Zeitschrift: NIKE-Bulletin
Herausgeber: Nationale Informationsstelle für Kulturgüter-Erhaltung
Band: 27 (2012)
Heft: 6

Artikel: Stadt, Klang und Musik in Athen im 5. Jahrhundert
Autor: Steinmann, Conrad
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-727048

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Stadt, Klang und Musik in Athen

im 5. Jahrhundert vor Christus

Attische, rotfigurige Hydria der Polygnotos-Gruppe (um 450 v.Chr.) mit der Darstellung der Dichterin und Sängerin Sappho beim Vortrag eines ihrer Gedichte. Die Gestalt rechts von der sitzend dargestellten Dichterin hält eine Lyra.

Von Conrad Steinmann

Geschichten aus Büchern und aus Erzählungen, Skulpturen und Vasen in Antikenmuseen, halb zerfallene Tempel auf vergilbten Fotos sind fruchtbare und spannende Vehikel für Reisen in die Vergangenheit. Es sind konfliktlose Abenteuer, die zudem den Vorteil haben, dass alles ausgeblendet werden kann, was stören mag. Man schwitzt oder friert nicht sonderlich, es riecht nicht unangenehm, keine Verdauungsstörungen infolge fremder Speisen sind zu erwarten und überhaupt stört nichts, was einem den uneingeschränkten Genuss an der Zeitreise vergällen könnte.

Bronzefigur eines Aulos-Spielers, aus einer korinthischen Werkstatt, 500–490 v. Chr.

Auch klingen tut eine solche Reise kaum. Man könnte, wenn man denn überhaupt daran denkt, mitunter sogar auf die Idee kommen, dass es früher still war. Die Vergangenheit ist doch ohnehin etwas für das Museum, und dort ist es ja meistens still, und man hat dort auch still zu sein.

Aber vor 2500 Jahren war es in Athen nicht museumsstill. Die vergleichsweise kleine Stadt – die doch immerhin das kulturelle Zentrum nicht nur Attikas, sondern auch des weiteren Raumes war, der sich durch die griechische Sprache verbunden fühlte – war voller Geräusche, voller Krach, voller Sprache, voller Zeichen menschlichen und auch tierischen Tuns. Marktgeschrei, ächzende Ochsenkarren, blökende Schafe, die zur Schlachtbank geführt werden, surrende Töpferscheiben im Kerameikos-Viertel: Alle diese Versatzstücke waren natürlich da, und sie waren laut, auch wenn sie vielleicht unterschiedlich klangvoll waren. So war es auch mit den Steinmetzen, die die Steinblöcke von der nahen Insel Aigina beschlugen, so war es mit den Schreinern, die Stämme von Olivenbäumen und Ahorn, Nuss- und Buchsbaum zersägten, so war es schliesslich mit den Drechslern und Instrumentenbauern, die fein abgelagertes Holz der Kermeseiche, auch Elfenbein und Horn, zu kostbaren Objekten und musikalischen Instrumenten verarbeiteten. Und diese Instrumente waren keine Museumsstücke, die in Vitrinen still vor sich hin welkten, sondern die Werkzeuge professioneller Spieler, von Musiklehrern und Schülern.

Musik war einfach da

Und hier beginnt die Geschichte, interessant zu werden. Zur Erziehung eines freien Athener Bürgers – also keines Fremden, keines Sklaven und auch keines Mädchens oder gar einer Frau – gehörte der Unterricht im Instrumentalspiel und Gesang. Die sieben-saitige *lýra* mit der Schale einer Schildkröte als Resonanzkörper galt als wertvoll, der doppelt geblasene *aulós* war nur zeitweise erzieherisch anerkannt. Auch wenn nun ein Athener gewisse instrumentale Fähigkeiten erworben hatte: Nie wäre es schicklich gewesen, diese in der Öffentlichkeit zu zeigen. Allenfalls, und dies offenbar nicht ungern, zeigte er seine Künste während der Symposien, wo sich Männer zum Genuss vielfältigster Art versammelten. Im Übrigen waren bei Symposien meist ausländische Musikerinnen (Hetären) engagiert, die durch «Agenten» zu verhandelbaren Preisen angeboten wurden. Dasselbe zwiespältige Phänomen ist im Übrigen auch beim Lesen zu beobachten: Jeder im oben genannten Sinne freie Athener lernte lesen, tat dies auch stumm für sich, aber nie hätte er einen vorgeschriebenen Text laut vorgelesen. Man hätte sich dem Schreiber des Textes unterworfen, so wie ein Jüngling sich seinem

Nachbau einer Lyra; der Schildkrötenpanzer dient als Resonanzkörper.

