

Morgenröte der Musik

Von Klaus-Dieter Linsmeier

Lange bevor der Mensch die Schrift erfand, verstand er es bereits zu musizieren. Zu Ehren von Geistern und Göttern, Stammesführern und Königen. Und schlicht zu seinem Vergnügen

*Aus urheberrechtlichen Gründen
können wir Ihnen die Bilder leider
nicht online zeigen.*

Schwerpunkt

Klänge aus alter Zeit	S. 22
Prostitution und Musik	S. 28
Aulos und Leier	S. 30
Die Notenschrift der Griechen	S. 32
Instrumente der Wikinger	S. 34
Unscheinbare Panflöte	S. 35
Peruanische Pfeifgefäße	S. 36
Musische Azteken	S. 36
Ägyptens Götter tanzten	S. 38

■ **OB BACH ODER HENDRIX**, Volksmusik oder Hip-Hop, alle Musik nahm ihren Anfang letztlich im Konzert der Natur. Für unsere Ahnen in grauer Vorzeit war die Welt voller Laute und Geräusche: Wind strich durchs Blattwerk, ein Vogel kreischte in der Ferne, ein Stein kullerte über andere hinweg, Ihr Gehör verriet den Jägern der Steinzeit, wo Beute durch das Dickicht schlich, ob ein Feuerstein von guter oder schlechter Qualität war, von wo Gefahr drohte. Mehr noch: In diesen Lauten äußerten sich auch die Geister einer magischen Welt. Imitierten Schamanen diese Sprache, um mit der Natur in Verbindung zu treten und sie dem Stamm gewogen zu stimmen? Oder dienten die ersten Instrumente schlichteren Zwecken

wie der Kommunikation über größere Entfernungen, dem Anlocken von Wild? Und: Wie hat sich aus solchen einfachen Vorläufern unsere Musikkultur mit ihren Tonleitern und diversen Instrumentenfamilien entwickelt?

Musikarchäologen spüren einem Phänomen nach, dass zutiefst menschlich und doch über die Jahrtausende hinweg nur schwer zu fassen ist. Dazu analysieren sie alte Darstellungen und Texte, prüfen Artefakte auf ihre musikalische Verwendbarkeit, ziehen zum Vergleich Ethnien heran, die bis heute uralte Musiktraditionen bewahrt haben, und rekonstruieren antike Instrumente aus noch erhaltenen Fragmenten. Walrippen mit geriffelter Oberfläche, entdeckt in den Lagerplätzen stein-

zeitlicher Jäger der Monte-Albán-Kultur Mexikos, werden nachgebaut und getestet. Mit einem Holz oder einer Muschel überstrichen, ertönt ein Schrappen – war das Original also ein Rhythmusinstrument? Ein geschliffenes Stück Rentierschienbein mit einer Bohrung erinnert an Schwirrhölzer, wie die australischen Aborigines sie an Schnüren kreisen lassen – magische Instrumente, deren durchdringender Brummtönen Signale noch über weite Entfernungen übermitteln kann.

Belegen lässt sich ein solcher Gebrauch freilich nicht. Die Forscher müssen sich damit bescheiden, Plausibilitäten zu prüfen. Weitaus einfacher machen es ihnen Artefakte wie die beiden Knochenflöten aus der Höhle Geißenklösterle auf der ►

*Aus urheberrechtlichen Gründen
können wir Ihnen die Bilder leider
nicht online zeigen.*

**PYTHAGORAS BEGRÜSST DIE
AUFGEHENDE SONNE**, Symbol des
Musengottes Apoll. Der griechische Gelehrte
nutzte Musik als Mittel zur Erkenntnis.
Denn wie sich musikalische Intervalle mathe-
matisch beschreiben lassen, sollten auch
der Welt Zahlenverhältnisse zu Grunde liegen.

Aus urheberrechtlichen Gründen
können wir Ihnen die Bilder leider
nicht online zeigen.

► Schwäbischen Alb, deren Alter auf 37 000 Jahre geschätzt wird (Abenteuer Archäologie 1/2006, S. 28). Welchen anderen Sinn sollten ihre drei Grifflöcher haben, als die Länge der schwingenden Luftsäule und damit die Höhe eines Tons zu verändern? Der Ulmer Feimechanik-Ingenieur Friedrich Seeberger hat diese Instrumente in Zusammenarbeit mit dem Urgeschichtlichen Museum Blaubeuren nachgebaut. Er fand heraus, dass darauf vier Grundtöne und durch Überblasen drei bis vier weitere Töne zu spielen sind. Mit diesem Vorrat spielte Seeberger eine pentatonische Tonfolge, also eine Tonleiter beziehungsweise Skala aus fünf Tönen, wie sie in vielen Kulturen verbreitet war und noch ist. Viele unserer Kinderlieder verdanken ihre eingängige Melodie der Pentatonik, ebenso manches Bluesgitarrensolo.

Seeberger postulierte ebenfalls: Diese Flöten waren Soloinstrumente. Allein schon der verwendete Knochen machte jede zum klanglichen Unikat. Mit damaligen Mitteln hätten sich zwei derartige Instrumente kaum ausreichend genau stimmen lassen, um Missklänge beim Zusammenspielen zu vermeiden. Doch Kritiker warnen vor allzu weit reichenden Schlussfolgerungen. Die Musikarchäologin Ellen Hickmann von der Hochschule für Musik und Theater in Hannover warnt: »Wir wissen nicht, was gespielt

worden ist. Bei Kulturen, die ihr Wissen nur mündlich weitergaben, lässt sich das auch niemals herausfinden.« Die Gefahr, dass die eigene musikalische Sozialisation die Sichtweise beeinflusst, ist groß, wie ein Experiment mit jüngeren, nämlich »nur« 9000 Jahre alten chinesischer Knochenflöten ergab. Je nach Blasdruck seien deren Tonhöhen sehr variabel, erkannte Tong Zhong Liang vom Konservatorium Wuhan. Das gilt vermutlich auch für die schwäbischen Urinstrumente. Wenn eine pentatonische Skala darauf spielbar ist, bedeutet das also keineswegs, dass unsere Urahnen sie tatsächlich verwendet haben. Hatten sie überhaupt schon das Bedürfnis, die Abfolge von Tönen in Skalen zu systematisieren? Und wäre es ihnen unangenehm aufgefallen, dass zwei Flöten gegeneinander verstimmt waren? Manche Hochkulturen bevorzugten für bestimmte Rituale nachweislich Instrumente, die in unseren Ohren disharmonisch klingen.

Eine königliche Kunst

Ziehen wir uns deshalb zunächst auf den vertrauten Grund der Archäologie zurück und springen in der Zeit voran zu den Anfängen unserer Zivilisation: Als vor etwa 5000 Jahren in Mesopotamien Dörfer zu Städten heranwuchsen, gehörte Musik längst zum guten Ton. So bekundet ein Hymnus auf Sulgi, den König der sume-

HARFE UND LAUTE erfreuten Ägyptens Götter und Herrscher. Manches Instrument kam wohl als Kriegsbeute an den Hof.

rischen Metropole Ur: »Die Laute mit den drei Saiten und dem Schallkasten weiß ich zu zupfen, ich zupfe die Leier aus Mari, die das Haus schweigen lässt, ... die Doppeloboe lasse ich niemals wie eine Hirtenflöte tönen.«

Was der Hymnus andeutet, bestätigen Siegel und Stempel, Skulpturen und Mosaiken: In den ersten Städten der Menschheit wurde gesungen und getrommelt, man tanzte mit Schellen und Rasseln und spielte auf Blas- und Saiteninstrumenten. Teile eines besonders beeindruckenden Instruments wurden 1929 in einem Grab entdeckt: die Königsleier von Ur, einst über einen Meter hoch, mit einem Resonanzkörper in Form eines Stiers. Beim Sturm auf das Museum von Bagdad im April 2003 gingen leider viele ihrer Teile verloren. Inzwischen haben die britischen Instrumentenbauer Jennifer Sturdy und Andy Lowings eine originalgetreue Rekonstruktion angefertigt. Es gelang ihnen sogar, Naturbitumen als Klebstoff aus dem Irak zu beschaffen: 1,5 Kilogramm einer stinkenden, undefinierbaren Masse als Luftfracht zu befördern, ohne ein chemisches Gutachten vorweisen zu können, stieß bei Sicherheitskräften wie Kurierdiensten zunächst auf wenig Gegenliebe.

Die sumerische Leier und ihre Verwandte, die Harfe, erforderten Virtuosität: Mal wurden Saiten gegriffen, mal mit einem Plektrum angerissen, mal wurden sie einzeln gespielt, mal mehrere mit einer Hand anschlagen, aber mit der anderen einige davon abgedämpft. Auch die Laute mit ihrem saitenbespannten Hals kannte man bereits in Mesopotamien.

Aus Silber, Keramik oder Knochen formten Handwerker Flöten, Hörner und Trompeten. Fellbespannte Trommeln, von kleinen Handinstrumenten bis zur mannhohen Pauke, brachten Soldaten in Schwung und riefen die Götter an. Ras-



HILDE JENSEN, INSTITUT FÜR UR- UND FRÜHGESCHICHTE UND ARCHÄOLOGIE DES MITTELALTERS, EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÄT TÜBINGEN

seln, Metallbecken, Klappern und Glocken vervollständigten das Ensemble.

Eine gute Stimme verschaffte Kriegsgefangenen mitunter ein angenehmeres Sklavendasein, denn gute Sänger waren hoch geschätzt. Gemeinsam mit der Militärkapelle begleiteten sie die Soldaten ins Feld und spielten dem Herrscher auf. Sicher keine einfache Aufgabe im tongewaltigen Orchester der Zeit, doch Profis wussten sich schon damals zu helfen: Abbildungen zeigen, dass sie ein Ohr mit der Hand bedeckten, um sich selbst besser zu hören.

