

Jutta Günther

Zwischen Identitätsstiftung und kultureller Abgrenzung:

Zum Musikwandel in der Spätantike

»K_{ommt mit Zacken, kommt mit Gabeln, kommt, kommt! Kommt mit wilden Klapperstöcken, durch die engen Felsenstrecken, kommt, kommt, kommt! Kauz und Eule heulen in unser Rundgeheule, kommt, kommt, kommt!« So lässt Felix Mendelssohn Bartholdy im Höhepunkt seiner *ersten Walpurgisnacht* den Chor der Druiden und des einfachen heidnischen Volkes gegen die »Pfaffenchristen« ansingen, um die Christen, die sich als Schlächter der Heiden im karolingischen Reich entpuppen, zu unterjochen und mit ihren eigenen Waffen, dem Beschwören des Teufels, zu schlagen. Ein Höllentheater aller Elemente bricht los und überrascht die verängstigten Christen, die daraufhin das Weite suchen. Die Verehrung des heidnischen Gottes und damit der Sieg über das Christentum beendet das Stück in reinstem C-Dur. So beeindruckend das Werk in seinen seltenen Aufführungen auf das Publikum wirkt, so klar hallt der zentrale Konflikt der Goethe'schen Textvorlage nach und regt zum Nachdenken über die Macht der Musik im Rahmen religiöser Konflikte an. Kann Musik wirklich eine tragende Rolle in der Auseinandersetzung zwischen entgegengesetzten religiösen Gruppierungen spielen? Wenn ja, welche bezwingende Kraft wird ihr zugeschrieben, und welcher Art ist ihre Äußerung? Als prägnantes historisches Beispiel für die Verwendung von Musik im Rahmen religiöser Konflikte kann die christlich-heidnische Auseinandersetzung in der Spätantike (284–565 n. Chr.) gelten, in welcher die Art der Musikausübung zum Ausdruck der richtigen religiösen Identität wird.}

Sozomenos, ein christlicher Kirchengeschichtsschreiber des 5. Jahrhunderts berichtet, dass es in Daphne, einem bekannten Vorort von Antiochien, zu einer Prozession gekommen sei, als Kaiser Julian (361–363) im Rahmen seines religiösen Restaurierungsprogrammes im Jahr 362 zum Zweck der

Wiederbelebung des dortigen heidnischen Quellheiligtums die Überführung des christlichen Märtyrergrabes des Babylas an einen anderen Ort befahl: »Man sagt, damals hätten Männer und Frauen, junge Männer und Mädchen, Greise und Kinder, die den Sarg zogen, einander anfeuernd, während des ganzen Weges Psalmen gesungen, angeblich um sich durch den Gesang die Anstrengung zu erleichtern, in Wirklichkeit von entschlossenem Eifer motiviert, weil der Herrscher nicht dieselbe Einstellung zur Gottheit hatte wie sie. Vorsänger der Psalmen waren für die übrigen diejenigen, die sie auswendig kannten, und dann fiel die Menge einstimmig ein und sang diesen Refrainvers: ›Beschämt wurden alle, die geschnitzte Bilder anbeten und die ihr Vertrauen auf die Götzenbilder setzen.«¹ Der gemeinsame Gesang der christlichen Gemeinde wird hier zur verbindenden Äußerungsform des Unmutes, der sich gegen die kaiserliche Politik richtet. Dabei spielt es aus Sicht des christlichen Geschichtsschreibers die tragende Rolle, dass der Kaiser diese Entscheidung aus dem falschen Glauben heraus getroffen habe. Der Gesang, so stellt es Sozomenos dar, wirkt dabei nach außen als Beweis der Frömmigkeit und gemeinsamen Verständigung, stellt aber auf der Metaebene die Möglichkeit her, auf legitime Weise Kritik am Kaiser zu üben und Wut und Enttäuschung zu kanalisieren. Offenbar haben hier die Christen des 4. Jahrhunderts in Antiochien schon zu einer eindeutigen musikalischen Identität gefunden, die sich im Gesang der Psalmen äußert und die Menschen unterschiedlichen Alters und Geschlechts im Glauben verbindet. Hinter dieser Konstituierung allerdings liegt ein langer Weg der Auseinandersetzung der Christen mit der sie

1 Soz. h.e. 5, 19, 18–19. (Sozomenos: *Historia ecclesiastica/Kirchengeschichte* [= Fontes Christiani 73/4], übers. von Günther Christian Hansen, Turnhout 2004).

