



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lieder für Götter“

**Musik – ihre Funktion, Tradition und Aufführungspraxis in
der archaischen und der klassischen Epoche der
griechischen Antike**

(– mit dem Kult verbundene Lieder: Hymnen, Prozessionslieder, Mädchenchöre,
kultische Tanzlieder, im weiteren Sinne musikalisch gestaltete Teile von Tragödie,
Satyrspiel und Komödie in der griechischen Antike¹)

Verfasserin

Edith Maria Ronacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Emer. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

¹ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – Eine Einführung“, 1977, S. 42.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	3
2. Einleitung	4
3. Kurzer geschichtlicher Umriss oder Die Entstehung der Polis und die Blütezeit der Stadt Athen in der klassischen Epoche der griechischen Antike	7
3.1. Die Polis	8
3.2. Das Zeitalter des Perikles	12
3.3. Schlusswort	21
4. Die griechische Mythologie und die Wichtigkeit der dazugehörigen Festkultur bzw. des „Kulte(u)s“	22
4.1. <i>Apollon</i>	28
4.1.1. Thargelien/Thargelia	29
4.2. <i>Athená</i>	30
4.2.1. Die kleinen und die großen Panathenäen	32
4.3. <i>Dionysos</i>	43
4.3.1. Die Anthesterien/Anthesteria	53
4.3.2. Die Lenäen/Lenaia	58
4.3.3. Die Kleinen oder Ländlichen Dionysien	61
4.3.4. Die Großen oder Städtischen Dionysien	63
5. Aufführungspraxis oder Lied- und Tanzgattungen und ihre Praktische Ausübung	69
5.1. Quellenlage	69
5.1.1. Fragmente vor Christus	73
5.1.2. Kurzer Versuch einer Epochenbeschreibung	77
5.2. Musikinstrumente	85
5.3. Tanz und Lied	93
5.3.1. „Lieder für Götter“ oder Mit dem Kult verbundene Lieder	98
5.4. <i>Apollon</i>	103
5.5. <i>Dionysos</i>	106

6. Musiktheorie	111
7. Nachwort	119
8. Anhang	123
8.1. Abstract	123
8.2. Zeittafel	124
8.3. Radiokolleg	128
9. Quellenverzeichnis	154
9.1. Literaturnachweise	154
9.2. Bildnachweise	157
9.3. Sonstige Nachweise	161
9.3.1. Für die Zeittafel	161
9.3.2. Für das Radiokolleg	161
10. Lebenslauf	162

1. Vorwort

Dem Thema „Musik in der Griechischen Antike“ und antike Mythologie war ich schon als Jugendliche geneigt. Mein Deutschlehrer des Bundesoberstufenrealgymnasiums, Walther Florian, hatte damit sicher einiges zu tun, bei dem wir viele griechische Mythen und Legenden zu lesen oder lernen bekamen.

Bevor die Idee zu dieser Diplomarbeit reifte, versuchte ich mich allerdings mit einer weiteren Leidenschaft, die jetzt genau betrachtet, völlig konträr zur griechischen Thematik steht.

Mit Hilfe von Frau Univ.-Prof. Dr. Gerlinde Haas entwickelte sich die Idee für eine Diplomarbeit mit dem Thema der Kärntner Komponistinnen des 20. Jh., die mit weiterer Hilfe vom Kärntner Volksliedwerk sicher auch zu verwirklichen gewesen wäre, wäre ich nicht auf eine Vorlesung des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaften gestoßen, mit dem Titel: „Das Theater der griechischen Antike“, gehalten von Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler.

Da sich das Thema der „Kärntnerinnen“ als schwieriger herauskristallisierte, vor allem in Bezug auf den Umfang der Arbeit, als anfangs gedacht, widmete ich mich ab sofort diesem Thema und in einer meiner ersten Literaturrecherche fand ich bei Frau A. J. Neubecker die Bezeichnung „Lieder für Götter“, mit der gegenübergesetzten Bezeichnung der „Lieder für Menschen“, welche ab sofort zumindest den Arbeitstitel für meine Arbeit zieren sollte. Der Titel blieb, wie nicht nur am Cover ersichtlich und wurde, dank der Mithilfe meines Diplomarbeitbetreuers Herrn Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber, ausformuliert. Auf diesem Wege möchte ich mich gleich bei beiden, Frau Univ.-Prof. Dr. Gerlinde Haas und Herrn Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber für ihre unendliche Geduld und große Hilfe bedanken.

Einen ganz großen Dank möchte ich hier natürlich meiner Familie in Kärnten ausdrücken, allen voran meine Eltern Elfriede und Herbert Ronacher, die auch sehr viel Geduld besaßen, schließlich brauchte ich doch einiges an Zeit um diese, meine Diplomarbeit und damit mein Studium zu beenden.

Bedanken möchte ich mich auch bei meinen Korrekturleserinnen Mag.^a Angelika Stallhofer, Mag.^a Ines Maierbrugger und Manuela Angsüsser, fürs Offensichtliche und auch für die Unterstützung und ihre Geduld mit mir. Auch bei meiner hilfreichen „Formatierungs-Spezialistin“ Carina Pretzer möchte ich mich hiermit gerne bedanken.

Und natürlich gilt mein Dank auch allen Anderen, zusammengefasst liebevoll als „Zweitfamilie in Wien“ bezeichnet, die mich ertragen mussten in meinen nervösen, hektischen oder fast verzweifelten Stunden, vor allem vor Beendigung des Studiums.

Danke fürs Zuhören, Lesen und Aufbauen.