Die dritte Saite von hinten

Mit anderen Worten: Im sumerischen Mesopotamien hat man nicht nur die Stadt und die Schrift erfunden, sondern auch schon die meisten Instrumentengattungen. Tatsächlich dürften nicht wenige Kulturen der alten Welt ihre Orchester dem Kontakt mit dem Zweistromland verdankt haben.

Wer zum Beispiel glaubt, unser Tonssystem aus Dur und Moll sei eine griechische Erfindung, den belehren Keilschriften eines Besseren. Demnach basierte die musikalische Vorstellungswelt Mesopotamiens auf einem Instrument mit neun gleich langen Saiten, die zum Beispiel »die nächste Saite«, »die dritte Saite von hinten«, »die Doppeloboe« hießen. Solche Angaben deuten Assyriologen und Musikhistoriker als Anweisungen, wie das Instrument zu stimmen war. Sie schließen daraus, dass acht der neun Saiten eine Oktave abdeckten. Mit anderen Worten: Die Sumerer kannten eine siebentönige (heptatonische) Tonleiter. Da manche Keilschriften auch in einer Art frühen Notation genau vorgeben, welche Saiten zur Begleitung eines Lieds anzuschlagen sind, müsste es da nicht möglich sein, einen alten Hymnus heute zu Gehör zu bringen? Doch leider fehlt der Ohrenzeuge, der den Grundton der Stimmung wüsste. Zudem verrät die grobe Notation weder Rhythmus noch Tondauern.

Etwas leichter haben es Musikwissenschaftler, wenn sie sich für das alte Ägypten

interessieren. Denn dort haben sich einige Instrumente weit gehend erhalten. Darunter Exemplare der Spießlaute, die etwa um 1500 v. Chr. aus dem Vorderen Orient importiert wurde: ein Saiteninstrument, das aus einem mit einer Tierhaut überzogenen Resonanzkörper, einem langen Hals und zwei bis drei Saiten bestand. Ricardo Eichmann, Leiter der Orient-Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts, erklärt dazu: »So wie wir heute CDs sammeln, sammelten die Herrscher der Antike Musiker samt Instrumenten. Die Spießlaute kam vielleicht im Gefolge einer Prinzessin nach Ägypten, die der Pharaon heiratete, oder die Musikerin war eine Kriegsbeute.«

Eine Einteilung des Griffbretts durch Umwicklungen in »Bünde« erleichterte das Treffen eines Tons: Weil die Saite auf der Wicklung aufliegt, hat sie eine definierte Länge, egal wo genau der Finger innerhalb eines solchen Bereichs greift (dieses Prinzip nutzen auch heutige Gitarren, während Streichinstrumente bundlos gespielt werden). Aus den Längen der ▶

Aus urheberrechtlichen Gründen können wir Ihnen die Bilder leider nicht online zeigen.

STEINZEITFLÖTEN aus Mammutelfenbein beziehungsweise Schwanenknochen entdeckten Archäologen in Höhlen auf der Schwäbischen Alb.

BRONZENE BECKEN erklangen in Ugarit, einem an der Levanteküste gelegenen Handelspartner Mesopotamiens und Ägyptens.

► Griffbretter, der Lage ihrer Bünde und aus Gebrauchsspuren versucht Eichmann das Tonsystem des alten Ägypten zu ergründen. So verrät eine stärkere Abnutzung auf der rechten Halsseite, dass die Saiten dort dem Melodiespiel dienten und die Saite auf der Linken vielleicht für einen so genannten Bordun genutzt wurde, einen Begleitton stets gleicher Tonhöhe.

Auf den zwei Melodiesaiten ließen sich den Bundabdrücken nach Halb- und Ganztonintervalle greifen, insgesamt der Tonumfang einer Quarte. Das erinnert an die Skalen der abendländischen Musik wie die C-Dur-Tonleiter. In den fünf Halbtonschritten C-Cis, Cis-D, D-Dis, Dis-E, E-F gelangt man vom Grundton C zum Quartton F. Kannten die Sumerer also bereits den Tetrachord aus vier Tönen – C, D, E, F –, der Jahrhunderte später im antiken Griechenland als Grundmodul beim Aufbau von Tonleitern diente? Der Befund bestätigt erneut: Die Grundlagen unserer abendländischen Musik wurden bereits im Alten Orient erdacht und auch nach Ägypten exportiert.

Und doch klingt die Musik des Nahen Ostens für uns Westeuropäer fremd, denn ihre Skalen enthalten auch Dreiviertelton-Intervalle. Tatsächlich entdeckte Ricardo Eichmann anhand von Gebrauchsspuren auf erhaltenen Exemplaren der so genannten koptischen Laute, die im 3. Jahrhundert n. Chr. in Ägypten modern wurde,

KONZERTE ZUR MITTSOMMER-FEIER machten die prähistorischen Luren im 19. Jahrhundert in Dänemark populär.

dass darauf auch Dreiviertelton-Abstände gespielt wurden. Wie sich diese entwickelt und letztlich im Orient durchgesetzt haben, bleibt noch zu beantworten.

Instrumente zu bauen erforderte handwerkliches Können und gutes Material. Entdeckte der Mensch neue Werkstoffe, versuchte er bald, sie auch musikalisch zu nutzen. Dementsprechend brachte auch die Bronzezeit neue Instrumente hervor, und das in aller Welt. Mehr als 400 Glocken aus dem kostbaren Metall wurden in Gräbern Hochstehender der japanischen Yayoi-Kultur des 5. bis 3. Jahrhunderts v. Chr. gefunden (Abenteuer Archäologie 3/2005, S. 76). Vermutlich erklangen sie bei Ritualen rund um den Reisanbau.

Klasse durch Masse

Bronzeglocken gehörten auch zum typischen Grabinventar chinesischer Adliger. Meist prisen Inschriften darauf den Verstorbenen. Bei 65 Exemplaren aus dem Grab des Zeng Hou Yi (5. Jahrhundert v. Chr.) hingegen entdeckten Wissenschaftler Bezeichnungen der jeweils spielbaren Töne. An Nachbauten untersuchte der Physiker Thomas Rossing von der Northern Illinois University die Klangeigenschaften. Auf Grund einer mandelförmigen Öffnung brachten diese Instrumente je nach Anschlag zwei verschiedene Töne hervor, deren Intervall einer kleinen Terz, mitunter auch einer großen entsprach. Wie aber haben die Glockengießer sie so genau gestimmt? »Wir entdeckten, dass die Instrumente in ihrer Wandstärke und ihren Proportionen sehr variieren, also bei Größen, die für die Tonhöhe entschei-

DIE KRIEGSTROMPETE KARNYX vermochte Feinde dröhnend zu erschrecken, diente aber auch als Signalhorn.

dend sind. Ich glaube deshalb, dass man sie gar nicht stimmen konnte, sondern einfach sehr viele hergestellt hat und dann jeweils die beste auswählte.« Eine Glocke in Auftrag zu geben war also eine kostspielige Angelegenheit. Doch wie ihre Verbreitung im Umfeld der Königshöfe zeigt, dienten sie ohnehin als Symbole der Macht.

Mit der Bronze begann auch eine neue Ära in der Geschichte der Blasinstrumente. Zu den wohl größten Exemplaren zählten die geschwungenen Luren Nordeuropas, manche fast 2,5 Meter lang bei durchschnittlich nur einen Millimeter starker Wandung. Zur besseren Handhabung teilte man sie in zwei Einzelrohre, die luftdicht verbunden werden konnten. Eine kunstvoll verzierte Bronzescheibe vor der Schallöffnung symbolisierte vermutlich die Sonne. Blechanhänger klirrten bei jeder Bewegung des Instruments, eine verbreitete Form der Abwehr böser Mächte. Etliche Instrumente waren zwischen 1300 und 600 v. Chr. paarweise in Mooren deponiert worden, meist im heutigen Dänemark. Im 19. Jahrhundert wurden sie Symbol eines romantischen Geschichtsbildes (siehe Bild links unten), selbst Nazi-Deutschland versuchte die Lure in den Dienst eines Germanenmythos zu stellen.

Einige der Luren aus den Mooren ließen sich sogar noch spielen, andere wurden nachgebaut. Der Archäologe Joachim Schween, ehemals am Museum Hameln, bringt so ein Replikat dazu, mal nach Alphorn, mal nach Posaune zu klingen. Über die Anspannung der Lippen spielt er bis zu zwölf verschiedene Töne. Wie beim australischen Digeridoo ermöglicht ihm Zirkularatmung – also gleichzeitiges Blasen und Luftholen – einen dröhnenden Dauerton. Freilich vermag Schween nicht zu sagen, ob Luren in solcher Weise verwendet wurden.

Auch ihre Herstellung gibt noch Rätsel auf. Sicher ist: Wachs wurde auf einen entsprechend geformten Tonkern aufgetragen, mit Ton ummantelt und in einen Ofen gegeben. Dort härtete die Keramik, während das Wachs ausschmolz. Stifte hielten die beiden Tonformen auf Abstand und flüssige Bronze wurde nun in den

chene A, mit physikalisch messbaren 440 Hertz dient erst seit 1939 als fester Bezugspunkt im musikalischen Universum.

Wenn uns die dröhnende Karnyx Respekt einflößt, die Lure feierlich stimmt, die Knochenflöte magisch anmutet, empfinden wir dann, was die Altvorderen gefühlt haben? Der Musikethnologe Gerhard Kubik erklärte 1973, das Verstehen von Musik erfolge auf dem Hintergrund einer Konvention und sei damit kulturgebunden.

Kein Zweifel besteht daran, dass das Erkennen einer »musikalischen Gestalt«, also struktureller Merkmale innerhalb einer Tonfolge, zur geistigen Grundausstattung des Homo sapiens gehört. Experimente zeigen, dass wir selbst aus gleichförmigen Pulsen noch Betonungsmuster heraushören. Zu welchem Ergebnis diese Gestaltwahrnehmung aber kommt, scheint von Lernprozessen und damit vom kulturellen Kontext abhängig zu sein.

