

Joan Goodnick WESTENHOLZ – Yossi MAUREY– Edwin SEROUSSI(Hgg.), Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean. Yuval, Studies of the Jewish Music Research Center Bd. 8. Berlin/Boston: De Gruyter 2014. XI + 375 S., Abb.

Im Januar 2008 fand anlässlich der Eröffnung der Ausstellung, 'Sounds of Ancient Music' im Bible Lands Museum (Jerusalem) eine Konferenz zum Thema 'Sounds from the Past: Music in the Ancient Near Eastern and Mediterranean' statt. Die Beiträge dieser Veranstaltung wurden nunmehr in einem Sammelband veröffentlicht. Sie behandeln Themen aus dem Bereich des Vorderen Orients (10) und dem Mittelmeerraum (4), hinzu kommen eine Einführung sowie ein Nachwort. Die Bibliographien der meisten Aufsätze berücksichtigen Publikationen, die bis 2008 erschienen waren. Lediglich in einzelnen Beiträgen sind jüngere Arbeiten aufgeführt.

Da Musik zu den wichtigen Kulturtechniken der Antike zählt, wäre es sicherlich sinnvoll, würden die Erträge musikarchäologischer Forschungen stärker in musikwissenschaftlichen, musikethnologischen, archäologischen und philologischen Studien berücksichtigt. Dass dies zumindest aus musikwissenschaftlicher Perspektive nicht immer der Fall ist, kann auf mehrere Ursachen zurückgeführt werden, die vor allem mit der Ausbildung der Wissenschaftler zusammenhängen, worauf Yossi Maurey im Nachwort aufmerksam macht. Seiner Wahrnehmung nach gehört die vorgriechische Musik zu den vernachlässigten Themen der Musikwissenschaft: „music predating classical Greece is somewhat of a stepchild to musicology“ (S.366). Dies kann damit zusammenhängen, dass die akademische Ausbildung der Wissenschaftler sehr spezialisiert ist. Musikwissenschaftler, die sich mithistoriographischen Themen der griechischen Antike und den nachfolgenden Zeiten beschäftigen, verfügen nicht notwendig über belastbare Kenntnisse vorgriechischer Sprachen und Kulturen. Andererseits haben Archäologen und Philologen nur selten eine musikwissenschaftliche Ausbildung. Hierauf weist auch Ann Draffkorn Kilmer hin: „Many of us, Assyriologists not trained in music, find some of the musicological arguments difficult to digest“ (S. 98). Die Musikethnologie trägt eher selten zur älteren Musikgeschichte bei, da sie sich hauptsächlich mit rezenten Gesellschaften beschäftigt. Aus musikarchäologischer Sicht ist die Zusammenarbeit zwischen Archäologen, Philologen, Musikwissenschaftlern und Musikethnologen jedoch sehr viel enger, als es auf den ersten Blick scheint. In den vergangenen Jahren haben sich zahlreiche musikarchäologische Studiengruppen etabliert, die regelmäßig interdisziplinäre internationale Tagungen, Workshops und Summer Schools veranstalten und hierüber berichten. Demnach sind Yossi Maureys Hoff-

nungen auf eine stärkere Zusammenarbeit der genannten Disziplinen, die über die Fund- und Befundinterpretationen hinausgehen, bereits Realität.

Ann Draffkorn Kilmer gibt einleitend einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Arbeitsgebiets Musikarchäologie. Sie beginnt nicht mit den ersten Erwähnungen des Ausdrucks Musikarchäologie in der Mitte des 19. Jhs.,¹ sondern mit einem runden Tisch zum Thema Musik und Archäologie, der 1977 anlässlich des 12th Congress of the International Musicological Society an der University of California in Berkeley stattfand. Der Konferenzband enthält ein Manuskript von Bathja Bayer, das bereits 1978 abgeschlossen aber noch unveröffentlicht war. In ihrer Arbeit geht sie davon aus, dass ein tieferes Verständnis der biblischen und nachbiblischen Musik der Israeliten/Juden nur dann möglich ist, wenn die Musik der benachbarten Kulturen berücksichtigt wird. Diese Maxime kommt implizit auch in anderen Beiträgen zum Ausdruck. Bathja Bayer befasste sich insbesondere mit mesopotamischen musiktheoretischen Texten. Obwohl sie – entsprechend dem damaligen Forschungsstand – nur vier keilschriftliche Texte auswerten konnte, werden ihre Studien zweifellos die musiktheoretischen Diskussionen bereichern. Beachtung verdient u.a. ihre Interpretation der keilschriftlichen musikalischen Texte von Ugarit als (zweistimmige) Notationen für die Laute (die im Alten Orient überwiegend mit zwei spieltechnischen Saiteneinheiten ausgestattet war).