2. Einleitung

Das Thema dieser Arbeit, die Funktion, Tradition und Aufführungspraxis von Musik in der archaischen und der klassischen Epoche der griechischen Antike, mutet zunächst sehr allgemein an. Die Auseinandersetzung damit soll und kann aber dennoch zur Beantwortung mehrerer Forschungsfragen beitragen, welche im Folgenden erläutert werden.

Mein Interesse an diesem Thema entstand, wie bereits im Vorwort erwähnt, in Folge einer Vorlesung mit dem Titel „Theater der griechischen Antike“, auf dem Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, bei Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, welche sich vorwiegend auf die Entstehung des Dramas in der griechischen Antike konzentrierte. Einige der wichtigsten Gründe für die Entwicklung des antiken, griechischen Theaters waren, meiner Ansicht nach, die Nachfrage des Volkes nach Mythen, Unterhaltung und geselligem Beisammensein, neben den politischen Gründen bzw. Bestrebungen nach Einigkeit und Ordnung, also auch der Einordnung der Festlichkeiten in einen gewissen Rahmen und in den vorgegebenen Festkalender. Dass diese Feste nicht ohne „musikalische Einmischung“ vonstatten gehen konnten, wurde im Laufe der Vorlesung sehr bald klar, da unter anderem die Dichter der Stücke zumeist auch zugleich Komponisten oder Musiker waren. Das hat mein Interesse dafür geweckt, in diese Richtung weiter zu forschen und hat schließlich zu dieser Abschlussarbeit für das Studium der Musikwissenschaften geführt.

Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautet zusammengefasst, wie folgt: Wie kann man sich nun die Funktion, Tradition und Aufführungspraxis von Musik in der griechischen Antike, genauer in den Epochen der archaischen und klassischen Zeit vorstellen?

Diese Frage besteht für mich aus mehreren Einzelfragen, welche so ausformuliert werden können:

Wann und wie entstand eine musikalische Tätigkeit in der griechischen Antike?; Wie wirkte sich das politische Geschehen auf die Musikausübung bzw. auch auf den Kult aus?; Was kann man sich unter einem griechischen Kult und seinen Ausprägungen vorstellen?; Welche Formen der musikalischen Ausübung gab es?; Zu welchen Anlässen und/oder zu welchem Zweck wurde Musik aufgeführt?; Gab es Musik im Alltagsleben oder nur zu bestimmten Anlässen?; Wer waren die Ausführenden?; Welche Musikinstrumente wurden verwendet, bzw. sind uns bekannt?; Wie wurden sie in etwa gespielt und zu welchem Zweck bzw. Anlass wurde welches Instrument eingesetzt?; Wann, wie oder durch wen entwickelte sich eine Musiktheorie?; Welche Faktoren spielten dabei mit?; Wer sind die wichtigsten Persönlichkeiten in der Musikwelt der archaischen und klassischen Epoche der griechischen

Antike und wie oder was wirkten sie?; Gab es schriftliche Versionen der Musikstücke oder wurden diese „Mündlich“ weitergegeben?; Wie sah der Notenumfang aus?.

Und zu guter letzt: Was dürfen wir eigentlich als gegeben annehmen und wie viel davon ist, nach späteren bzw. unserer heutigen Vorstellung hinzu interpretiert worden?

Um diese Forschungsfragen zu beantworten, gehe ich im ersten Kapitel auf die Geschichte des Volkes der Griechen ein und entwickle einen kurzen Umriss der Epochen, die ich für diese Arbeit gewählt habe. Das ist vor allem die klassische Epoche der griechischen Antike um ca. 480 bis 300 v. Chr., wobei ich auch längere Einblicke in die Epoche davor, die Archaische Epoche der griechischen Antike von etwa 700 bis 480 v. Chr. und kurze Einblicke in die Epoche danach, den sogenannten Hellenismus von ca. 300 v. Chr. bis zum Jahr 0, geben werde. Die Entstehung der Polis, die der Tyrannis, die Entstehung der Demokratie und die Kriege zwischen den Griechen und den Persern haben einen großen Einfluss auf das Alltagsleben und auch das kultische Leben der Griechen gehabt und bedürfen daher eines Überblicks.

Im zweiten Kapitel konzentriert sich diese Arbeit auf die griechische Mythologie und die Ausprägungen des Kultes, also ihre Festlichkeiten und dazugehörigen Riten. Ich betrachte hier und im folgenden Kapitel, neben den kulturellen und vor allem musikalischen Errungenschaften der Griechen, zwei ihrer Hauptgötter, die für mich die unterschiedlichen Ausprägungen des Kultes, der Riten und somit natürlich auch der Künste, widerspiegeln. Es gibt wohl kaum zwei so unterschiedliche Charaktere als den Gott Apollon, der für das Klare, das Helle, das Schöne steht, sowie für die Heil- und Musikkunst, und den, aus dem kleinasiatischen Raum stammenden, Dionysos, der das Chaotische, das Ekstatische und Wilde symbolisiert und als Gott des Weines und des Rausches über manche Grenzen hinausgeht.

Das darauf folgende, dritte Kapitel beschäftigt sich mit den Instrumenten, der Quellenlage in Bezug auf Noten- und Textfragmente und den besonderen Gattungen in den Bereichen Lied und Tanz. Das letzte Kapitel bietet eine Übersicht über die Musiktheorie vor Christus, die sich erst mit den Gelehrten und Dichtern Aristoteles, seinen Schüler Aristoxenos von Tarent, Platon, Euripides, Boethius, aber auch Simonides, Aristophanes oder Plutarch (bzw. Pseudo-Plutarch), um nur einige zu nennen, abzeichnete.