Das gilt sogar für das Erkennen der »Oktavidentität«: Im Spektrum eines Klangs forscht das Gehirn nach einander ähnlichen Strukturen und findet sie in dem Frequenzverhältnis von 1:2 bei Grundton und Oktave. Doch bittet man Probanden, die abendländische Musik gewöhnt sind, Zusammenklänge nach ihrer Oktavreinheit zu beurteilen, bevorzugen die meisten mal etwas zu große, mal etwas zu kleine Intervalle, je nach Frequenzbereich. Das Experiment zeigt offenbar den Effekt der in unserem Kulturkreis gebräuchlichen temperierten Stimmung, bei der die Intervalle leicht verstimmt sind.

Auch das Erleben von Konsonanz und Dissonanz, also der Spannung im Zusammenklang zweier Töne, scheint kulturab-

hängig, wie der amerikanischen Soziologe Timothy Maher 1976 zeigte. Als er Kanadiern und Indern kleine Septimen und kleine Sekunden vorspielte, empfanden Letztere diese Intervalle als weit weniger dissonant. Doch haben nicht neuere Studien gezeigt, dass sich Säuglinge lieber konsonanten Intervalle zuwenden, demnach manche moderne Musik geradezu wider die Natur ist? Der Musikpsychologe Reinhard Kopiez von der Universität Hannover hat sich diese Experimente kürzlich kritisch angesehen und war vor allem von der Fantasie der Forscher bei ihren Schlussfolgerungen beeindruckt.

Rhythmen in der Biologie

Selbst die wenigen kulturvergleichenden Studien zum musikalischen Ausdruck von Basisemotionen wie Schmerz oder Freude geben wenig Anlass zur Hoffnung. Da erkannten amerikanische Studenten beim Hören indischer Ragas »Traurigkeit«, obwohl die Stücke »Frieden« ausdrücken sollten, und »Freude« statt »Ärger«.

Der Chronobiologe Hans-Ulrich Balzer von der Universität Mozarteum in Salzburg würde dem wohl widersprechen. »Es gibt physiologische Regulationsvorgänge, deren Zeitdauer in Musikstücken immer wieder zu finden ist.« So benötigt das Hormon Noradrenalin, das einen Wechsel unserer Körperaktivität stimuliert, sieben bis acht Minuten, um seinen wirksamen Spiegel im Blut aufzubauen. So lange dauern im Durchschnitt die einzelnen Sätze – also die kompositorischen Grundeinheiten – in den Werken der Romantik.

Andere chronobiologische Prozesse beanspruchen die halbe Zeit – analog den Sätzen der Alten Musik und des Barock. ►

Hohlraum gegossen. Nach dem Abkühlen hat man die Form zerschlagen, das Instrument war fertig. Doch grau ist alle Theorie: Tatsächlich gelang es nur 1912 einem Messinggießer auf diese Weise zwei Exemplare herzustellen, die den Originalen zumindest nahe kamen. Offenbar verfügten die Handwerker vor 2500 Jahren über Kenntnisse und Fertigkeiten, die längst verloren sind.

Luren klingen feierlich und wurden wohl bei kultischen Ritualen gespielt. Hingegen diente die weitläufig verwandte keltische Karnyx vor allem als Kriegstrompete (Bild oben). Der als Tierkopf gearbeitete Schalltrichter des mitunter mehr als zwei Meter langen Instruments brachte grollende Klänge hervor, aber auch hohe Fanfarenstöße. Sollten die martialisch aussehenden Instrumente den Feinden Angst einjagen, bei der Schlacht den eigenen Kriegern Signale übermitteln?

Solche Überlegungen sind immer auch spekulativ, zumal niemals ein Notenblatt keltischer Militärsignale gefunden werden wird. Zwar ersannen schon die Griechen eine Notation (siehe den Beitrag S. 32), doch erst in dem oft als dunkel bewerteten Mittelalter wurde eine Notenschrift entwickelt, die Höhe und Länge von Tönen sowie den Rhythmus eines Stücks verbindlich fixierte. Selbst diese Literatur verriet aber den Grundton eines Stücks nicht, denn der Kammerton a1, das eingestri-

HÖRT SICH EIN SÄNGER selbst kaum im Getöse, hilft es, ein Ohr zuzuhalten. Das wussten schon Sumerer und Ägypter.

► Auch die typische Strukturlänge in Rock und Pop von ein bis zwei Minuten ist im Regulationschema des Körpers vertreten. Ein Zufall? Balzer hat die zeitliche Entwicklung musikalischer Parameter wie Lautstärke und Frequenzspektrum nach »Regulationszeiten« untersucht und fand Muster, die denen physiologischer Abläufe ähneln. So entsprächen emotionalen Grundstimmungen bestimmte Verhältnisse von aktivierenden und deaktivierenden körperlichen Vorgängen. Beim Wohlbefinden und bei Musik dieser Stimmung überwiegen ruhige, bei Freude aktive Anteile und zwar meist in einem Verhältnis von 2:1 oder 3:1. Bei Trauer und Ärger verschoben sich die Verhältnisse zur Deaktivität beziehungsweise Aktivität. In Musik, die solche Stimmungen ausdrückt,

fand Balzer dieselben Verhältnisse vor. Warum taten sich amerikanische Probanden dann so schwer, die Stimmungen indischer Ragas zu erkennen? Spätestens hier kommt die Kultur wohl wieder zum Tragen: Westlichen Ohren klingt diese Musik eher eintönig, die emotionstragenden Elemente wurden vielleicht nicht wahrgenommen.

Alles in allem scheint es unmöglich, die Grenzen der eigenen Kultur zu sprengen und Gewissheit über das musikalische Verständnis einer fremden, gar längst vergangenen Zivilisation zu erlangen. Doch muss der Anspruch so hoch sein? Wer »nur« nach Plausibilität strebt, darf ruhig in die Vergangenheit lauschen. Wie nah sie uns sein kann, verdeutlicht kein Geringerer als Leonardo da Vinci (1452–1519). Das

Universalgenie nutzte Noten als Geheimschrift. So gab die einfache aufsteigende Tonfolge »d, e, f, g, a« Rätsel auf, zumal Leonardo einen Haken davor- und »Z A R« dahintergesetzt hatte. Weiß man aber, dass der Angelhaken damals die Liebe symbolisierte und ersetzt man die Noten durch ihre italienischen Bezeichnungen, dann liest sich dieser Da-Vinci-Code als »L'amore mi fa sollazar«. Zu Deutsch: »Die Liebe bringt mich zum Weinen.« Ein Gefühl, das wir auch noch nach fünfhundert Jahren gut nachempfinden können. ◀

Mehr zum Thema »Biologie und Musik« bietet der Kongress »Mozart & Science« vom 1. bis 4. Oktober in Wien. Informationen unter www.mozart-science.at.

Die Kunst der Kurtisanen

Von Eleonora Rocconi

Musik und Erotik gehörten im antiken Athen zum Berufsbild mancher Prostituierten.

KUNST UND SCHÖNES standen in der von Männern dominierten griechischen Antike hoch im Kurs. Ein geselliges Beisammensein durch Dichtung, Musik und Tanz angenehm zu gestalten, was konnte besser sein? Das *symposion* bot dafür den wichtigsten sozialen Rahmen. Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff »gemeinsames Trinken«. Seit der archaischen Zeit (700–500 v. Chr.) galten solche ritualisierten Gelage als Privileg der männlichen Aristokraten.

Ein Symposium in Athen begann nach dem Abendessen. Die Damen zogen sich zurück, der Gastgeber lud die Männer in den für sie vorbehaltenen Teil des Hauses ein. Die Würfel bestimmten, wer als *symposiarch* die Ehre hatte, die Trinkregeln festzulegen. Die Gemeinschaft sang zunächst einen *paian*, einen Choral zu Eh-

ren der Götter, denen sie auch ein Trankopfer darbrachten. Sodann trug jeder Gast ein festliches Lied vor, *skolion* genannt, zu Deutsch »schräg«. Diese Bezeichnung beschreibt Plutarch (45–125 n. Chr.) zufolge den Weg des Myrtenzweigs, der symbolisch dem nächsten Vortragenden quer durch den Raum übergeben wurde – die Sitzliegen waren im Kreis aufgestellt, sodass jeder jeden sehen und hören konnte. Wer an der Reihe war, setzte sich feierlich eine Krone aus Efeu oder Myrte auf und atmete den Duft schwelender Myrre.

Für ein gelungenes Symposium sorgten nicht nur der mit Wasser verdünnte Wein, sondern auch verschiedene vom *symposiarch* festgelegte Lustbarkeiten. Dazu gehörten auch Spiele – das bekannteste war das aus Sizilien stammende *kottabos*: Mit

einer ruckartigen Bewegung galt es, einen Schluck Wein aus dem Becher auf ein Ziel in der Mitte des Raums zu schleudern (Abenteuer Archäologie 1/2004, S. 90). Neben dem sportlichen Ehrgeiz verfolgte der Spieler auch höhere Ziele: Er widmete den »Wurf« einer geliebten Person und wenn er traf, galt das als Zeichen, dass sie seine Liebe erwiderte. Zudem pflegte man auch den philosophischen und politischen Diskurs. Ebenso geschätzt war der Dichterwettbewerb, bei dem Elegien zu den Klängen des Aulos deklamiert wurden, Lyrik zur Leier gesungen.

Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr., das belegen Abbildungen auf Trinkgefäßen, hatten Frauen aus niederen sozialen Schichten durchaus Zugang zur Männerdomäne – als *auletrides*, *psaltria* und *orchestrides*, also Aulos- und Harfen-

DAS KUNSTVOLLE SPIEL auf dem Aulos schätzte der Athener ebenso wie die erotischen Fertigkeiten der Musikerinnen.

spielerinnen sowie Tänzerinnen. Meist waren es ehemalige Sklavinnen oder Frauen, die nach Athen zugewandert waren und als Fremde keine Bürgerrechte besaßen.