Julio Mendivil

Die unendliche Geschichte der Hirschschädelflöte

Über Musikarchäologie und Narrativität

Die Idee, dass reine Beschreibungen von archäologischen Dokumenten möglich sind, wird in der Musikarchäologie häufig vertreten.¹ In diesem Artikel werde ich die Meinung vertreten, dass wir in der Lage sind, jedweden Dokumenten eine Bedeutung oder historische Signifikanz zu geben, weil wir imstande sind, diese in eine Erzählung zu integrieren, die ihnen eine Signifikanz verleiht.² Insofern sie immer eine Organisation von Daten für ihre Darstellung impliziert, die einige Geschichtsteile auswählt und dementsprechend andere ausschließt, um sie untereinander in Verbindung zu setzen, lässt sich behaupten, dass eine Beschreibung immer anhand einer logischen narrativen Struktur mit Anfang, Mitte und Ende konstruiert wird. Gegen angeblich neutrale Repräsentationen der Vergangenheit möchte ich hier für eine musikarchäologisch fundierte Auswertung von Dokumenten plädieren, die keinem linearen Schema folgt und sich dementsprechend die Prämisse einer postmodernen Geschichtsschreibung zu eigen macht. Als Beispiel bediene ich mich einer musikarchäologischen Studie über die Hirschschädelflöten aus den Anden. Ich möchte zeigen, dass die Musikarchäologie keine Rekonstruktionen, sondern Konstruktionen produziert, die einen unendlichen Charakter aufweisen, da die Quellen unterschiedliche Interpretationen zulassen.

I – Die Hirschschädelflöte

Die Hirschschädelpfeife ist eine gedackte Gefäßflöte ohne Kernspalt und ohne Grifflöcher, die aus

1 Helen Hickmann: *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbischen Kulturen Perus, Ekuadors und Kolumbiens*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1990, S. 11.

2 Vgl. Arthur Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1980, S. 200.

dem Schädel eines Hirsches angefertigt wird (vgl. Abbildung 1). Das Instrument wird heutzutage sowohl in Brasilien als auch in Kolumbien von den Tukano-Indianern sowie von Mestizen aus Falcón in Venezuela gespielt, vor der spanischen Eroberung wurde es jedoch auch in den Anden benutzt, wo das Instrument einige Spuren hinterlassen hat. Die Geschichte(n), die ich im Folgenden berichten werde, basieren auf einer Studie, die ich im



Abbildung 1
Hirschschädelpfeife der Sikuaní aus Kolumbien
(Foto: Victor Mendivil)

Jahr 2000 zwischen Deutschland und Kolumbien durchgeführt und in den Jahren 2003 und 2004 in Brasilien, Deutschland und Peru fortgesetzt habe, wo ich weitere archäologische Museen besuchte und neue Informationen sammelte. Ausgangspunkt für mein Forschungsvorhaben war eine neue Begriffsbestimmung der Musikarchäologie als einer Disziplin, welche die Informationen über musikalische Praktiken vergangener Kulturen mittels archäologischer und musikethnologischer Methoden auswertet.³ Damit wollte ich mich von einer früheren Definition abgrenzen, welche die

3 Julio Mendivil: *Del Juju al Uauco: un estudio arqueomusicológico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región Chinchaysuyu del Imperio de los Incas*, Quito 2009, S. 58.

Olga Sutkowska

Archäologische Auloi/Tibiae-Funde mit Mechanismen

Im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass Mechanismen in Blasinstrumenten zu den organologischen Erfindungen der Renaissance zählen, die bis zum heutigen Tage immer weiter entwickelt wurden. Genauso häufig ist die Meinung anzutreffen, dass moderne Rohrblattinstrumente wie Oboe, Klarinette oder Fagott zu den elaboriertesten Schöpfungen der instrumentenkundlichen Kunst gehören, insbesondere in Bezug auf ihre Konstruktion und spieltechnischen Möglichkeiten. Musikarchäologische Studien zeigen allerdings, dass spezielle Mechanismen für das Abdecken und Öffnen von Tonlöchern und damit verbunden Skalenwechsel schon vor mindestens 2.400 Jahren in antiken Rohrblattinstrumenten (griechisch *Aulos*, pl. *Auloi*; lateinisch *Tibia*, pl. *Tibiae*) in Gebrauch waren.