älteren Liebhaber im physischen Sinne zu unterwerfen hatte. Das Lautlesen war also die Aufgabe der Sklaven.

Wenn man sich zu vergegenwärtigen versucht, in welch beträchtlicher Anzahl Musiker nur schon für die vielen, jährlich wiederkehrenden Feste, Zeremonien, Umzüge, Theater (fünf Komödien und drei Tragödien mit einem grossen Anteil an Musik) und zwanzig dithyrambischen Choraufführungen gebraucht wurden, ist man trotzdem erstaunt, dass man etwa von keinem einzigen Athener *aulós*-Spieler liest, der doch die Chöre einzustudieren hatte. Allesamt waren die professionellen Spieler von auswärts und für mehrere Wochen engagiert, viele stammten aus Theben, in dessen Nähe das beste Schilfrohr zur *aulós*-Herstellung wuchs und das deshalb wohl das Zentrum des *aulós*-Spiels war. Wenn man sich bewusst macht, dass sich die meisten musikalischen Darbietungen – und erwähnt seien nur die «offiziellen» – im Freien abspielten, sei es im Theater, sei es bei Wettkämpfen, sei es auf Plätzen, sei es auf Umzügen durch die Strassen, so war die Stadt Athen gleichsam imprägniert mit Klängen der *sálpinx* (einer Art Trompete), von Stimmen, *aulós* und *krótala* (einer Art Castagnetten), von *kithára* und *kýmbala* (Bronzebecken verschiedener Grösse). Ob geliebt oder nicht: Die Musik war einfach da, so wie die Luft von Hammelduft durchzogen war, so wie Unrat herum lag. Sie gehörte einfach dazu. Sie war Erziehungsgut und Sklavenwerk zugleich, konnte Kunststück sein und unanständig in einem, das Werk von «Banausen», das man offensichtlich brauchte, auf das man aber herabsah. Man konnte, falls man einen Musiker engagierte, sich mit ihm brüsten, ohne sich selber die Hände schmutzig zu machen. Der Musiklehrer war zur Bildung des eigenen Sohnes unentbehrlich, sein Renommee und seine Entlöhnung jedoch waren äusserst gering, gleichsam umgekehrt proportional zum erzieherischen Effekt.

Spielweisen und Klangmuster

Wir können nicht wissen, welche «Musikstücke» gespielt wurden. Was wir aber wissen, ist, dass die Musik der klassischen griechischen Antike in grösster Abhängigkeit vom Instrument und dessen spezifischer Spieltechnik steht. Das ergibt Klangmuster und Formeln, die in einem bestimmten Masse veränderbar und anpassungsfähig sind, aber zu jeder Zeit als Elemente der Zeit erkennbar bleiben. Die Formeln speisen sich aus den wenigen Tönen, die auf den einzelnen Melodieinstrumenten möglich sind. Sieben Töne sind es auf den stets siebensaitigen Saiteninstrumenten *kithára*, *lýra* oder *bárbitos*. Laut Angaben des Pythagoreers Philolaos (geb. um 470 v. Chr.) waren diese Töne folgendermassen angeordnet: e, f#, g, a, h, c' (oder d), e'. Zum Klingen gebracht wurden diese Töne, alleine oder zu mehreren gleichzeitig, durch ein grosses *pléktron* aus Holz oder Elfenbein, das der Spieler mit seiner rechten Hand über einzelne Saiten führte. Damit nicht stets alle Saiten zur selben Zeit in Schwingung versetzt wurden, mussten die Finger der linken Hand die anderen Saiten dämpfen. Diese Art «Negativtechnik», wo als Ausgangslage die fünf Finger auf den Saiten liegen und nur bei Bedarf einzeln aufgehoben werden, finden wir nicht nur auf zahlreichen Vasen deutlich abgebildet; sie ist noch stets lebendig im heutigen Ägypten auf vergleichbaren Instrumenten wie *tambura* oder *semsemeia*, ebenso auf dem äthiopischem *khrar*. Ein sowohl kraftvolles wie auch rhythmisch prägnantes Spiel wird die Folge dieser instrumententypischen Spielweise gewesen sein.