Antiker Hostessendienst

Ihre Aufgabe beschränkte sich bei Symposien nicht auf die musikalische Darbietung: Sie waren auch *hetairai*, Prostituierte für die Noblen der Gesellschaft, im Unterschied zu den gemeinen *pornai*. Deren Berufsbezeichnung leitete sich von dem Verb *pernemi* ab, »verkaufen«, während der Ursprung der Hetären die *hetairoi* waren, »Kameraden« in einem geschäftlichen oder politischen Sinn.

Diese antiken Hostessen sorgten bei Banketten und anderen Zusammenkünften für Unterhaltung. In einer Gesellschaft, in der Frauen keinerlei Rechte hat-

ten, waren sie ein Teil der Ausstattung solcher Festivitäten, nicht anders als die Liegen oder Trinkbecher. Und doch hatten sie nicht nur die Bedürfnisse der männlichen Teilnehmer zu befriedigen, sondern verkörperten überdies auch noch die für *symposia* wichtigen Ideale von Anmut, Schönheit und Fröhlichkeit.

Für die Kosten kam der Gastgeber auf. Einem Schriftfragment zufolge kostete solch ein Symposium gut und gerne 6000 Drachmen beziehungsweise 57 Pfund Silber – genug, um die Besatzung eines Kriegsschiffs einen Monat lang zu bezahlen. Das mag eine Übertreibung gewesen sein, denn der Text stammte aus einer Komödie, in jedem Fall kam die Veranstaltung nicht billig und der musikalische Hostessenservice machte sicher den größten Posten auf der Rechnung aus.

Natürlich wetteiferten die Gäste darum, die musikalisch wie erotisch überzeugendste Hetäre zu ergattern, nicht selten wurde spät am Abend das Beischlafrecht für die folgende Nacht versteigert. Hetären waren so erfolgreich, dass im 4. Jahrhundert v. Chr. spezielle Schulen in Athen Frauen dazu ausbildeten.

Nicht jeder Athener war ein Freund derartiger Symposien. Insbesondere die Schüler des Philosophen Sokrates (469–399 v. Chr.) versuchten solchen Zusammenkünften einen intellektuelleren Anstrich zu verleihen. So betonte Platon (427–347 v. Chr.), wann immer sich Männer von Bildung zum Symposium trafen, seien weder Aulos- noch Harfen- oder Tanzmädchen zu finden, denn solche Männer könnten sich auch ohne solch kindischen Unsinn amüsieren.

Doch offenbar fand dieses Ideal eines gelehrten Symposiums keine Mehrheit. Einige Musikerinnen wurden sogar berühmte Kurtisanen. So sei der makedonische König Demetrios Poliorketes (306–283 v. Chr.) in die Aulosspielerin Lamia derart vernarrt gewesen, dass er die für ihre musikalischen Fähigkeiten ebenso wie für ihre erotische Kunst berühmte Dame reich beschenkte. Weil der König dazu die öffentlichen Kassen unterworfenen griechischer Städte plündern musste, nannte ein Zeitgenosse diese Kurtisane Helepolis, die Stadtzerstörerin – eigentlich der Name einer gefährlichen Belagerungsmaschine des Königs.

Im Lauf der Zeit gingen die sich prostituierende Aulosspielerin und ihre Kolleginnen als Stereotypen in die Literatur ein, insbesondere in die Komödien der hellenistischen und römischen Zeit. Zahlreiche Stücke trugen Namen wie »Das Aulos-Mädchen« oder »Das Harfen-Mädchen«. Leider sind nur noch Fragmente davon erhalten, sodass wir nicht sagen können, welche Funktion diesem Frauentypus wirklich zugeordnet war. Doch es dürfte dieser literarischen Tradition zu verdanken sein, dass das Ideal einer musikalisch gebildeten Kurtisane bis ins 16. Jahrhundert überdauerte. ◀

ELEONORA ROCCONI ist Klassische Philologin und lehrt griechische Musik und Dramaturgie der Antike an der Università degli studi di Pavia in Cremona (Italien).

Apolls Leier und der Aulos des Dionysos

Von Stefan Hagel

*Aus urheberrechtlichen Gründen
können wir Ihnen die Bilder leider
nicht online zeigen.*

DER GOTT DER MUSEN, Apoll,
war dem Mythos nach ein Virtuose auf
der Leier, einem der wichtigsten
Instrumente im antiken Griechenland.

Die musikalische Welt der klassischen Antike war zweigeteilt – zumindest theoretisch.

SO RAFFINIERT DIE INSTRUMENTE eines modernen Orchesters auch gebaut sind, in ihren Grundzügen waren die meisten schon in der Antike bekannt. Flöten und Harfen konnte man damals ebenso hören wie Vorformen der Gitarre oder einfache Klarinetten, Oboen und Dudelsäcke. Trompeten schmetterten Signale, Trommeln und andere Rhythmusinstrumente begleiteten orgiastische Kulte und ihre Tänze (in Mittelalter und Neuzeit sind im Wesentlichen nur die Streichinstrumente und das Klavier dazugekommen). Doch Vorsicht: Ein Ensemble der aus der griechisch-römischen Antike stammenden Instrumente würde uns keineswegs eine Vorstellung vergangener Klänge vermitteln. Denn damals dominierten zwei Instrumente, die unseren Ohren nicht mehr vertraut sind: die Leier und der Aulos.

»Leier« nennt der Musikarchäologe ein Saiteninstrument, das ein wenig wie eine Kreuzung zwischen Gitarre und Harfe aussieht, bestehend aus einem Schallkörper, zwei Armen und einem Querjoch (siehe Bild). Gespielt wurde im Sitzen, im Stehen und sogar beim Tanzen, wobei eine Schlinge um das linke Handgelenk das Instrument an der Brust fixierte. Wie bei einer Harfe konnten die Finger beider Hände die Saiten zupfen. Lauter und rhythmisch akzentuierter ging es aber so: Die rechte Hand strich ein Plektrum über die Saiten, die linke dämpfte jene ab, die nicht klingen sollten, und zupfte sanftere Zwischentöne. Im alten Orient waren Leiern weit verbreitet, ebenso im antiken Europa; doch nur in Afrika und Sibirien haben sie bis heute überlebt. In Griechenland dominierten zwei Varianten, gut bekannt von bildlichen Darstellungen: für den Hausgebrauch die *lyra* mit einem Schildkrötenpanzer als Klangkörper, für den Virtuosen die *kithára*, das große Konzertinstrument aus Holz.

Auch der *aulós* (lateinisch *tibia*) ist auf griechischen Vasen häufig zu sehen: Mit aufgeblähten Backen, bisweilen im Tanz-

schrift, bläst ein Musiker oder eine Musikerin gleichzeitig in zwei lange, dünne Röhren. Die Mundstücke bestanden aus einem doppelten Rohrblatt, ähnlich wie bei der modernen Oboe. In Verbindung mit der engen zylindrischen Bohrung ergab das einen tiefen, scharfen Klang, Vorsicht also bei Übersetzungen antiker Texte, die häufig vom Aulos als »Flöte« sprechen: Das vermittelt eine falsche Vorstellung. Die von antiken Autoren beschriebene erregende Wirkung beruhte vermutlich auch auf der Zirkularatmung: Der »Aulet« konnte wie ein Didgeridoo-Spieler einatmen, ohne das Spiel zu unterbrechen. So entstand ein Dauerklang, der den Hörer keinen Augenblick aus seinem Bann ließ. Hinzu kam, dass jede Hand nur eine Röhre spielen konnte, was auf Grund der beschränkten Spannweite den spielbaren Tonraum eingrenzte (auch Mechaniken erweiterten die Reichweite der Finger nicht); verwirrend gewundene Melodien waren die Konsequenz.

Ekstase beim Hören

Kult und Mythologie zeichnen den Gegensatz vor, in den griechische Denker seit Platon (427–347 v. Chr.) Leier und Aulos gern gestellt haben. Auf der einen Seite sahen sie den klaren, in seiner Tonhöhe definierten Klang der Saiten, in wohl klingenden Intervallen zu »Harmonien« geordnet; dies galt als Markenzeichen des Leier spielenden Gottes Apoll. Ganz anders der oft unscharfe Klangteppich des Aulos, dessen labyrinthische Melodien den Hörer bis zur Ekstase führen konnten und der folgerichtig in den Kulturen eines Dionysos ebenso zu Hause war wie in der Totenklage. Der musikalischen Wirklichkeit wurde diese Einteilung jedoch nicht gerecht. Gerade in Kultprozessionen spielten Leier und Aulos oft einträchtig vereint, und in Delphi trug auch der Aulet zu Ehren Apolls vor.

Ein ferner Verwandter dieses Blasinstrumentes ist die Orgel, erfunden von Ktesibios (vermutlich um 250 v. Chr.), der die Zirkularatmung sozusagen mechanisch imitiert hat: Um eine gleichmäßige Luftzufuhr zu gewährleisten, baute er einen Wasserkessel zum Druckausgleich ein. So begründete der »Wasser-Aulos« (*hydraulos*) zugleich den technischen Zweig

der Hydraulik. Mit diesem Instrument ließ sich zwar erhebliche Lautstärke erreichen, nicht aber empfindsam spielen. Deshalb diente die Orgel vor allem dem öffentlichen Pomp, in Rom untermalte sie zum Beispiel Gladiatorenkämpfe.

Unser Wissen über die Musik der klassischen Antike speist sich vor allem aus griechischen Quellen. Nur dort finden wir eine reichhaltige theoretische Literatur und sogar einige erhaltene Melodien (siehe den folgenden Beitrag). Andere Kulturen wie die der Etrusker oder der Kelten haben dergleichen nicht hinterlassen – immerhin dokumentieren ihre Bildwerke den hohen Stellenwert, den Musik bei ihnen genoss. Leier und Aulos dominierten auch dort.