Die Auloi/Tibiae gehören zu den doppelten (d. h. paarweise gespielten) schalmeeartigen Instrumenten, die in den antiken Kulturen des Mittelmeerbeckens und des Nahen Ostens über mehr als 3.000 Jahre sehr beliebt waren, so beliebt, dass sie zu den am häufigsten dargestellten Instrumenten der Antike zählen, und den Darstellungen zufolge in der ganzen Bandbreite gesellschaftlicher Aktivitäten verwendet wurden.¹ Über mehrere Jahrhunderte hinweg bestand das Instrument aus zwei einfachen Röhren, die aus unterschiedlichen Materialien wie Rohr, Silber, Holz oder Knochen angefertigt waren und den archäologischen Funden zufolge höchstens

sechs Grifflöcher je Spielpfeife aufwiesen.² Bereits in archaischer Zeit der griechischen Antike wurde der Aulos unter anderem zu einem Virtuoseninstrument, das in musikalischen Wettbewerben seinen festen Platz hatte. Die Geburt der »neuen Musik« mit ausgeprägten Skalenmodulationen innerhalb eines Stückes ist wahrscheinlich der Grund für den Beginn einer mechanischen Entwicklung des Instrumentes, die in diesem kurzen Beitrag beleuchtet werden soll.

I – *Auloi πολύτρητοι* und *tibiae multiforatiles*

Es wird davon ausgegangen, dass die frühen Mechanismen in den antiken Rohrblattinstrumenten mit der Erhöhung der Zahl der Tonlöcher sowie der Vergrößerung der Länge des Instrumentes zusammenhängen. Beides diente dem Spiel unterschiedlicher Skalen auf einem Instrument. Die Erhöhung der Zahl der Grifflöcher wird eine Schriftquelle zufolge Diodoros aus Theben zugeschrieben.³ Mit mehreren Grifföchern versehene Instrumente konnten auf Griechisch *πολύτρητοι* und auf Lateinisch *multiforatiles* genannt werden⁴, was sich wörtlich als »viellöcherig« übersetzen lässt.⁵ Die kaiserzeitlichen Instrumente der »neuen Generation«, wie die vier pompejanischen Tibiae, waren mit 10 bis 19 Tonlöchern auf einer Spielpfeife versehen.⁶ Mit der Zunahme der Anzahl der Tonlöcher auf einer Spielpfeife sowie mit der Vergrößerung

1 Zur Auloi/Tibiae-Thematik siehe Albert A. Howard: *The Αὐλός or Tibia*, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 4 (1893), S. 1–60; Heinz Becker: *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1996; Annie Bélis: Art. *Aulos*, in: Stanley Sadie (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second edition, Vol. 2, London 2001, S. 178–184; Stefan Hagel: *Ancient Greek Music*, Cambridge 2009, S. 327–365, 393–413; Timothy Moore: *Music in Roman Comedy*, Cambridge 2012, darin *Chapter I: Tibiae and tibicides*; Olga Sutkowska: Art. *Tibia*, in: Laurence Libin (Hg.): *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Second edition, Vol. 5, New York 2014, S. 1–3.

2 Eine Liste mit den frühen Auloi aus der archaischen und klassischen Zeit ist zu finden in Stelios Psaroudakēs: *The Aulos of Argithea*, in: Ellen Hickmann, Anne D. Kilmer und Ricardo Eichmann (Hgg.): *Studien zur Musikarchäologie III*, Rahden/Westf. 2002, S. 335–366, hier S. 335, FN 4.

3 Pollux: *Onomastikon*, IV. 80; Andrew Barker: *Greek Musical Writings: Volume I. The Musician and his Art*, Cambridge 1984, S. 97, FN 23.

4 Howard, *The Αὐλός or Tibia* (wie Anm. 1), S. 6.

5 Übersetzung von Stefan Hagel.

6 Andrew Barker: *Greek Musical Writings: Volume II. Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989; Hagel, *Ancient Greek Music* (wie Anm. 1), S. 351.