Ann Draffkorn Kilmer gibt eine Übersicht über alle heute bekannten keilschriftlichen musiktheoretischen Texte, darunter sieben, die in Bathja Bayers Arbeit noch nicht enthalten sein konnten. Kilmer vertritt die Auffassung, dass das mesopotamische Tonsystem auf heptatonischen diatonischen Skalen aufbaute, was hinreichend bestätigt worden sei („proven to the satisfaction of cuneiformists and musicologists“; S. 94). Neuere Studien zu diesem Thema, denen zufolge außer Ganz- und Halbtönen auch andere Intervalle verwendet worden sein könnten, werden nicht eigens besprochen und nur in der Bibliographie zitiert.

Uri Gabbay befasst sich mit dem altorientalischen Terminus „*balağ*“, mit dem ursprünglich ein Saiteninstrument zur Begleitung von „*balağ*“-Gebeten (Klagelieder) bezeichnet wurde. Zu den weiteren Instrumenten in diesem Kontext zählte u.a. die *lilissu*-Trommel, die letztendlich das Saiteninstrument ersetzte, wobei der alte Terminus für die Gebete beibehalten worden sei. Der göttliche Status dieses Instruments geht aus dem keilschriftlichen Kontext hervor. Es diente u.a. dazu, das Herz der Gottheit zu besänftigen (S.139).

¹ J.-L. Daussoigne-Mehul, *L'archéologie musicale*. Revue et gazette musicale de Paris 14, 1848, 135-137.

Dahlia Shehata untersucht die Aussagekraft der keilschriftlichen musikalischen Terminologie hinsichtlich der Funktion von Instrumenten in bestimmten Aufführungsbereichen. Alle Instrumente, mit denen sie sich befasst, hatten einen göttlichen Status. Hierzu gehört das aus *tigi*, *šem* und *ala* bestehende Trio, das im 3. und 2. Jt. v. Chr. bei Kultfesten auftrat. Klagelieder oder Gebete wurden von *balaĝ* und *lilissu* sowie anderen Perkussionsinstrumenten begleitet. Die Membranophone *balaĝ* und *lilissu* hatten einen Rahmen aus Kupfer oder Bronze und Trommelfelle aus rot gefärbten Stierhäuten. Offenbar wurden Klagelieder und Gebete mit Solistenbesetzung begleitet (*balaĝ*, *lilissu*) und Lobhymnen mit dem Trio *tigi-šem-ala*. *Balaĝ* bezeichnete der Autorin zufolge kein spezielles Musikinstrument, sondern eine transzendente Kommunikationsform mit Hilfe von Musikinstrumenten (S. 123).

Sam Mirelman rekonstruiert anhand philologischer, ikonographischer und ethnographischer Quellen die Konstruktion und Funktion der *ala*-Trommel. Das Instrument besaß eine sehr große Rahmenkonstruktion und war beidseitig mit einer Ochsenhaut bespannt. Mit der Trommel wurde ein an Sturm und Donner erinnernder Klang erzeugt. Es wurde ausschließlich im kultischen Kontext während der Tieropfer vom *nar*-Musiker gespielt.

Annie Caubet bringt eine Auflistung von Musikinstrumenten aus Ugarit, soweit sie im textlichen oder materiellen Kontext überliefert sind. Bemerkenswert ist, dass Instrumente gefunden wurden, deren antiker Name nicht bekannt ist, und umgekehrt, antike Instrumentennamen bezeugt sind, die noch keine Entsprechung in der materiellen Hinterlassenschaft haben (S. 173). Interessant ist der Fund einer Längstrompete aus einem Nilpferdzahn, die offenbar der des Uluburun-Fundkomplexes so sehr gleicht, dass auf ein und denselben Handwerker geschlossen wird.

Ora Brison befasst sich mit speziellen Funktionen der Musik. Gesang, Musiker und Musikinstrumente spielten eine wichtige Rolle in mythologischen Verführungsszenen oder erotischen Episoden wie sie in sumerischen Liebesliedern beschrieben werden. Auf der hethitischen Inandik-Vase sind Rituale dargestellt, im Rahmen derer u.a. ein Paar im Beisein von Musikanten beim *coitus a tergo* zu sehen ist, was als bildliche Darstellung von Fortpflanzungs- und Initiationsriten verstanden wird (S. 195).