Die Eroberungszüge Alexanders des Großen gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. und später die Eingliederung des östlichen Mittelmeerraums in das Römische Reich ab dem 2. Jahrhundert v. Chr. taten das ihre, Elemente spezifisch griechischer Musikkultur über Kontinente hinweg zu verbreiten. In den Großstädten, allen voran Rom, erfreuten sich Konzertbesucher an zeitgenössischen Kompositionen ebenso wie an griechischen »Klassikern«. Im Tempel aber lauschten sie ursprünglicheren, auch für den Römer schon archaisch wirkenden Klängen.

Doch ihre Verbundenheit mit der antiken Religion machte diese musikalische Hochkultur für Christen inakzeptabel. Später wandte sich vor allem die byzantinische Geistlichkeit generell gegen Instrumentalmusik. Im Europa der Völkerwanderungszeit ging manches Wissen verloren, und der germanische Barde spielte wieder eine urtümliche Leier. Von der antiken Musik überlebte im Mittelalter vor allem die Theorie, die man in den Klöstern Europas ebenso eifrig studierte wie in den Zentren der arabischen Welt. Die »westliche Musik«, wie wir sie kennen, entwickelte sich erst Jahrhunderte später aus dem einstimmigen Kirchengesang und aus einheimischer Volksmusik. ◀

Der Philologe und Musikarchäologe **STEFAN HAGEL** arbeitet an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Tonbeispiele rekonstruierter antiker Instrumente finden Sie unter www.oewaw.ac.at/kal/agm.

Bittgesang für Olbia

Von Anna Boshnakov

Ein Knochenstück beweist: Die griechische Notenschrift ist älter als bislang angenommen.

GRIECHISCHE VASEN verwundern mitunter den Betrachter, zeigen die Malereien darauf doch Musiker, denen nach der Art heutiger Comics Buchstaben aus dem Mund zu kommen scheinen (siehe Bild unten). Des Rätsels Lösung: Es handelt sich um eine Notenschrift. Professionelle Musiker entwickelten ein System aus Buchstaben, um Melodien aufzuschreiben.

Dem griechischen Gelehrten Alypius (um 360 n. Chr.) verdanken wir die

Kenntnis dieses Notensystems, da er in seinem Werk um eine Systematisierung der Symbole bemüht war, die die Musiker zu seiner Zeit unterschiedlich verwendeten. Buchstaben über Textsilben gaben die Note und deren Tonhöhe an, zusätzliche Buchstaben kennzeichneten eine Erhöhung oder Erniedrigung, so wie es in der modernen Notation durch die Vorzeichen # und b geschieht. Dennoch war das Ergebnis nicht eindeutig: Für jeden Ton legte Alypius sechs verschiedene Symbole fest, drei für den Gesang, drei für die Instrumentalbegleitung. Da wir nicht wissen, ob Töne wie in der heutigen abendländischen Musik stets um einen Halbton erhöht oder erniedrigt wurden und nicht um einen kleineren oder größeren Schritt, lässt sich die Tonhöhe nur grob festlegen. Rhythmus und Taktmaß ließen sich im Übrigen mit dieser Notation noch nicht aufschreiben und müssen heute aus dem Versmaß der Texte erschlossen werden.

Es gab zudem keine »Songbooks«, die Forschern das Leben leichter machen könnten. Musiker verwendeten Scherben, Papyrus, Steine oder Knochen, um darauf Lieder zu notieren. 61 solcher Dokumente sind heute bekannt, davon allein 39 aus römischer Zeit (1. Jahrhundert v. bis 5. Jahrhundert n. Chr.). Berühmt sind zwei *paiane*, Bittgesänge an Apoll, die eine Athener Gesandtschaft 128 v. Chr. in Delphi von einem Chor und Berufsmusikern aufführen ließ. Offenbar erachteten die Athener beide Werke als so gekonnt, dass diese samt den Namen der Komponisten Athenaios und Limenios in Stein gehauen

wurden. Als älteste musikalische Aufzeichnung galt bislang eine Vasenmalerei aus dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. Sie zeigt eine Trompetenspielerin sowie den Text »tote totote«. Diese eher lautliche Imitation des Instrumentenklangs schien die Anfänge der griechischen Buchstabennotation zu markieren.

Alter Fund, neu entdeckt

Doch gibt es ein noch älteres Dokument, das meines Erachtens sogar alle von Alypius beschriebenen Merkmale aufweist, es wurde lediglich nicht als musikalische Notation erkannt. Dabei handelt es sich um ein Knochenplättchen aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. von der Insel Berezan, einem Kultort der Koloniestadt Olbia an der heutigen Schwarzmeerküste. Dieses Fundstück ist beidseitig beschrieben, auf der Vorderseite mit zwei Texten in gegenüberlicher Richtung. Die Rückseite umfasst zwei Textlinien und nach einem Zwischenraum einen weiteren kurzen Text darunter (siehe Bild rechts oben).

Das Plättchen wurde 1980 nach dem Tod von Vladimir Lapin, dem Grabungsleiter auf Berezan, in dessen Privatarchiv entdeckt. Leider fehlt jede Dokumentation, die Aufschluss über die Fundumstände gibt. Sechs Jahre später publizierte Anna Rusjaeva vom Institut für Archäologie der ukrainischen Nationalen Akademie der Wissenschaften das Objekt; seitdem werden die drei Texte mal als kultisch oder magisch gedeutet, mal als reine Schreibübung. Doch bislang kam niemand auf den Gedanken, sie in einen Zusammenhang zu bringen.

Dann nämlich verweisen sie auf ein archaisches Ritual für den Gott Apoll in einigen seiner Erscheinungsformen: als Apollo der Heilstätte Didyma (Didymus), als Gott des Orakels von Delphi (Del-

Aus urheberrechtlichen Gründen können wir Ihnen die Bilder leider nicht online zeigen.

MIT EINEM BUCHSTABENKODE notierten griechische Musiker Melodien für Gesang und Instrumente, wie es manche Vasenbilder darstellen.

Gesang E B A N B O Y Δ I Δ A A A

Ni - i - ke - e - pho - ros Bo - re - o - o - o - o - o

Instrument



phinos), als Fernschütze (Hektor) und als Heiler (Akesios).

Solche Ritualhandlungen umfassten drei Teile. Den ersten bildet in diesem Fall ein *paian* mit dem Refrain »Nikephoros Boreo«, was so viel wie »Sieger über den Nordwind« bedeutet. Dieser Text steht meiner Ansicht nach auf der Rückseite des Knochenplättchens mit einer Notation für den Gesangsvortrag.

Als Zweites folgte ein Zauberspruch beziehungsweise ein Gebet. Das lautet hier: »Sieben – ein schwacher Wolf / Siebzig – ein starker Löwe / Siebenhundert – ein freundlicher Bogenschütze / Ein Geschenk für die Kraft des Heilers / Siebentausend – ein weiser Delfin / Frieden für die Polis von Olbia, so segne ich und so wurde ich von Leto gesegnet.« Den Zahlen kam dabei magische Bedeutung zu.

Den letzten Teil bildete schließlich das Opfer mit der Widmung: dem Apoll, dem Didymus, dem Milesier, dem der Mutter Wohl bringende, Sieger über den Nord-

wind. Die vorangestellte Angabe »sieben« weist vermutlich an, diese Anrufung siebenmal zu wiederholen.

Die Intention ist klar erkennbar: Der Gott sollte der Stadt Olbia Gesundheit, Reichtum und Frieden schenken sowie den Bittenden selbst, vermutlich einen Seefahrer, vor Krankheiten und stürmischen Winden auf dem Meer schützen. So gibt uns dieses Knochenstück einen Einblick in die Vorstellungswelt der Griechen in der archaischen Zeit. Es dürfte sich lohnen, Zeugnisse antiker Musik künftig nicht nur in den Städten des Kernlands und den zentralen Heiligtümern zu suchen, sondern auch in den Kolonien, deren reiches kulturelles Leben noch viel zu wenig beachtet wird.

ANNA BOSHNAKOV lehrt griechische Philosophie-, Musik- und Religionsgeschichte an der St.-Kliment-Ohridski-Universität in Sofia (Bulgarien).

AUCH IN DEN KOLONIEN

Griechenlands herrschte ein reges Musikleben, wie ein Knochentäfelchen aus Berezan zeigt (oben rechts: grafische Umsetzung der Rückseite). Nach Ansicht der Autorin war darauf ein Bittgesang für die Stadt Olbia notiert (oben links: die Rekonstruktion).



ANTIKE MUSIK auf CD

Kein Mindestbestellwert!
KOSTENLOSE LIEFERUNG!
für Bestellungen innerhalb Deutschlands

 <p>OMNIA - Sine Missione 14,99 €</p>	 <p>MUSICA ROMANA - Symphonía Panica 11,99 €</p>	 <p>LVDI SCAENICI - E Tempore Emergo 14,99 €</p>	 <p>MUSIC OF THE ANCIENT WORLD 9,99 €</p>	 <p>WIKINGER KLÄNGE 14,99 €</p>
---	--	--	--	---

◆◆◆ Bestellhotline: 0700 - 635 25 100 ◆◆◆ www.mondschatten.de

Musische Nordmänner

Von Ralf Gehler

Die Musikkultur des Mittelmeers beeindruckte selbst die gefürchteten Wikinger.



DIE HÖLZERNE LEIER war ein hoch geschätztes Instrument (hier eine Rekonstruktion) an den Fürstenhöfen.