Im Anhang ist eine Zeittafel zu finden, in der ich versucht habe, eben diese, für mich wichtigen Informationen über Geschichte, Politik, sowie musikalische und darstellerische Errungenschaften, anhand einer Tabelle darzustellen. Des weiteren befindet sich im Anhang eine Transkription einer Radiokolleg-Sendung aus der Themenreihe „Aulos, Panflöte und Schildkrötenleier – Musik in der griechischen Antike“ des österreichischen Radiosenders Ö1, deren Erstausstrahlung vom 01. bis 04. August 2011 von jeweils 9.45 Uhr bis 10.00 Uhr

stattfand, und in der einige der wissenschaftlichen Autoren, aus deren Forschungsliteratur auch in dieser Arbeit zitiert wird, zu Wort kommen.

Die Bildquellen stammen zumeist aus der, für diese Arbeit zusammengestellten Literatur.

Was ich noch anmerken möchte ist, dass ich die altgriechische Sprache nie gelernt habe und deswegen keine direkten, altgriechischen Quellen in dieser Arbeit vorweisen kann. Ich habe mich allerdings bemüht, mir während des Recherchierens und Schreibens an dieser Arbeit, einige Grundkenntnisse der Sprache anzueignen, um wichtige Begriffe bzw. Schlagwörter in diese Arbeit einbauen zu können. Genauso muss ich hier anfügen, dass es eine Vielzahl an Literatur über die Griechen und ihre Zeit, sowie schriftliche Zeugnisse über eine Musiktheorie gibt, auf die man unmöglich in einer Arbeit gesamt zurückgreifen kann. Ich habe darum eine Auswahl vorgenommen, die meines Erachtens groß genug ist, um mein Thema zu erfassen.

Zuletzt möchte ich anmerken, dass ich in dieser Arbeit auf eine geschlechterspezifische Schreibweise verzichtet habe. An bestimmten Stellen weise ich auf den Unterschied zwischen Griechen und Griechinnen hin, nämlich dann, wenn dieser hervorgehoben wurde. Da in der Zeit vor Christus aber die Männer in den meisten Situationen des Lebens die „Ausführenden“, oder eben in der Gesellschaft das angesehene Geschlecht waren, und die, über berühmte Männer der Antike, belegbaren Informationen darum überaus zahlreicher sind, verbleibe ich bei der vorher üblichen, fast ausschließlich männlichen Formulierung.

3. Kurzer geschichtlicher Umriss oder Die Entstehung der Polis und die Blütezeit der Stadt Athen in der klassischen Epoche der griechischen Antike

Um hier als Erläuterung einer griechischen Geschichte und Entstehung des Volkes, deren Nachkommenschaft in der Musik, Literatur usw. uns auch heute noch geläufig und wichtig sind, wenn auch in sehr wahrscheinlich verändertem Verständnis, zu beschreiben, fehlt mir hier der nötige Platz. Aber ich erachte es als notwendig zur besseren Erklärung der Aufführungspraxis von Musik und Tanz der archaischen und der klassischen Epoche der griechischen Antike einen geschichtlichen Umriss zu machen, deswegen beschränke ich mich auf die Entstehung der wohl wichtigsten Institution, neben der Demokratie, des vorchristlichen, griechischen Volkes und gehe, nach einer Einleitung und Beschreibung der Polis, zur ungefähren Zeit des 6. bis zum 4 Jh. v. Chr. über, aus der wir zwar so gut wie keine direkten Quellen haben, aber die indirekten Quellen der Dichter und der großen Philosophen nach dieser Zeit erhält einige Informationen, aus welchen wir auf die Hochblüte, nicht nur Athens sondern zugleich auch der Politik und der Künste, wie Musik, Tanz und später auch dem Theater schließen können. Ich benenne dieses Unterkapitel hier „Das Zeitalter des Perikles“. Im Anhang befindet sich eine Zeittafel zur besseren Übersicht. (Siehe 8. Anhang, ab S. 123)

Zu anfangs muss noch erwähnt werden, dass zu Beginn des 2. Jahrtausends vor Christus und folgend, mehrere Einwanderungsschübe aus dem Norden stattfanden. Vor allem in Form von indogermanischen Stämmen, die in die Balkaninsel einwanderten. Diesen vorgriechischen Bewohnern werden heute drei Kulturen zugeordnet, die mehr oder weniger zur Entstehung der griechischen Kultur und zur griechischen Musik beigetragen haben. Diese drei Kulturen gliedern sich in die auf dem Festland befindliche *helladische* Kultur, die auf den Kykladeninseln beheimatete *kykladische* Kultur und in die auf Kreta ansässige *minoische* Kultur eingeteilt werden. Allerdings haben wir nur vage Vorstellungen durch Bilddarstellungen und einige wenige Funde von der Musik der vorgriechischen Zeit.