Jana Kubatzki

Luxus, Pracht und Blasmusik

Antike griechische Musik in kultischen Tänzen und Prozessionen

Musik war allgegenwärtig im Griechenland der antiken Zeit, auf privaten wie kultischen Festen, Symposien, in der Schulausbildung, der Freizeit, der Arbeit. Darin unterscheidet sich die Antike nicht von der unsrigen Zeit. Was sich stark unterscheidet ist zum einen das Verständnis darüber, was Musik (*mousiké*) eigentlich alles beinhaltete und auch die Unterscheidung nach Toncharakter und der Anwendbarkeit von verschiedenen Musikinstrumenten in Alltag und Kultgeschehen.¹

Mousiké, ein Begriff des sich erst im 6. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland etablierte, war die Kunst der Musen und umfasste Dichtung, Tanz und Gesang, Pantomime, Theater, aber auch Philosophie und Astronomie. Das Spektrum dessen, was als Musik galt, war also wesentlich größer als heutzutage. Andererseits gab es große Einschränkungen in der Anwendung von Musik: Instrumente und Genres waren für die einzelnen Anlässe, ob nun privater Natur wie bei Hochzeiten, oder öffentlicher Natur, wie bei kultischen

Prozessionen, kanonisch. So waren beispielsweise *Krotala* (eine Art Kastagnette) und andere Rhythmusinstrumente eng an den Kult des Ekstase- und Weingottes Dionysos geknüpft, während Saiteninstrumente nach einer langen Tradition bis hin zur Wiege der Kultur im Mesopotamien des 3. Jahrtausends v. Chr. mit göttlicher oder königlicher Kommunikationsform verbunden waren und eher mit Apollon, dem Gott des Lichts und der Musik verbunden waren. Im antiken Griechenland treten Leiern (in Form der *Phorminx* und *Lyra*, auch *Chelys*) nach den dunklen Jahrhunderten (12.–8. Jahrhundert v. Chr.) im Zusammenhang mit göttlichen Musikern, Epiphanien von Gottheiten und kultischen Reigentänzen auf.

Dies geschah gleichermaßen auf der bildnerischen wie der schriftlichen Ebene: Die ersten Darstellungen von Festveranstaltungen waren Reigentänze, viele von ihnen mit einem Leierspieler.² Auch in der *Ilias* und der *Odyssee* werden Reigentänze mit Leierbegleitung beschrieben. Erst die späteren Bilder der geometrischen Zeit zeigen ein neues Instrument: den Aulos. Dies ist ein ebenso altes Musikinstrument wie die Leiern und hat seine Wurzeln auch im Mesopotamien des 3. Jahrtausends. In den Gräbern der Königsstadt Ur im heutigen Irak gelegen fand man nicht nur die Königstandarte mit einer sehr gut erhaltenen Darstellung einer mesopotamischen Kastenleier, sondern auch Musikinstrumente: Leiern, eine Harfe und einen silbernen Aulos mit goldenen Mundstücken. Der Aulos, für den es in der Antike noch andere Bezeichnungen gab, ist im griechischen Kult ein besonders wichtiges Musikinstrument. Er war ein (vermutlich mit doppeltem Rohr geblasenes) Blasinstrument mit zwei Röhren, die

1 Zur Bedeutung und Funktion von Musik im griechischen Kult allgemein gibt es folgende empfehlenswerte Literatur: Martin L. West: *Ancient Greek Music*, Oxford 1992; Annemarie Neubecker: *Altgriechische Musik: Eine Einführung*, Darmstadt 21994; Warren D. Anderson: *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaka/New York 21997; Helmut Brand: *Griechische Musikanten im Kult: von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik* (= Würzburger Studien zur Sprache und Kultur 3: Archäologie, Musikwissenschaft), Dettelbach 2000; Anemone Zschätzsch: *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, Rahden 2002; Zozi Papadopoulou: *I. Musical Instruments in Cult; II. Musicians in Cult; V. B. Music in processions and pannychides in: 4.c. Music, Greek Music*, in: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum II*, Los Angeles 2004, S. 347–364 und 375–378; Sheraamy Bundrick: *Music and image in classical Athens*, University of South Florida/St. Petersburg 2005; John Landels: *Music in Ancient Greece and Rome*, London 1998, und Stefan Hagel: *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge 2009.

2 Vgl. dazu Renate Tölle: *Frühgriechische Reigentänze*, Waldsassen 1964, und Bärbel Kleine: *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit* (= Internationale Archäologie 89), Rahden/Westf. 2005.