WIKINGER!!! Seit dem Überfall auf das englische Kloster Lindisfarne im Jahr 793 verbreitete dieser Warnruf Angst und Schrecken an den Küsten von der Nordsee bis in das Mittelmeer. Die Nordmänner plünderten und mordeten ohne Gnade. Als ebenso grausam galten ihre heidnischen Götter. So weit das Bild, das christliche Autoren des Mittelalters überliefert haben. Tatsächlich waren die Wikinger aber auch hervorragende Handwerker und clevere Kaufleute. Städte wie Haithabu im heutigen Schleswig-Holstein dienten in erster Linie dem Warenumschlag. Von der Ostsee aus fuhren sie über die Flüsse Osteuropas und das Schwarze Meer bis nach Byzanz, ihre Handelsbeziehungen reichten bis nach Bagdad. Zudem dienten ihre Kriegszüge nicht allein dem Beutemachen, sondern auch der Landnahme. So unterwarfen Wikingerkönige weite Teile Englands.

Europa war seit dem frühen Mittelalter im Umbruch begriffen. Die ehemaligen Wirtschaftszentren der Antike hatten an Einfluss verloren, nicht zuletzt durch den Zerfall des Römischen Reichs. Im 8. Jahrhundert etablierte sich das Frankenreich als neue Großmacht und das politische Gewicht verlagerte sich Richtung Norden. So gelangte in der Mitte des 10. Jahrhun-

derts der Araber At-Tartuschi von Spanien bis nach Haithabu. Ihm verdanken Historiker wertvolle Aufzeichnungen, denn die Wikinger selbst hinterließen in ihrer Runenschrift nur wenige Texte – das meiste stammt von zwangsläufig nicht objektiven christlichen Missionaren.

»Nie hörte ich hässlicheren Gesang als den der Schleswiger, es ist ein Brummen, das aus ihren Kehlen kommt, ähnlich wie Hundebellen, doch noch tierischer als dieses.« At-Tartuschi äußerte sich wenig schmeichelhaft über die Musikkultur der Nordmänner.

Nordeuropa war im frühen und hohen Mittelalter nicht gerade führend in der Entwicklung kunstvoller Musikinstrumente. Zwar wurde bei den Nordmännern gesungen, geblasen, gefiedelt und gezupft, doch meist auf eher schlichten Instrumenten. Nahe Haithabu entdeckten Archäologen eine Knochenflöte aus der Elle eines Schwans. Vogelknochen boten sich als Rohmaterial für Blasinstrumente an, sind sie doch oft röhrenförmig. In diesem Fall sorgten drei Löcher am unteren Ende dafür, dass diese Flöte mit nur einer Hand zu spielen war. Dergleichen war bis ins späte Mittelalter in ganz Europa zu finden. Kam noch eine kleine, am Arm hängende Trommel hinzu, war die Ein-

Mann-Kapelle für die einfache Tanzmusik komplett.

Die meisten Instrumente hatten griechische und römische Vorfahren – auf ihren Beute- und Handelszügen in die ehemaligen Zentren der antiken Welt eigneten sich die Wikinger auch allerlei Wissen an. Deshalb ähnelt das Fragment einer britischen Panflöte aus Buchsbaum, im späten 10. oder frühen 11. Jahrhundert in York gefertigt, verblüffend den römischen Verwandten, die in den Mittelmeerländern während der Antike in Gebrauch waren (siehe Kasten rechts).

Ein Art von Dudelsack

Auch die Rohrblattinstrumente dürften keine eigene Erfindung gewesen sein, sondern auf den antiken Aulos und seine Verwandten zurückgehen (siehe Beitrag S. 30). Der Ton entsteht durch die Bewegung einer Zunge aus gespaltenem Schilfrohr oder zweier aufeinander schlagender Schilfrohrhälften, also etwa wie bei der modernen Klarinette oder Oboe. Zwei besonders gut erhaltene Exemplare aus dem 11. Jahrhundert stammen von der dänischen Insel Falster und aus Lund in Südschweden. Als Ausgangsmaterial diente in beiden Fällen Holunder, bei dem sich das weiche Mark einfach aus dem Ast stoßen lässt. Die

»Falsterpiben« hatte fünf, die »Lundpiben« nur vier Grifflöcher. Beide Instrumente trugen an ihren Enden Stutzen, an denen vermutlich oben eine Kapsel für das Rohrblatt, unten ein Horn als Schallbecher befestigt werden konnten. Vielleicht wurden Kapsel und Pfeife aber auch separat mit dem Balg eines Tiers verbunden, sodass ein solches Instrument wie ein Dudelsack zu spielen war. Tatsächlich stammen die ältesten eindeutigen Abbildungen einfacher Sackpfeifen aus der Zeit der ersten Jahrtausendwende.

Das eindrucksvollste Musikinstrument im Repertoire Skandinaviens war aber wohl die sechssaitige Leier. Auch sie kann ihre antiken Vorfahren nicht leugnen: Ähnlich wie bei der griechischen Kithara (siehe Beitrag S. 30) hatte die Leier zwei gleich lange Arme, die Enden waren mit einem Joch verbunden. Darin steckten sechs Wirbel für die Saiten, die über einen kleinen Steg auf der Decke des Instrumentes führten. Diese aufwändigen und oft verzierten Instrumente waren Statussymbole und wurden Fürsten und Häuptlingen mit ins Grab gegeben. Auch magische Kraft schrieb man der Leier zu. So berichtet die Völsunga-Saga, eine isländische Variante des Nibelungenlieds, vom Tod Gunnars (im Nibelungenlied Gunther von Burgund): Weil er den Ort seines sagenhaften Schatzes nicht preisgeben will, stößt man ihn gefesselt in eine Schlangengrube. Doch seine Schwester Gudrun wirft ihm eine Leier zu. Nur mit den Zehen spielend gelingt es Gunnar, alle Bestien bis auf eine in den Schlaf zu spielen; diese tötet ihn.

Auf solchen Leiern begleiteten die alt-nordischen Skalden ihre Lieder, hoch angesehene Geschichtenerzähler, die von Fürstenhof zu Fürstenhof reisten und Neuigkeiten, Epen und Legenden zu Gehör brachten. Grundlegende Quellen zu dieser Gesangskultur des Nordens sind zum Beispiel Liedsammlungen wie das »Winchester organum« und der »Beowulf«. Wir wissen wenig über die Art des Vortrags, doch darf man wohl die Melodieverläufe traditioneller Sprechgesänge auf Island als Vergleich heranziehen.

Die jüngsten Instrumente im Wikinger-Orchester waren die Streicher. Abbildungen seit dem 9. Jahrhundert zeigen, dass zunächst Leiern mit einem Bogen gespielt wurden. Bald kamen reine Streichinstrumente in Birnenform auf. In Nov-

gorod, neben Kiew der wichtigste Handelsstützpunkt der Wikinger im Osten, fanden Archäologen gleich drei solcher Instrumente aus dem 12. Jahrhundert.

Rekonstruktionen helfen, alte Spielweisen zu erforschen. Nicht minder aufschlussreich ist das Studium traditioneller Volksmusik. So ähnelt die »Gadulka« Bulgariens den Streichinstrumenten Novgorods. Auch »Gusli«, »Kantele« und »Jouhikko« aus Russland, dem Baltikum und Finnland wurzeln im Mittelalter.

Mit der Christianisierung Nordeuropas sowie der Entstehung der Königreiche

Dänemark, Norwegen und Schweden im 11. Jahrhundert ging das große Zeitalter der Wikinger zu Ende. Doch mittelalterliche Instrumente und Spielweisen blieben bis in heutige Zeit in Gebrauch. Noch in den 1940er Jahren wurden in Schweden Sackpfeifen mit alten Techniken hergestellt, und aktuelle Melodien estnischer Musiker wären auf rekonstruierten »Falsterpiben« spielbar. ◀

RALF GEHLER ist Historiker und Ethnologe in Schwerin.

Pans große Liebe

Eine Flöte für den Gott der Hirten

■ SYRINX WAR EINE NYMPHE aus dem Gefolge der Göttin Artemis (römisch: Diana). Deren ewige Jungfräulichkeit galt ihr als höchstes Ideal, und so geriet Syrinx in Panik, als der bocksfüßige Hirten- und Fruchtbarkeitsgott Pan sie verfolgte. Sie floh vor dem Wollüstigen, doch den Fluss Ladon vermochte sie nicht zu überqueren. Syrinx flechte ihre Nymphenschwestern um Rettung an und wurde im letzten Moment verwandelt – statt ihres schönen Körpers hielt Pan nur einige Schilfrohre in Händen. Doch als der Wind leise über die Halme strich, war ihm, als höre er die Stimme der Begehrten. Rasch band er die Röhren zusammen und behielt das Instrument, um Syrinx auf ewig nahe zu sein.

Auf diese herzergreifende Weise erklärt uns die antike Mythologie gemeinhin die Entstehung der Panflöte. Gelegentlich erwähnen Legenden auch den Gott Hermes als Erfinder, leider ohne dies näher zu erläutern; pikanterweise galt der als möglicher Vater des Pan. Doch der Hirtengott hatte auf jeden Fall die engere Beziehung zu dem Instrument, denn es wurde in der Antike vor allem von Hirten gespielt. Dabei kam dem Zeitvertreib wohl nicht die wichtigste Rolle zu. Noch heute kann man bei Hirtenvölkern den Gebrauch verschiedenster Musikinstrumente beobachten: zum Verjagen wilder Tiere, um die Herdentiere zu beruhigen, um sich mit anderen Hirten durch Signale zu



AMT FÜR ARCHÄOLOGIE DES KANTON S CHWYZ

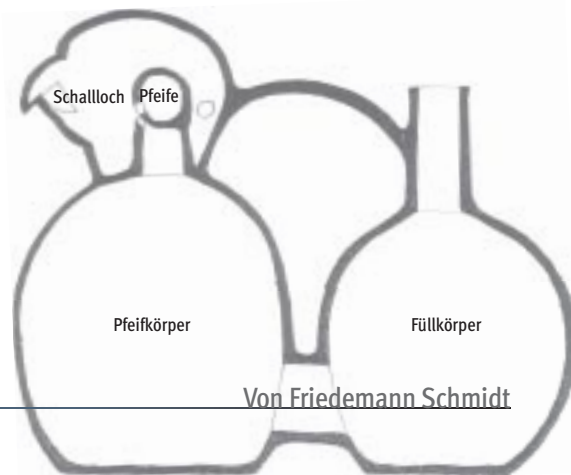
ES MUSS NICHT IMMER SCHILF sein – die Schweizer Panflöte bestand aus Buchsbaum.

verständigen oder dem Hütehund Kommandos zu erteilen. Nicht von ungefähr hieß ein historischer Dudelsacktyp aus Deutschland »Schäferpfeife«.