Das indogermanische Element hat sich vor allem in der griechischen Sprache durchgesetzt, allerdings ist in der quantifizierenden Dichtung der Griechen auch eine Parallele zu der der Inder festgestellt worden.²

Aus der dunklen Zeit, von der Großen Wanderung bis zu Homer d. h. von etwa 1200 bis zum 8. Jh. v. Chr., fehlen uns Zeugnisse, die musikalisch etwas hergeben. Gleichwohl dürfte dies

² Vgl. ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 116.

die große Zeit der epischen Sänger gewesen sein, die allerdings manche Erinnerungen, wie an den Trojanischen Krieg, weitervermittelten. Zugleich ist dies ein Zeitabschnitt, in dem die griechische Welt ethnologisch eine völlige Umformung erfuhr. Höchstwahrscheinlich unter dem Druck der nachrückenden Thraker wandern die Dorer nach Kleinasien aus, unter ihnen auch die Phryger.³

3.1. Die Polis

Das griechische Volk, wie wir es kennen, entstand aus einer Vielzahl von Stämmen, ähnlich den Germanen, Kelten und Slawen, aus denen sich der hellenische Volksstamm am Festland, als vorherrschender Stamm hervortat. Burckhardt beschreibt vier namhafte Stämme bei den Hellenen, wobei die Verwendung der Namen und Aufteilung dieser nicht gut belegt ist. Die vier Stämme teilen sich in Äoler, Achäer, Dorer und Ionier, wobei die ersten beiden mehr Bedeutung hatten, schon allein in der Namensverwendung und die letzten beiden:

„[...] nie etwas anderes als Teilnamen gewesen sind, welche im Verlauf der Zeit einen höchst inhaltsreichen Gegensatz von Sitte, Denkweise und Sprache bedeuten.“⁴

Diese Stämme bzw. Staaten teilten sich wiederum auf in verschiedene *Phyle*. Das Wort *Phyle* hat hier eine andere Bedeutung, als der spätere, sehr verschiedene Gebrauch der Sache und des Wortes. Dies erschwert uns das Verständnis des ursprünglichen Begriffes. Aus den Namen der Phylen versuchte man schon im Altertum verschiedene Ableitungen zu suchen, ob nach verschiedenen Lebensweisen, etwa Grundbesitzern, Gewerbsleuten etc. oder ob sie sich nach Wohnplätzen unterschieden. Bekannt ist, dass ursprünglich eher die Herkunft als die Beschäftigung die Phylen ausmachte und dass jeder Grieche wusste, zu welcher Phyle er gehörte.⁵

Aus diesen Phylen, und dem Zusammensiedeln mehrerer Ortschaften entstanden dann sogenannte *Poleis*, feste Städte, vorwiegend am Meer gelegen.

„Die Polis, ist die definitive griechische Staatsform: der unabhängige Kleinstaat, der über eine Feldmark herrscht, in welcher kaum mehr ein anderer fester Ort und jedenfalls keine weitere unabhängige Bürgerschaft mehr geduldet wird. Ihre Entscheidung wird nie als eine

³ Vgl. ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 120.

⁴ BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Kulturgeschichte; Erster Band - Der Staat und die Religion“, 1939, S.19f.

⁵ Vgl. BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos – Die Polis“, 2002, S. 40f.

allmähliche, immer nur als eine einmalige gedacht, in Folge eines starken momentanen Willens oder Entschlusses.“⁶

Einer der Auslöser dieser Entwicklung ist, laut Burckhardt die dorische Wanderung im 11. Jahrhundert v. Chr. und die Notwendigkeit des Schutzes und der Sicherung der vorhandenen Ortschaften. Diese Ortschaften wurden unter einer politischen Kraft, einer Art Bürgerverband mit gemeinsamen Lasten, Verpflichtungen und Rechten gegründet. Dies geschah innerhalb einer mit einer Festung umgebenen Ortschaft, die entweder schon vorhanden war, oder neu angesiedelt wurde. Oftmals wurde auch von Tyrannen und mächtigen Fürsten Gewalt zur Umsiedlung oder Zusammenführung angewendet, oder ein Stamm bzw. ein Dorf vollständig vernichtet um die Gründung einer Polis durchführen zu können. Es gab auch Beispiele, vor allem in Sizilien, bei denen die Tyrannen oder Fürsten, wenn sie sich der Loyalität der vorhandenen Bevölkerung nicht sicher waren, einen Teil des Volkes weggeschafft und durch angesiedelte Söldner, oder eine anderswo herbeigeführte Ethnie, ersetzt haben. Als eine Art Entschuldigung verwendeten die Machthaber, die immer bestehende Angst jeder Polis gegenüber anderen Poleis, als deren Konkurrenten des Daseins und der politischen Macht.⁷

„Die Bildung einer Polis war das große, das entscheidende Erlebniß im ganzen Dasein einer Bevölkerung. Die Lebensweise, auch wo man fortfuhr die Fluren zu bebauen, wurde aus der ländlichen doch eine vorwiegend städtische; bisher waren es ‚Landwirthe‘ gewesen, nun, als Alles beisammen wohnte, wurden es ‚Politiker‘.“⁸

Wichtige Gebäude einer Polis waren vor allem verschiedene Amtsgebäude, zum Beispiel eine Stadtbehörde, das sogenannte Prytaneion, oder auch die Gerichtsstätte und die Räumlichkeiten für den Rat, das Buleuterion. Dann das Gymnasion bzw. mehrere Gymnasien, die Theater und der Mittelpunkt der Stadt, und vor allem der Polis, die Agora, der Platz: ein Markt-, Gesellschafts- und auch Aufführungsplatz.

Die Agora als reinen Marktplatz zu bezeichnen ist allerdings sicher ungenügend. Alle Völker besaßen bzw. besitzen Marktplätze in ihren Städten, die Agora dagegen kommt von ἀγείρειν, (gr. versammeln) und dies kann auch sehr oft geradezu die Versammlung, ohne Rücksicht auf den Ort bedeuten.⁹

Burckhardt beschreibt hier auch mehrere Beispiele von Geschehnissen auf solchen Plätzen, von begeisterten Persern, die einen solchen Platz vergleichsweise nicht hatten und kamen, um eine solche griechische Agora zu besuchen, oder auch Spartaner, die einen solchen Platz als

⁶ BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 44.