Links: Originaler aulós aus Hirschknochen, aus Paestum. Rechts: Nachbau aus Hirschknochen, mit Leinöl behandelt

[1] In den archäologischen Museen von Thessaloniki, Polýgyros, Korinth, Vravrona, Athen (Archaia Agora), Kopenhagen oder Paestum, wie auch im British Museum in London.

Betrachten wir das Spiel auf dem ausschliesslich doppelt geblasenen *aulós*, so erhalten wir insofern vergleichbare Resultate, als die Auswahl der spielbaren Töne wiederum klein war. Auf den beiden voneinander getrennten Spielröhren waren wegen der Handhaltung nur je höchstens vier oder fünf Töne spielbar, obschon der *aulós* der klassischen Zeit, wie er in mehr oder weniger fragmentarischem Zustand in verschiedenen Museen[1] aufbewahrt ist, sechs Fingerlöcher aufwies. Der Gesamtumfang beider Teilinstrumente kann eine Septime oder Oktave auch deshalb nicht überschritten haben, weil dieses Instrument mit einfachem Rohrblatt als Mundstück gespielt wurde, was kein oktavierendes Überblasen erlaubte. Die gesamte Disposition ergab ein dynamisch gleichförmiges, aber melodisches und zudem immer zweitöniges Spiel. Diese Zweitönigkeit konnte zustande kommen, indem eine Röhre einen Halteton (Bordun) spielte, oder indem beide Röhren sich in einem gewissen Rahmen melodisch bewegten. Formelhaftigkeit der Ausdrucksweise wird in jedem Fall auch hier eine grosse Rolle gespielt haben. Diese Art Klang und Spiel finden wir noch heute, wiederum in Ägypten, auf den Instrumenten *magruna* und *arghoul,* ebenso wie auf der sardischen *launeddas*. Es sind Techniken und Ausdrucksweisen, die eine

Darstellung des Gottes Apoll mit einer Lyra auf einer attischen Kylix (Trinkschale), um 480–470 v.Chr.

Oben: Kitharaspieler auf einer rotfigurigen, attischen Vase.
Unten: Moderner Nachbau einer Kithara aus dem Atelier des Instrumentenbauers Paul Reichlin.

mehrere tausend Jahre lange ungebrochene Tradition kennen. Sie bilden somit gleichsam das Vokabular und die Grammatik der griechischen Musik.

Von den Tönen zur Melodie

Ein weiterer Bereich trägt dazu bei, dass aus «Wörtern» – den Tönen – auch «Sätze» werden. Die Sprache der griechischen Lyrik, wie sie uns aus dem 6. und 5. vorchristlichen Jahrhundert überliefert ist, erlaubt uns ein Verständnis des musikalischen Rhythmus. Kurzen und langen Sprachsilben entsprechen kurze und lange Töne. Durch die Aneinanderreihung von rhythmischen Zellen entstehen auch hier formelhafte Wendungen und Wiederholungen, Verse also, die sich nicht zuletzt auf Grund der griechischen Dialekte unterschieden und die in ihrer Verschiedenheit offenbar Unterschiedliches auszudrücken vermochten. Die rhythmische Gestalt war ein Element der *mímesis*, der künstlerischen Nachbildung von Emotionen und Formen der Natur. Ein weiteres an musikalischer Information birgt die Sprache: Mit ihren Sprachakzenten Akutus, Gravis und Circumflex werden keine Gewichtungen als vielmehr melodische Richtungen angedeutet, steigend, fallend oder auch verweilend. Mittelalterliche Neumen werden später eine ähnliche Aufgabe gehabt haben. Wie weit die «Melodien» ausgeschwungen haben mögen, wird damit allerdings noch nicht deutlich. Wenn wir aber Textverständlichkeit und die Bedingungen der Begleitinstrumente als Kriterien hinzuziehen, wird man von einem Ambitus einer erweiterten Oktave ausgehen können.