Oliver Vogels

Musikbogenspieler in der prähistorischen Felskunst am Daureb/Brandberg in Namibia

Der Musikbogen (engl.: *musical bow*, franz.: *arc musical*, *arc sonore*, ital.: *arco sonore*, span.: *arco musical*) bildet nach der grundlegenden Musikinstrumenten-Systematik von Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs aus dem Jahre 1914 zusammen mit den Musikstäben die Gruppe der Stabzithern, welche wiederum eine Untergruppe der einfachen Chordophone bilden.¹ Die Besonderheit der einfachen Stabzithern liegt in der Entfernbarkeit des Resonators, ohne in der Folge den Klangapparat zu zerstören. Während bei den Musikstäben Stege oder lange, durchgestreckte Wirbel notwendig sind, um die Saite vom geraden Stab abzuheben, wird die Saite beim Musikbogen durch das Spannen zwischen den zwei Enden eines gekrümmten Stabes in eine schwingungsfähige Lage gebracht. Die räumliche Verbreitung der Musikbögen und -stäbe konzentriert sich im subsaharischen Afrika, sie sind aber auch in Nord-, Mittel- und Südamerika, Ozeanien, Süd- und Südostasien, Taiwan, Mittelasien und Europa vertreten.²

Im südlichen Afrika sind die instrumentenkundlich (organologisch) »einfacheren« Musikbogenformen baulich mit dem Jagdbogen eng verwandt und werden mit den lokalen, traditionell als Jäger-Sammler lebenden Kulturgruppen (die unter dem Begriff »San« zusammengefasst werden) in Verbindung gebracht. Die nicht-sesshafte, wildbeuterische Lebensweise der San und ihre einzigartigen Klicklaut-Sprachen (welche zur »Khoisan« Sprachfamilie gehören), hatten auf unser westliches, technikfasziniertes Empfinden immer schon eine sehr »ursprüngliche« Wirkung. Besonders stark war dieses Empfinden zu Beginn des 20. Jahrhunderts,

aus dem heraus Henry Balfour zu der damals scheinbar logischen Schlussfolgerung gelangte, der Musikbogen der San müsse aufgrund seiner einfachen Form den evolutionären Beginn der Saiteninstrumente markieren.³ Diese Annahme wird auch heute noch und leider auf einer ähnlichen Basis diskutiert. Dabei wird der Musikbogen nicht etwa aufgrund archäologischer Erkenntnisse als Beginn der Saiteninstrumente angesehen, sondern eher wegen unseres westlichen Grundverständnisses von Technologie. Der Gedanke, dass sich Einfaches zum Komplexen hin entwickelt war lange Basis vieler Ordnungsprinzipien und Systematiken und leitet eben auch unser Verständnis vom Aufbau der Musikinstrumente.⁴ Interessanterweise zeichnen ethnographisch basierte Arbeiten ein durchaus gegenteiliges Bild. Ulrich Wegner zeigt aber auf, dass der Musikbogen im südlichen Afrika wegen seines einfachen Grundprinzips zu den variantenreichsten Musikinstrumenten zählt.⁵ Wird bspw. der einfachere Musikbogen der San als Mundbogen gespielt, wird ein Ende des Bogens zwischen die Zähne genommen. Hier erfolgt die Klangverstärkung durch die Mundhöhle, wobei durch gezielte Bewegungen von Zunge und Gaumen Obertöne herausgearbeitet werden können. Diese Spielweise ermöglicht komplexe, mehrstimmige Melodien auf nur einer Saite.

Welche Erkenntnisse über die Vergangenheit des Musikbogens aber lassen sich gewinnen, wenn man südafrikanische Musikkulturen abseits unserer westlichen Ressentiments erforscht? Die Geschichte des Musikbogens zeigt ein etwas verschwommenes Bild. Vor ca. 1.600 Jahren wanderten Gruppen von

1 Erich Moritz von Hornbostel, Curt Sachs: *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch*, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), Heft 4–5, S. 553–590, hier S. 575.

2 Ulrich Wegner: *Musikbögen und Musikstäbe*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil Band 6, hg. von Ludwig Finscher, Kassel [u. a.] 1997, Sp. 1164–1182, hier Sp. 1166.

3 Henry Balfour: *The natural history of the musical bow: a chapter in the developmental history of stringed instruments of music*, Oxford 1899, S. 1.

4 Ulrich Wegner: *Afrikanische Saiteninstrumente* (= Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Abteilung Musikethnologie 5), Berlin 1984, S. 18–20.