⁷ Vgl. ebenda, S. 44f.

⁸ Ebenda, S. 49.

⁹ Vgl. BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 52.

völlig unbrauchbar und falsch titulierten, von Ausbildung des Platz-Pöbels und des Feilschens an den Ständen. Daraufhin zieht er seine Schlussfolgerung, wie folgt:

„Ein solches Lebensorgan enthält eben das Große wie das Kleine, das Gute wie das Böse untrennbar gemischt, der historischen Betrachtung aber ziemt es festzustellen, daß ohne Gespräch die Entwicklung des Geistes bei den Griechen weniger denkbar ist als bei irgend einem andern Volke, und daß Agora und Symposion die beiden großen Stätten der Conversation waren.“¹⁰

Als Symposion wird ein Gastmahl, respektive „gemeinsames, geselliges Trinken“, also eine gesellige Zusammenkunft bezeichnet, bei der Wein getrunken wird und stammt vom griechischen Wort für *συμπόσια*, Symposia, das Zusammentrinken oder Zusammenschmausen bedeutet.¹¹

Auch bei Walter Burkert ist folgendes über die Agora zu lesen:

„Die Stadt verfügt über Organe der gemeinsamen Willensbildung, in der Regel einen «Rat» und eine Bürgerversammlung. Der Versammlungsplatz, griechisch *agorá*, ist darum das eigentliche Kennzeichen einer griechischen *Pólis*, auch wenn der monumentale Tempel für den Gott oder die Göttin der Stadt dann ebenso wenig fehlen kann. Die Agora ist dann alsbald auch zum Zentrum des Handels geworden, zum «Markt» – dies die Lexikon-Standardübersetzung von *agorá* -; sie war dann aber auch der zunächst gegebene Ort für jene Zutat zum Ernst des Alltags, ohne die das Leben nach dem Spruch eines Philosophen wie eine lange Reise ohne Wirtshaus wäre, für die städtischen Feste.“¹²

Die Religion und ihre wichtigeren Kulte waren in Griechenland Staatssache, Burckhardt bezeichnet die Polis selbst als Religion. Allerdings hat jeder Stamm, jede Landschaft, jede Stadt ihre eigene, festgehaltene Tradition und Religion im weitesten Sinne, wobei es natürlich übergreifende religiöse Bewegungen gab. Durch das Aufkommen der Philosophie gerät die Religion dann in eine Krise. Allerdings verbunden durch Sprache und Kultur verbanden sich Gruppen, von Städten und Stämmen in Griechenland und darüber hinaus in der spätgeometrischen, archaischen und klassischen Epoche um ca. 800 bis 300 v. Chr. Die bestimmende Lebensform in dieser Epoche ist, laut Burkert, die griechische Polis, sie war im Grunde seine Religion.¹³

Burkert bezieht dies auf die Möglichkeit der Griechen, in ihrem Tun für den Staat vollständig aufgehen zu können und ihm gegenüber dadurch Dankbarkeit und Frömmigkeit zu zeigen.

¹⁰ BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 53.

¹¹ GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“; 1908/1954⁵, S. 704.

¹² BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“, in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest / Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; 1987, S. 27.

¹³ Vgl. BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 58 und BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 31f.

Natürlich ist es auch nicht erlaubt einen anderen Kult, als den vom Staat anerkannten zu pflegen. Hinzu kommt, dass der Vorsteher der höchsten Kultbehörde in Athen, der Archon Basileus, ein Staatsbeamter war.

„Als ideales Ganzes schaut sich aber die Polis noch in einem andern Sinne und in anderer Gestalt, nämlich in ihrem Nomos, unter welchem Ausdruck bekanntlich Gesetze und Staatsverfassung zusammenbegriffen sind. Er ist das höhere Objective welches über allem Einzeldasein und allem Einzelwillen waltet und sich nicht wie in der neuern Welt damit begnügt, das Individuum zu beschützen und zu Steuern und Kriegsdienst anzuhalten, sondern die Seele des Ganzen zu sein begehrt. In den erhabensten Ausdrücken werden Gesetz und Verfassung gepriesen, als Erfindung und Gabe der Götter, als Character der Stadt, als Hüter und Bewahrer jeglicher Tugend.“¹⁴

Aber auch so ein System kann ausgenutzt werden und so bemächtigten sich einige Intelligente der Herrschaft im Staat, woraufhin oft Individuen und Parteien im Namen der Polis regierten. Die dann herrschende Polis benahm sich so, als ob sie die ganze Polis wäre und deren Recht vorherrschte. Dies geschah laut Burckhardt nach Einführung der vollendeten Demokratie, die als griechische Staatsidee, zum einen die Unterordnung des Einzelnen unter das Allgemeine hervorrief, aber auch zugleich, die Eigenschaft entwickelte, das Individuum auf das Stärkste vorwärtszutreiben.¹⁵