Bringen wir nun alle Elemente sowohl der Sprache als auch der Instrumente (respektive exakter Nachbauten) mit den ihnen ureigenen Klangfarben und eingeschriebenen Spieltechnik zusammen, darf man sich auch heute ein klein wenig erlauben, von altgriechischer Musik ganz konkret zu

sprechen, auch wenn wir aus der griechischen Klassik keine Notation kennen, die in eindeutiger Weise Auskunft über die aufgeführte Musik geben könnte. Wahrscheinlich genügte einer Sängerin der Zeit die Aufzeichnung von Versen, um den Gesang zu erinnern. Ein entsprechendes Vasenbild mit der Sängerin Sappho (Abb. S. 13), wo erkennbar Buchstaben auf einer Schriftrolle angebracht sind, lässt solches stark vermuten. Wir dürfen nicht vergessen, dass es in der Regel der *poietès*, einem heutigen «cantautore» vergleichbar, selber war, der seine eigenen Gesänge vortrug, wiewohl wir gerade von Sappho wissen, dass sie ihre Verse aufschrieb und weg gab.[2] In diesem Moment deutet sich ein radikaler Umbruch im Verständnis von Komponist und Interpret an. Es ist gleichsam das Ende des Zeitalters der Musen, deren Mutter, die Mnemosyne, Inbegriff der schriftlosen Erinnerung war.

Täuschen kann man sich bei aller sorgfältigen Restaurierung allerdings immer noch. Immerhin: ein anspruchsvolles und äusserst reizvolles Spiel ist ein heutiges «Komponieren» mit authentischen Ingredienzen allemal.

[2] Hierzu: Jesper Svenbro. Echo an Sappho. Frauenfeld 2011.

- Die geschilderten Gedanken und Erkenntnisse verdanken sich einer über 25-jährigen Zusammenarbeit des Autors und Musikers mit dem Instrumentenbauer Paul J. Reichlin, die u.a. mit einem Stipendium der Stavros Niarchos-Stiftung belohnt und gefördert wurde. Ihr gemeinsames Buch, «Instrumente der griechischen Klassik und ihre Musik» soll 2013 bei Akanthus – Verlag für Archäologie erscheinen.
- Ein Versuch, die Musik der griechischen Antike neu zu fassen, ist auf CD zu hören: «Sappho and her time» mit dem Ensemble Melpomen. Sony Music 88697 67174 2.

Moderner Nachbau eines Barbitos.

Résumé

Il y a 2500 ans, Athènes était loin d'être silencieuse. La ville bruissait de mille sons. La musique faisait évidemment partie de cet univers sonore; elle était tout à la fois un objet d'enseignement reconnu et un travail d'esclave. La performance musicale était vue comme un tour de force et pourtant jugée malséante pour un citoyen athénien de plein droit. Le fils d'un citoyen athénien devait forcément avoir un maître de musique, mais ce pédagogue était peu considéré et très mal payé.

Si nous ignorons quels «morceaux de musique» étaient joués à Athènes, nous savons, par contre, que la musique de l'Antiquité classique grecque dépendait fortement des instruments utilisés et de leur technique de jeu spécifique. Ces facteurs déterminent des motifs sonores et des formules mélodiques permettant certaines variations et adaptations. Ces formules résultent du petit nombre de notes pouvant être produites sur les instruments mélodiques alors en usage. Par ailleurs, la langue de la poésie lyrique grecque des VI et V siècles avant notre ère nous permet de comprendre quels étaient alors les rythmes musicaux. En effet, aux syllabes longues ou brèves correspondent des notes également longues ou brèves et l'enchaînement de ces cellules rythmiques engendre des formules rythmiques et des effets de répétition. Mais la langue des poètes nous fournit encore d'autres informations sur la musique de la Grèce classique: les accents aigu, grave et circonflexe du grec ancien ne signalent en effet pas tant des accents d'intensité que des accents mélodiques (accent ascendant, descendant et tenue du son).

Nous ne connaissons dans la Grèce classique aucune forme de notation musicale pouvant nous renseigner de manière fiable sur la musique alors pratiquée. Pourtant, en réunissant les éléments d'information que nous fournit la langue des poètes et ceux que nous livrent les instruments de l'époque (ou plutôt leurs répliques exactes), leur couleur sonore et leur technique spécifique, nous sommes aujourd'hui en mesure de tirer un certain nombre de conclusions très concrètes sur la musique de la Grèce ancienne.