5 Ebd., S. 13.

Zeynep Helvaci

Antike Musikinstrumente Kleinasiens

Kleinasien, das aufgrund seiner geographischen Lage eine Brücke zwischen den antiken Kulturen Vorderasiens und Europas bildet, beherbergte unterschiedlichste Kulturen seit dem Frühneolithikum (spätestens 10. Jahrhundert v. Chr.). Die ältesten Funde des musikalischen Lebens der Region, die bisher datiert wurden, stammen auch aus neolithischer Zeit. Schriftliche sowie archäologische Quellen weisen darauf hin, dass in diesem Raum bereits im 3. Jahrhundert v. Chr. ein vielfältiges Instrumentarium und eine anspruchsvolle Musikkultur existierten. Der aus Völkerwanderungen, Kriegen und wirtschaftlichen Beziehungen hervorgehende kulturelle Austausch mit den benachbarten Zivilisationen prägte offensichtlich auch das Musikleben. Im Gegensatz zu bis vor kurzem dominierender Meinung jedoch übernahm die einheimische Bevölkerung nicht nur vollständige Instrumente mitsamt ihrer Musikpraxis von benachbarten Kulturen, sondern entwickelte auch eigene Instrumente sowie Musikkultur(en).

Trotz des derweil wachsenden Interesses am Thema bleibt die Literatur fokussiert auf entweder einzelne musikarchäologische Funde bzw. Fundgruppen oder Zivilisationen (vornehmlich hethitische)¹ sowie begrenzte Regionen Kleinasiens.² Zudem wird ein allgemeiner Überblick durch die technischen bzw. bürokratischen Probleme der Erforschung einschlägiger Funde erschwert, die unter den zahlreichen Museen

verteilt und zum Teil unveröffentlicht aufbewahrt werden.

Das Dissertationsprojekt »Antike Musikinstrumente Kleinasiens«, gefördert durch die Turkish Cultural Foundation und das STIBET-Doktoranden Programm (DAAD), stellt einen ersten Versuch dar, musikarchäologische Funde in der heutigen Türkei in einem möglichst umfassenden Katalog zu erfassen und in einen kulturhistorischen Kontext zu stellen. Hierfür wurden ausgewählte Museumssammlungen und Grabungsorte in 34 Städten besucht, die musikkrelevanten Gegenstände vor Ort dokumentiert, nach Bedarf und Möglichkeit vermessen und eingehend untersucht. Bearbeitet wurden die Funde bis zum ca. 5. Jahrhundert n. Chr., aufgrund des Paradigmenwechsels bezüglich der Musikinstrumente bzw. deren Darstellung mit der Durchsetzung oströmischer Kultur zu dieser Zeit. Ferner mussten die in den Katalog einzuschließenden Artefakte aus praktischen Gründen begrenzt werden: Darstellungen auf Münzen und Rollsiegeln wurden ausgeschlossen, um das sehr zeitaufwendige Verfahren, das den Rahmen der Dissertation sprengen würde, zu vermeiden. Folglich umfasst der Katalog neben intakt und fragmentarisch erhaltenen Musikinstrumenten auch deren Repräsentationen in Form von Statuen und Figuren sowie Darstellungen auf Reliefs, Wand- und Vasenmalereien sowie Mosaiken. Ergänzend dazu wurden schriftliche Quellen – soweit verfügbar – mit einbezogen.

Der Katalog enthält ca. 250 Artefakte, doch mehr wurden zu weiteren Analysen herangezogen, die zum Teil in den Museen anderer Ländern aufbewahrt werden oder die sich, der Literatur zufolge, in Sammlungen in der Türkei befinden, aber der Forschung nicht zugänglich waren bzw. als verloren galten. Die Katalogeinträge wurden in erster Linie nach den vier Hauptkategorien der Hornbostel-Sachs-Systematik gegliedert, die für die Strukturierung eines solchen Katalogs besonders

1 Als Beispiele seien genannt: Werner Bachmann: *Frühbronzezeitliche Musikinstrumente Anatoliens*, in: *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie früher Metallzeiten* (= Orient-Archäologie 7), hg. von Ellen Hickmann, Ingo Laufs und Ricardo Eichmann, Rahden/Westf. 2000, S. 145–157; Sedat Alp: *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans* (= Kavaklıdere Kültür Yay. 6), Ankara 1999; und Monika Schuol: *Hethitische Kultmusik. Eine Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik anhand hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen* (= Orient-Archäologie 14), Rahden/Westf. 2004.