Vor allem politischen Vergehen gegen die Polis, wurden im antiken Griechenland schwer geahndet und bestraft. Nicht nur, dass Rechtsverbrecher meistens verbannt oder gleich getötet wurden, meistens musste auch die ganze Familie oder sogar die Vorfahren als geächtet angesehen werden, oder wurden gleich bestraft wie der Täter selbst. Wenn allerdings ein der Polis verfeindeter Tyrann oder Politiker umgebracht wurde, wurde dies nahezu gefeiert. Z.B. wurde ein Tyrannenmörder, der noch am Leben war geehrt und wenn er den Tod fand, bekam er Denkmäler. Die vorherrschende Partei versuchte mit diesem Handeln nicht nur die ihre Feinde einzuschüchtern, sondern wollte auch noch ihren Triumph auskosten und ein recht pathetisches Ansehen abgeben. Die Täter, also Mörder, wurden gefeiert, egal wie ihre Motive ausgesehen haben, oder wer sie eigentlich waren.¹⁶

„Die hohen kulturellen Leistungen stehen in untrennbarer Verbindung mit der griechischen Polis, dem ‚Gemeindestaat‘. In ihm haben sich die Griechen eine Staatsform geschaffen, die, entstanden um 800 v. Chr., im 5. Jahrhundert den Höhepunkt erreicht hat. Mit

¹⁴ BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 60.

¹⁵ Ebenda, S. 61f.

¹⁶ Vgl. BURCKHARDT, Jacob: Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos – Die Polis; 2002, S. 62.

der Konzentration des politischen Lebens auf engstem Raum verbindet die Polis eine hervorragende Aufgeschlossenheit für kulturelle Einflüsse, von welcher Seite sie auch kommen mögen. Die Stadt ist die Heimat ungezählter Männer aus dem Reich des Geistes, die fast alle an dem politischen Leben der Gemeinschaft als Bürger persönlichen Anteil nehmen. Die Polis ist mit dem Staat der Politen, der Bürger, wesensgleich, und diese Identität ist ihre eigentliche Stärke und Schwäche zugleich.¹⁷

3.2. Das Zeitalter des Perikles

Die Kulturhöhe Athens ist ohne den großen attischen Staatsmann Perikles (ca. 490 v. Chr. – 429 v. Chr.) nicht denkbar. Er hat durch politische Maßnahmen v.a. gegen die Perser, die auch nach dem verlorenen Kampf des Xerxes bei Salamis (480 v. Chr.) den Druck auf Griechenland nicht nachließen, die Voraussetzungen zum Ausbau der Attischen Demokratie geschaffen. Und auch innerhalb Griechenlands kam es zu Spannungen und Machtkämpfen mit Sparta, welche dann in den Peloponnesischen Krieg (ca. 431 v. Chr. – 404 v. Chr.) mündeten, und zum Untergang der attischen Vormacht führten.

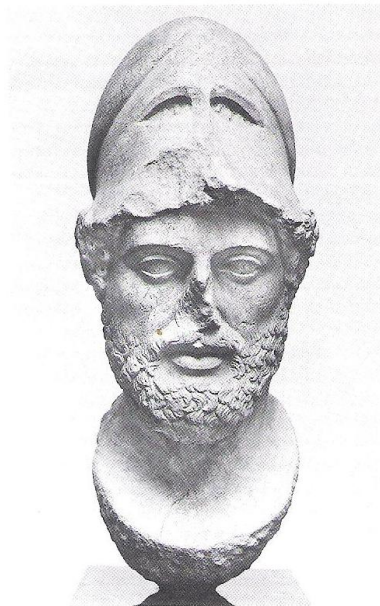


Abbildung 1; Perikles.

Abb. 112: Perikles. Nach Votivstatue auf der Akropolis von Athen. Wohl nach seinem Tod 429 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung

Perikles selbst nahm auch regen Anteil am Kulturschaffen innerhalb Griechenlands. Dank seiner Mithilfe wurden in Athen Bauten und Kunstwerke geschaffen und auch die führende

¹⁷ BENGTON, Hermann (Hrsg.): Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I; 1965/1999²⁰, S. 387.

Rolle in der Seemacht, als Attischer Seebund bekannt, übernommen. Dies führte unter anderem zu einer Verschiebung des wirtschaftlichen Schwerpunktes im griechischen Raum. Athen löste durch diese Entwicklungen innerhalb Griechenlands Ionien und die Stadt Milet, in der es einen Aufstand gab, als führende Stadt auf dem Gebiet der Wirtschaft, des Handels und des geistigen Lebens ab. Neben Athen gab es noch zwei bedeutende Städte dieser Zeit, Korinth und Ägina. Aber die größten und bevölkerungsreichsten Städte um die Mitte des 5. Jh. v. Chr. waren Athen, Syrakus, Gela, Akragas und Korinth. Neben den Städten am Festland die Inseln Thasos, Paros und Korkyra, wobei die Bevölkerungszahlen nur annähernd bestimmt werden können, da entsprechende statistische Angaben fehlen. Die Bevölkerung Athens berechnete man, im Zeitalter des Perikles, auf etwa 105 000 bis 120 000 Einwohner, wovon aber nur etwa 35 000 Bürger waren. Die Gesamtbevölkerung Attikas wurde auf 210 000 – 235 000 Menschen geschätzt. Der Großteil dieser Bevölkerung lebte und arbeitete am Land, eingeteilt in sogenannte Landgemeinden, *κατά χώρας* (gr. nach Gemeinden).

Was man nicht genau bestimmen kann ist, wie diese Gemeinden politisch organisiert und wie sie im Stamme rechtlich vertreten waren und ebenso wenig, in wie weit gemeinschaftliche Heiligtümer, Sitten und/oder Wehrpflicht sie mit den benachbarten Gemeinden verbanden.