Aus der römischen Antike haben sich einige Panflöten erhalten, so unter anderem in den Niederlanden, in Frankreich, Deutschland und der Schweiz – von dort stammt eines der besterhaltenen Fundstücke (übrigens das älteste vollständige Musikinstrument des Alpenstaats). Es besteht aus einem einzigen Stück Buchsbaum, das mit sieben verschieden tiefen Bohrungen versehen wurde. Ein Replikat erwies sich als ausgesprochen laut, was somit neben der musikalischen auch eine Signalfunktion nahe legt.

Die Archäologin **SUSANNE RÜHLING** spielt ein Replikat der Schweizer Panflöte auf der CD »Symphonia Panica – Klänge der Römerzeit« von »Musica Romana« (Emmuty Records 2006).

Magische Wasserpfeifen



Dass ein Blasinstrument den menschlichen Atem nicht unbedingt benötigt, wussten schon die peruanischen Kulturen Altamerikas.

ZU TAUSENDEN schmücken Pfeifgefäße der alten südamerikanischen Kulturen die Museen der Welt. Trotz dieser weiten Verbreitung gehören sie zu den rätselhaftesten Objekten der ohnehin noch wenig erforschten Musikkultur Altamerikas. Diese Instrumente kamen in Peru lange vor der Zeit der Inka auf, doch müssen sie vor der spanischen Eroberung im Jahr 1532 oder spätestens mit ihr verschwunden sein, denn die neuen Machthaber verloren in ihren Aufzeichnungen kein Wort über die Pfeifgefäße.

Die meisten Funde stammen aus Raubgrabungen. Wer sie wo und unter welchen Umständen entdeckt hat, ob in einer Rui-

ne oder einem Grab, ist im Allgemeinen nicht bekannt. Leider geben auch zeitgenössische Bildquellen keinen Aufschluss. Zwar entstanden die schönsten Pfeifgefäße in der Blütezeit der Moche-Kultur (100 bis 700 n. Chr.), dessen Handwerker den Alltag sehr detailliert auf hochwertiger Keramik dargestellt haben. Erstaunlicherweise sind Pfeifinstrumente darauf niemals zu sehen.

Wir wissen nur so viel: Diese Flöten wurden aus Ton geformt, bemalt und bei etwa 850 Grad Celsius gebrannt. Bei den Moche bestanden sie aus zwei flaschenförmigen Körpern, die unten durch eine Röhre und oben durch einen Henkel ver-

bunden waren. Ein Behälter wurde mit Wasser gefüllt, der andere war als Muschel, Mensch, meist aber als Vogel geformt und trug in seinem Kopf eine kugelförmige Pfeife.

Pfeifen und Trillern

Replikate zeigen: Neigt man ein solches Instrument, presst das von einem in den anderen Behälter fließende Wasser Luft durch die Pfeife. Ihr Ton klingt, bis nichts mehr nachströmt. Durch langsames Hin- und Herschaukeln entsteht ein Rhythmus. Alternativ kann das Instrument auch wie eine Flöte angeblasen werden, woraufhin ein Trillern ertönt, sofern es

Die Götter singen lassen

Im Reich der Azteken verliehen Musiker den Göttern eine Stimme.

ALS HERNÁN CORTÉS UND SEINE SOLDATEN 1521 am Hof des Aztekenkönigs Montezuma II. empfangen wurden, erklangen zu ihrer Begrüßung Kriegstrommeln und Schnecken trompeten. Der Herrscher ahnte nicht, dass sein Reich ein paar Monate später in Trümmern liegen sollte. Während die spanischen Konquistadoren in der Hauptstadt Tenochtitlán weilten, erlebten sie immer wieder Rituale des Götter- wie des Herrscherkults. Sie schrieben ihre Beobachtungen nieder, berichteten von der aufwändigen musikalischen Ausgestaltung, von ungewöhnlichen Instrumenten wie Schildkrötenklappern oder Schrapknocken.

Dank dieser Augenzeugenberichte, späterer Aufzeichnungen von Missionaren, der wenigen erhaltenen Bilderhandschriften der Azteken sowie zahlreicher Funde auf dem Gelände ehemaliger Tempelanlagen wissen wir heute: Musik galt in der Glaubenswelt der Azteken als Gesang der Götter, Musiker verliehen diesen eine Stimme, ihre Instrumente wurden geweiht und als Symbole der Götter in Tempeln verehrt.

Viele imitierten Naturgeräusche: Raseln und Klappern assoziierten die Azteken mit fallendem Regen beziehungsweise dem Warnen der Klapperschlange; die an das weibliche Geschlecht erinnernde Form der Schnecken trompete stand für den Urlaut der Schöpfung; Keramikflöten und Pfeifen symbolisierten Vogelgottheiten.

Im Tempelkult oblag das Musizieren spezialisierten Priestern, im Herrscherkult professionellen Künstlern, die gut bezahlt und hoch angesehen waren. Bei rituellen Tänzen versammelten sich oft Tausende von Teilnehmern, mit Federschmuck herausgeputzt, auf dafür vorgesehenen Plätzen.

Von einer solchen Zeremonie überlieferte ein spanischer Beobachter, dass Flötenspieler und Trommler einen Rhythmus vorgaben, der im Lauf der Nacht immer schneller wurde, während der Gesang – von zwei Priestern angestimmt und von den Tänzern wiederholt – immer höhere Tonlagen erklimmte. Für den Chronisten klang dies zunächst getragen, feierlich und ernst, dann fröhlich und anmutig, doch schließlich durchdringend und unerträglich schief. Freilich lauschte

WIE EIN VOGEL vermochten auch die Schamanen zu fliegen, so glaubten die Moche, eine Kultur des alten Peru. Vielleicht sollte die Vogelgestalt vieler Pfeifgefäße dies zum Ausdruck bringen.

mit Wasser gefüllt ist. Theoretisch bestand noch eine dritte Möglichkeit: das Gefäß auf ein Feuer zu setzen und wie einen Teekessel durch Dampfdruck zu betreiben. Doch das stützt der Befund nicht, denn Ruß auf der Außen- und Kesselstein auf der Innenseite fehlen.

Nach einhelliger Meinung der Archäologen handelt es sich nicht um Gebrauchsgegenstände oder Spielzeuge, sondern um Ritualobjekte. Weil im magischen Weltbild jener alten Kulturen Analogien große Bedeutung hatten, könnte ein muschelförmiges Pfeifgefäß das Element Wasser symbolisiert haben. In einer Dürreperiode hat der Schamane vielleicht durch das Pfeifen und Trillern die Wolkengeister angerufen, endlich Regen zu schicken. Umgekehrt versuchte er bei sintflutartigen Regenfällen mit solchen Instrumente mit den Naturkräften zu sprechen, um ihren Zorn zu besänftigen.

Pfeifgefäße in menschlicher Gestalt sollten womöglich Verstorbenen eine Stimme verleihen oder die Ahnen zu

FOTO UND SCHEMA: FRIEDEMANN SCHMIDT



einem Trankopfer rufen. Die Vogelgestalt symbolisierte vielleicht auch die Macht des Schamanen, sich in ein Tier zu verwandeln und zu fliegen. Möglicherweise waren die Pfeifgefäße aber auch magische Objekte für den Hausgebrauch wie die *conopas* der Inka, vergleichbar unseren Rosenkränzen.

Der eigentümliche Klang legt eine weitere Deutung nahe. Der Ton steigt zunächst in Lautstärke und Tonhöhe an, um dann plötzlich mit einem Seufzer abbrechen. Symbolisierte er also Entstehen und Vergehen, Leben und Tod? Freilich ist das reine Spekulation, doch wenn die Pfeife im nächsten Zyklus wieder Luft einsaugt, klingt das wie das Atmen eines unsichtbaren Wesens. Werden mehrere Pfeifgefäße gleichzeitig gespielt, ertönt also eine Klangcollage aus Klagen, Seufzen und Schreien, die mit Trauer und Begräbnisritualen assoziiert werden können. Wann immer ich selbst diese Instrumente bei Konzerten einsetze, berichten mir Zuhörer von einem Schaudern und einem »gruselige Erlebnis«.

Eine Ahnung von der Magie der präkolumbischen Pfeifgefäße geben Heiler im heutigen Peru. Diese *curanderos* verwenden oft Objekte aus Gräbern, um eine Verbindung zu den Ahnen herzustellen. Eine Heilerzeremonie kann Stunden dauern und Opferungen, Massagen und vieles mehr umfassen.

Ein Ritual, bei der ein Pfeifgefäß verwendet wurde, ist 1982 in Nordperu do-

kumentiert worden. Der Patient war ein alter Mann, der über Appetit- und Schlaflosigkeit sowie Gelenkschmerzen klagte, typische Symptome einer *susto*-Krankheit: Durch ein schreckliches Erlebnis habe sich die Seele vom Körper gelöst und sei dann von Geistern geraubt worden. Um sie in der Schattenwelt aufzuspüren, verwendete der *curandero* ein Pfeifgefäß mit einem Papageienkopf. Er füllte Wasser ein und erhob sich, als der erste Pfiff ertönte. Mit beiden Händen das Instrument umklammernd, begann er den Oberkörper zu wiegen und hielt so minutenlang den Zyklus von Ton und scheinbarem Atmen in Gang. Dann setzte er plötzlich das Instrument an und spielte ein langes Trillern. Der Patient stöhnte und seine Augen flackerten. Die Seele hatte den Ruf vernommen! Das Pfeifgefäß hatte seinen Zweck erfüllt.