2 Vgl. z. B. Berna Tunçer: *Eskiçağ Kilikia Çalgıları*, Istanbul 2005.

Susanne Rühling

Mächtige Klänge im Museum

– Nachbauten historischer Orgeln im Versuch

Hörereignisse dienen in Vergangenheit und Gegenwart der Kommunikation, der Ritualisierung, der Repräsentanz und der Identitätsstiftung. Die Herrschaftsrepräsentation vergangener Epochen fußte nicht unwesentlich auf einer akustischen Komponente. Komplexe Musikinstrumente und Klangautomaten waren in Antike und Mittelalter Teil der Repräsentation vor allem der reichen und herrschenden Schichten.¹ Es gibt zahlreiche Bild- und Schriftquellen und einige wenige archäologische Funde.² Gemäß historischen Aufzeichnungen im 3. Jahrhundert v. Chr. erfunden, erklang die Orgel sowohl als Soloinstrument, als auch im Ensemble gemeinsam mit anderen Instrumenten bei zahlreichen Gelegenheiten. Bühnenaufführungen, Volksfeste, Hochzeiten, Tafelmusik, musikalische Wettbewerbe und speziell die Kämpfe der Gladiatoren boten solche Anlässe.³ Bildquellen zeigen die Orgel zusammen mit Blechblasinstrumenten bei Veranstaltungen in der Arena. Neben ihrem imposanten Aussehen spielte ebenfalls die Lautstärke der Orgel eine große Rolle bei ihrer Verwendung in großen Außen- sowie Innenräumen.

In spätrömischer Zeit war die sogenannte »Akklamation« als Kommunikationsform sehr verbreitet. Hierbei wurden Lobpreisungen, Forderungen und sogar Schmähungen vorgetragen, auch

unter Begleitung einer Orgel. In späterer Zeit verkörperte sie als »Akustische Repräsentanz« das Kaiserhaus von Byzanz.⁴ Die Orgel erklang vor allem im Hofzeremoniell, bei Veranstaltungen, Empfängen und Prozessionen – so berichten es historische Schriften. Aus dem Osten existieren weitere Berichte und sogar bautechnische Traktate über Musikautomaten und Orgeln, insbesondere aus Syrien.⁵ Die Orgel wurde nun wiederum von Byzanz aus ins karolingische Reich gewissermaßen reimportiert, da sie nach dem Untergang des Römischen Reiches im westlichen Europa nicht mehr genutzt wurde. Dieser Austausch bildete nun die Basis für eine neue, eigene Orgeltradition mit starkem Bezug zu Kirche und Liturgie.⁶ Historische Schriftquellen berichten von einem solchen »Orgeltransfer« in Form eines Geschenkes des byzantinischen Kaisers an den fränkischen König im Jahr 757. Aus dem Jahr 812 wiederum wird berichtet, dass eine byzantinische Gesandtschaft an den Hof in Aachen kam und eine Orgel mitführte. 826 wurde dann ein vermutlich byzantinischer Geistlicher aus Venedig durch Ludwig den Frommen beauftragt, eine Orgel für den Aachener Hof zu bauen. Hiernach mehren sich langsam, aber stetig die Berichte über »Orgeln im Westen«. Im Hochmittelalter schließlich ist das Instrument wieder in nahezu ganz Europa etabliert und fand primär Verwendung in Kirchen.

1 Reinhold Hammerstein: *Macht und Klang. Tönende Automaten als Realität und Fiktion in der alten und mittelalterlichen Welt*, Bern 1986, sowie Albrecht Berger: *Die akustische Dimension des Kaiserzeremoniells. Gesang, Orgelspiel und Automaten*, in: Franz Alto Bauer (Hg.): *Visualisierungen von Herrschaft: Frühmittelalterliche Residenzen – Gestalt und Zeremoniell. Internationales Kolloquium 3./4. Juni 2004 in Istanbul* (= Byzas 5), Istanbul 2006, S. 63–77.

2 Michael Markovits: *Die Orgel im Altertum*, Leiden 2003.

3 Günther Wille: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

4 Nikos Maliaras: *Die Orgel im byzantinischen Hofzeremoniell des 9. und des 10. Jahrhunderts. Eine Quellenuntersuchung*, München 1991.

5 Henry George Farmer: *The organ of the ancients: From Eastern sources (Hebrew, Syriac and Arabic)*, London 1931.

6 Dietrich Schuberth: *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst* (= Veröffentlichungen der evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 17), Göttingen 1968.