Angebaut wurde in Griechenland vorwiegend Getreide und aus den Pflanzen wurde Öl und Wein gewonnen. Das bedeutet allerdings, dass Griechenland vorwiegend auf die Einfuhren aus dem Ausland angewiesen war und selbst wenig auszuführen hatte.¹⁸

„Schon Solon (c.a. 640 bis 560 v. Chr.; ein athenischer Staatsmann und Lyriker), hatte die Ausfuhr attischen Getreides untersagt, die Ausfuhr von Öl jedoch gestattet und sogar gefördert. Das Getreide wurde mit Schiffen aus dem Pontos, aus Sizilien und aus Ägypten herangeführt. [...] Diese Einfuhren wurden umso notwendiger, als die griechische Landwirtschaft nach wie vor an ihren längst veralteten Methoden festhielt. [...] Wein und Öl aus Griechenland hatten sich schon im 6. Jahrhundert weite Märkte erobert, sie waren die wichtigsten Posten unter den Ausfuhrsgütern.“¹⁹

Neben der teilweise noch immer bestehenden Naturalwirtschaft, vor allem in den ländlichen Gemeinden, entwickelte sich eine florierende Geldwirtschaft. Durch den Abbau von Silber in verschiedenen Bergwerken, die an einzelne Unternehmer verpachtet waren, entstand auch die Münzprägung mit großartigen Münzbildern. Vor allem in den großen Heiligtümern der panhellenischen Zeit, Delphi und Olympia, sammelten sich alsbald richtige Reichtümer an, wo hingegen in Sparta der Besitz von Edelmetall verboten war. Diese heiligen Stätten hatten

¹⁸ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 108f. und BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 42.

¹⁹ BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 109.

dann eine bankenähnliche Funktion inne, indem sie Geld verliehen, auch zu gewissen Zinssätzen, was zu einem gesteigerten Geldumlauf führte. Athen war später berühmt für seine Vielzahl an Schiffen, vor allem Kriegsschiffen, anfänglich jedoch blieb die Schifffahrt zum größten Teil noch Küstenschifffahrt, wobei Seekarten, Leuchttürme und Markierungen kaum vorhanden waren. Diese kamen erst in der römischen Kaiserzeit zur häufigeren Verwendung.²⁰

Der Großteil der Griechen lebte bescheiden, in Hütten aus Holz, Lehm oder Fachwerk und die Kleidung bestand vorerst vorwiegend aus Leinen. Die Ernährung der Griechen war sehr einfach, vermutet wird, dass sie vor allem aus Getreide, in Form von Hülsenfrüchten und Gemüse bestand. Als zusätzliche Lebensmittel sind Oliven, Feigen, Käse und gepökelter Fisch bekannt. Besondere Lebensmittel wie Fleisch und Wildbret gab es nur an den Festtagen.²¹

Jeder Bürger hatte gewisse Verpflichtungen und Leistungen zur Erhaltung des Staates bzw. der zugehörigen Polis zu verrichten. Die Philosophie lautete, der Staat/die Polis bringt mir die nötige Sicherheit um mich entfalten zu können, dafür bin ich dem Staat/der Polis ewig zu Dank verpflichtet. Es geht also um die Erhaltung und Sicherung des Ganzen, nicht unbedingt um das Individuum an sich.

„[...] es handelt sich nicht bloß um eine Bevorzugung des Allgemeinen vor dem Einzelnen, sondern auch des Dauernden vor dem Augenblicklichen und Vorübergehenden. Von dem Individuum wird, nicht bloß im Felde und auf Augenblicke, sondern jederzeit die Hingebung der ganzen Existenz verlangt, denn es verdankt dem Ganzen Alles, ja schon die Sicherung seines Daseins, welche damals nur der Bürger genießt und zwar nur in seiner Stadt oder soweit deren Einfluß reicht. Die Polis ist ein höheres Naturproduct; entstanden ist sie damit Leben möglich sei, sie existirt aber weiter, damit richtig, glücklich, edel, möglichst nach der Trefflichkeit gelebt werde. Wer hier am Regieren und Regiertwerden Theil hat, der ist Bürger; das Erstere wird noch näher bestimmt als Theilnahme an Gericht und Ämtern. Allein der Bürger verwirklicht überhaupt all sein Können und jede Tugend im und am Staat, der ganze griechische Geist und seine Cultur steht in stärkster Beziehung zur Polis, [...]“²²

Zu den Pflichten der Bürger in Athen, vornehmend der Reichen unter ihnen, gehörten vor allem gewisse Leistungen (Leiturgien), wie Zahlungen im Bereich Ausrüstung z.B.: von Kriegsschiffen (Trierarchie), Ausstattung von Chören bei den Aufführungen der Tragödien und Komödien (Choregie), oder zahlreiche indirekte Steuern, wie z.B. Hafengelder (gr.

²⁰ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 109ff.

²¹ BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 111.

²² BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 56.

elleménion). Natürlich musste auch der Staat viel Geld aufbringen für öffentliche Bauten, wie die Akropolis, anfallende Kriegskosten, oder die Ausgaben für den Kultus und die Feste. Auch die Beamten und die Räte erhielten einen Sold aus der Staatskasse.

Weitere Einnahmen verzeichnete der Staat aus Versteuerung der Märkte, Konfiszierung von Gütern von Verurteilten, und der Metöken-Steuer, welche im Grunde eine Schutzgebühr war, da Personen fremder Gemeinden, die zu einer Stadt zugezogen waren, als Metöken bezeichnet wurden und als solche eine Art Schutzgebühr zahlen mussten.