Michael Lesleys Untersuchungen zufolge stellen die im Alten Testament, Buch Daniel, Kapitel 3 aufgeführten Musikinstrumente im Umfeld des babylonischen Königs Nebukadnezar kein babylonisches Instrumentarium dar. Auch spiegelt es nicht die Entstehungszeit des Buchs Daniel in hellenistischer Zeit

wider. Die Aufzählung der Instrumente repräsentiert ein kulturell uneinheitliches, kosmopolitisch zusammengesetztes Instrumentarium, das als Karikatur eines königlichen Orchesters verstanden werden kann („it was only a mock regal orchestra“; S. 210).

John Curtis Franklin fragt sich, ob mykenische Griechen der späten Bronzezeit traditionelle Heldenependichtung nach Zypern gebracht haben könnten. Er untersucht hierfür die linguistischen und historischen Anhaltspunkte und vergleicht die homerische Ependichtung mit der Kypria, einer nicht erhaltenen zyprischen epischen Dichtung, auf die sich verschiedene griechische Autoren beziehen. Er schlussfolgert u.a., dass sich die Diktion des Dichters (sollte er Zypriote gewesen sein) an das Aeolische/Ionische, wenn nicht sogar an Homerselbst anglich: „If the poet was a Cypriot, nevertheless his diction was thoroughly assimilated to the Aeolic-Ionic mode, if not Homer himself“ (S. 240).

Mariella de Simone untersucht die ideologisch geprägten Ansätze im antiken Athen, eine politisch korrekte Musik zu etablieren. Nach den Perserkriegen galten östliche Sitten und Gebräuche, darunter auch die („Neue“) Musik als verwerflich, zumindest in Kreisen der Elite. Diese schufen eine idealisierte traditionelle („Alte“) Musik, die als männlich betrachtet wurde, und verwiesen die östlichen musikalischen Praktiken in die weibliche Sphäre. Vor diesem Hintergrund befasst sich die Autorin mit der aristophanischen Darstellung des tragischen Poeten/Musikanten Phrynichos und verdeutlicht, dass sich nicht notwendig alle frühen musikalischen Äußerungen als Antithese zur ‚Neuen Musik‘ eigneten (S. 250).

Mira Waner behandelt in einer Fallstudie die Musikkultur von Sepphoris, einer in römischer und byzantinischer Zeit bedeutenden galiläischen Stadt. Während dieser Periode war das kulturelle Umfeld des Ortes durch eine religiöse und ethnische Vielfalt und eine sehr einheitliche materielle Kultur geprägt. Trotz des vermeintlichen kulturellen Synkretismus sind im Bereich der Musik, zumindest im ikonographischen Bereich, unterschiedliche Traditionen zu konstatieren: „there probably was a divergence rather than fusion in the music culture“ (S. 292).

Antonietta Provenza erörtert anhand der Fallbeispiele Orpheus, Empedocles und David diverse Aspekte antiker Musiktherapie. Sie bezieht sich auf die psychagogisch therapeutische und heilende Wirksamkeit von Musik und Zaubersprüchen und ihre Fähigkeit, die Gedanken des Menschen von Kummer zu befreien (S. 328). Pythagoras zufolge repräsentiert die Leier die harmonische Weltordnung und vermag das Wohlergehen eines emotional aufge-

brachten Mannes wieder herzustellen (S. 313). Die beruhigende Wirkung der Leier beruht auf einem musikalischen Ethos, das mit bestimmten Rhythmen, Harmonien und Modi generiert wurde.

Roberto Melini bringt eine Auflistung von Musikinstrumenten aus römischer Zeit, soweit sie unter der Asche des Vesuvs begraben waren. Er erinnert an den griechischen kulturellen Einfluss im 8. Jh. v. Chr. in Süditalien sowie die Bedeutung von Musikinstrumenten bei kultischen Ritualen. Funde von Herculaneum und Pompei (aus der Zeit vor 79 n. Chr.) umfassen Musikinstrumente sowie hunderte ikonographische Darstellungen, die über organologische Merkmale der Instrumente und die Beziehung zwischen Göttern und MusikAufschluss geben. Der Autor skizziert die Zusammenhänge zwischen Musik, Religion und Mysterien als soziokulturelle Techniken für die Bewältigung des Lebens.

Der vorgelegte Band enthält eine facettenreiche und multidisziplinäre Sammlung von anregenden originalen Beiträgen, die unser Wissen der antiken Musik(geschichte) Vorderasiens und des Mittelmeerraums enorm bereichert.

Ricardo Eichmann
Deutsches Archäologisches Institut
Orient-Abteilung
Podbielskiallee 69-71
D-14195 Berlin
E-Mail: Ricardo.Eichmann@dainst.de