FRIEDEMANN SCHMIDT erforscht und spielt Musikinstrumente präkolumbischer Kulturen. Er stellt selbst Repliken her (siehe www.terraton.info).

LITERATUR-TIPPS

▷ Altamerikanische Klangmittel im Dienst religiöser Vorstellungen. Von Ellen Hickman in: Kosmos der Anden. Weltbild und Symbolik indianischer Tradition in Südamerika. Von Max Peter Baumann (Hg.). Verlag Diederichs, München 1994, S. 317

▷ Music of El Dorado. Von Dale A. Olson. University Press of Florida, 2002



HIEHUECOWOTI, GOTT DER MUSIK. MIT FEHL. GEN. DES DAI, CODEX BORGIA, FOL. 24, 15. JH.

er mit europäischen Ohren. Denen schienen auch Kriegsgesänge nach einer siegreichen Schlacht schaurig, während sie den Azteken selbst sicher Ausdruck der Freude waren.

ARND ADJE BOTH ist Archäologe am Deutschen Archäologischen Institut in Berlin.

Gute Laune für die Götter

Von Alexandra von Lieven

Um zornige Gottheiten friedlich zu stimmen und Dämonen zu vertreiben, setzten die Ägypter auf Musik und Tanz.

ALS RE, DER SONNENGOTT, zum ersten Mal sein allsehendes Auge öffnete, fiel eine Träne zu Boden. Daraus entstand Hathor, Göttin der Liebe, der Schönheit, des Tanzes und der Musik, zudem Beschützerin Ägyptens, insbesondere seiner Frauen. In dieser letzten Funktion erfuhr sie tatkräftige Unterstützung von den gnomenhaften Besgöttern, die Haus und Bett, Kinder und Schwangere vor Krankheit bringenden Dämonen bewahrten. Die Bes waren dafür wohl gerüstet: Manche Darstellungen zeigen sie mit Messern und Schlangen bewaffnet, andere aber tanzend und kleine Trommeln schlagend.

Die zwergenhafte Gottheit unterstreicht, was Texte, Wandgemälde, Skulpturen und Fundstücke immer wieder verraten: Musik war im Ägypten der Pharaonenzeit allgegenwärtig, im Alltag wie im Götterkult, im Frieden wie im Krieg. Sicher kam dabei der Aspekt der Unterhaltung nicht zu kurz, vor allem aber schrieb man ihr Zauberkräfte zu. Trommeln vermochten Dämonen zu vertreiben, Lauten und Rasseln manchen Götterzorn zu besänftigen.

Und das schien mitunter bitter nötig. Die Unsterblichen hatten ihre Launen und selbst die sanfte Hathor führte ein Doppelleben. So schildert ein anderer Mythos ihre Entstehung weniger freundlich:

Re habe die löwengestaltige Sachmet, Göttin des Kriegs und der Seuchen, zu den Menschen geschickt, um diese für ihre Schlechtigkeit zu bestrafen. Doch Sachmet übertrieb und verfiel in einen regelrechten Blutrausch. Durch eine List gelang es, sie zu betäuben, und Re verwandelte die Löwengöttin in Hathor. Im Lauf der Jahrhunderte schrieben die Bewohner des Niltals dieser Göttin immer mehr Funktionen zu. Hathor war auch Isis, die Gemahlin des Totengottes Osiris. Sie galt im Neuen Reich zudem als Mut, Gattin des Amun, und sie war Sothis, die Herrin des Nils.

Wenn ihr Sternbild (heutige Bezeichnung: Großer Hund) mit dem hell leuchtenden Sirius erstmals wieder in den frühen Morgenstunden am Himmel aufstieg, stand die lebenswichtige Nilflut unmittelbar bevor. Sie trug Wasser und fruchtbaren Schlamm auf die Felder. Doch war das Hochwasser zu stark, zerstörte es Siedlungen, war es hingegen zu schwach, drohte Hunger. Mitunter brachte die Flut aber Seuchen über das Land. So zeigte also auch diese Gottheit zwei Gesichter.

Ihren Stimmungen entsprachen nach Ansicht der Priester die Farben des aufsteigenden Sirius, der zunächst rot, dann bläulich wirkte, was sie mit Zorn beziehungsweise Ruhe assoziierten.

Aus urheberrechtlichen Gründen können wir Ihnen die Bilder leider nicht online zeigen.

WENN DER BES TANZT, wird alles gut – die gnomenhaften Hausgötter bezwangen Dämonen auch mal mit einem Tambourin.

Um zu verhindern, dass Sothis alles Leben vernichtete, musste sie offenbar durch einen Kult besänftigt werden. Den Klang der Sistrum (eine Art Rassel), Klappern und Trommeln schien die Göttin zu mögen, ebenso den von Lauten, Leiern und Harfen. Auf deren Spiel verstanden sich Berufsmusiker, die mitunter fest im Tempel angestellt waren, in jedem Fall aber großes Ansehen genossen.

Doch Ausnahmen bestätigten die Regel. Ein Gedicht aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. verspottet einen »verkommenen

Harfenspieler« namens Horudja. Ihm mangle es nicht nur an Können und Talent, er trage stets auch das Unpassende vor, singe Klagelieder bei Festgelagen und juble bei Trauerfeiern.

»Die Besgötter flüchten vor ihm, weil sie nicht taub sind! ... und er sagt zu der Festgesellschaft: Ich kann nicht singen, wenn ich hungrig bin, ich kann die Harfe nicht zum Vortrag heben, wenn ich nicht vom süßen Wein gesättigt bin! Und er trinkt den Wein von zweien, isst das Fleisch von dreien, die Ration von fünf in insgesamt ... Seine Worte passen nicht zu seinem Spiel – eins ist seine Stimme, ein anderes die Harfe. Die Rezitation mit seiner Stimme ist eine Missachtung des Gesangs und ein Verderben seines Spiels ... Ist er satt, lässt er die Harfe, ist er abgefüllt, trollt er sich.«

Solch frevelhaftes Tun blieb nicht ohne Strafe: Hathor »erzürnte gegen ihn in ihrer Gestalt als Sachmet, die Große. Er erlag ihrer Seuche, er verfiel ihrem Rasen«. Nie wieder würde Horudja die Harfe in Gegenwart der Göttin erheben.

Verspottete dieses Gedicht eine reale Person oder war es beißende Satire? Wenn

ZWEI GESICHTER EINER GÖTTIN

Die blutgierige Löwengöttin Sachmet wird zur sanften Hathor.

es nur zum Lachen reizen sollte, warum dann die zahlreichen Anspielungen auf den Kult Hathors in ihren verschiedenen Persönlichkeiten, darunter die direkte Anrufung »Großer Lobpreis sei dir, Tempel der Mut! Göttlicher Preis der Herrin Ägyptens«? Mir scheint es nahe liegender anzunehmen, dieses Lied sei bei Kult-handlungen vorgetragen worden, dem Thema entsprechend vermutlich zur Harfe. Dafür sprechen rote Markierungen nach jedem Halbvers – die Ägypter kennzeichneten damit den Rhythmus.

Pavianschreie und Obszönitäten

Uns mag ein derartiger Text nicht gerade wie ein religiöser Gesang wirken, doch das verdeutlicht nur, wie fremd uns diese vor Jahrtausenden vergangene Vorstellungswelt ist. So gehörte es zu den festen Pflichten des Pharaos und seiner Priester, allmorgendlich die Sonne zu begrüßen, und zwar mit dem »Gesang des Pavians«. Deren Kreischen nachzuahmen bedurfte sogar einer speziellen Gesangstechnik, in der angehende Priester unterwiesen wurden. Sonderlich feierlich hätte dieses Ritual auf uns nicht gewirkt.

Das Harfenisten-Lied ist zudem nicht das einzige seiner Art. So beweist ein noch unpublizierter Papyrus, dass auch bei Festen zu Ehren der Katzengöttin Bastet – einer Erscheinungsform von Sachmet und damit letztlich wieder von Hathor – noch weitaus Wüsteres, ja bewusst Obszönes zu Gehör gebracht wurde. So wird in saftiger

Detailfreude ausgeführt, dass die Vorfahren einer gegnerischen Gruppe das stinkende Produkt eines Verbrechers und einer zugleich hurenden und frigiden Fischverkäuferin gewesen seien.

Zur Musik wurde bei solchen Feierlichkeiten getanzt, war doch der Tanz eines der Dämonenabwehrmittel der Besgötter. Darstellungen etwa auf Wandreliefs und eine Bes-Maske aus dem Mittleren Reich (2134 – 1715 v. Chr.) stützen die Vermutung, dass sich die Tänzer in die Gottheit zu verwandeln suchten, sie auf jeden Fall imitierten. Die Maske war in einer Siedlung nahe dem heutigen Illahun in der Oase Fayum ausgegraben worden und weist Spuren einer Reparatur noch in der Antike auf. Mit anderen Worten: Man hat sie benutzt, und das nicht nur einmal.

War Sothis durch Sistrum- und Lautenklänge sowie durch das Opfern berauscher Getränke besänftigt, verwandelte sie sich in der Vorstellung der Ägypter in die freundliche Hathor, die dem Land durch die Nilflut Nahrung und Wohlstand beschere würde. Aus dem strengen Kult wurde ein Fest, das Volk feierte ausgelassen mit seiner Göttin. Das Überleben war wieder einmal gesichert, dank der Zauberkraft der Musik. ◀

ALEXANDRA VON LIEVEN erforscht am Ägyptologischen Seminar der Freien Universität Berlin unter anderem ägyptische Religion, Magie und Musik.

Aus urheberrechtlichen Gründen können wir Ihnen die Bilder leider nicht online zeigen.