„Die griechische Welt seiner Tage ist in eine Unzahl von Poleis, alles selbstständige Staaten, aufgespalten, eine gemeinsame griechische Nation gibt es nicht, zwischen Bürgern und Nichtbürgern, zu denen die Metöken gehören, klafft eine tiefe und unüberbrückbare Kluft, die Folge davon ist eine hin- und herflutende Bevölkerungsschicht, [...]“²³

Zahlreiche dieser Metöken und auch Sklaven ließen ihr Leben in den unzähligen Kriegen gegen die Perser oder anderen, wie dem Peloponnesischen Krieg. Indem sie am Krieg teilnahmen, konnten sie sich das Bürgerrecht erschließen. Viele Metöken arbeiteten speziell in der Wirtschaft und im Handel mit, da sie keinerlei politische und bürgerliche Rechte besaßen. Durch die Vielzahl an Sklaven und Metöken und den seltenen Zuspruch eines Bürgerrechts kam es vielerorts zu Aufständen, wie durch die Heloten in Lakedämon, Sparta, eine ganze Bevölkerungsgruppe, die bei der Eroberung ihres Landes in den Stand von Leibeigenen versetzt wurde.

In Athen und den meisten übrigen griechischen Gemeindestaaten finden die Sklaven in Betrieben und vor allem als Haussklaven Verwendung. Sie wurden gekauft oder verkauft auf dem Sklavenmarkt, soweit sie nicht als Leibeigene im Haus geboren wurden. Angeblich gab es regelrechte Gesellschaften an Sklavenhändlern, die ihre Geschäftsbeziehungen und Verbindungen mehr oder weniger über die ganze Mittelmeerwelt spannten.

Die Sklaverei war eine wichtige und feststehende Einrichtung der griechischen Gesellschaft. Die Sklaven hatten nicht viele Rechte, konnten sich aber sehr wohl mit einem eigenen Vermögen ihre Freiheit erkaufen. Die, die dies nicht konnten, also Leibeigene blieben, wurden sehr gut versorgt, auch ärztlich.²⁴

„Eine ähnlich untergeordnete Stellung in der griechischen Welt hatten die Frauen. Sie lebten im wesentlichen ganz abgeschlossen von der Außenwelt in ihrem Frauengemach (*gynaikeion*), [...]. Es ist selbstverständlich, dass die Frau am politischen Leben der klassischen Zeit nicht beteiligt war. Außerdem stand sie ihr Leben lang unter der

²³ BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 144.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 144.

Vormundschaft. Sie hatte als Vormund (*kýrios*) entweder den Vater oder einen männlichen Verwandten oder aber den Gatten.“²⁵

Die Frauen arbeiteten ausschließlich im Haushalt und hatten keinen Beruf zu erlernen. Sie besaßen auch keinerlei Mitspracherecht bei der Erziehung, oder überhaupt Aufziehen der Kinder, oder bei anderen Entscheidungen. Oftmals setzte ein Vater in Griechenland auch einfach ein unerwünschtes Kind aus, ohne Einverständnis der Mutter und/oder Ehefrau.

Noch untergraben wurde die Position der Ehefrau durch die Existenz der Hetären, dies waren weibliche Prostituierte im antiken Griechenland und durch die Anwesenheit mehrere Hausklavinnen in einem Haushalt. Dazu kam dann noch die Knabenliebe, die im griechischen Bereich, nicht nur in Sparta, weit verbreitet war.

Erst spät wurden dann einige Stimmen zur Gleichberechtigung der Frau, v.a. in der Literatur und der Geisteswelt laut. Auch Euripides in seinen Dramen und Sokrates in seinen Gesprächen erwähnten die gleiche Tüchtigkeit der Frau.²⁶

In Griechenland, besonders in Athen, wurde viel gebaut, viele Kunstwerke und kolossale Bauten wurden zur Zeit Perikles errichtet, von denen heute noch einige wenige stehen. Vor allem Athen zeichnete sich durch rege Bautätigkeit aus, aus der Zeit ging u. a. der berühmte Tempel der Athena Parthenos hervor. Der gewaltige Bau aus Marmor mit seinen dorischen Säulen und der Gold-Elfenbein-Statue der Göttin Athene selbst, galt als Wahrzeichen Athens, des Zentrums der damaligen griechischen Welt. Am Eingangstor der Akropolis stand ein Festtor, Propyläen genannt und am Fuß des Gebäudes das Theseion, vermutlich ein Tempel des Hephaistos. Das Theseion gehört zu den wenigen Kunstwerke dieser Zeit, die größtenteils erhalten geblieben sind.

Weitere Kunsthandwerke etablierten sich etwa im 5. Jh. v. Chr., wie die Malerei und vor allem die bildende Kunst an sich, Bildhauerei und Reliefmalerei sind nur Beispiele davon. Es finden sich in allen Tempeln Figuren, Statuen und Malereien an den Wänden, die vor allem mythologische Motive aus der polytheistischen Religion der Griechen zeigen, aber auch Kampf- und Kriegsszenen, oder Szenen aus dem alltäglichen Leben, wie der Ablauf in einem Gymnasion.

„So findet sich in Athen, im Ostgiebel des Parthenon, die Darstellung von Athenas Geburt, im Westgiebel der berühmte Wettstreit zwischen Poseidon und Athene, die Metopen

²⁵ BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 145.

²⁶ Vgl. ebenda, S. 146.

an der Nord- und Südfront zeigen dagegen die Griechen im Kampf mit den Trojanern, dazu Bilder von dem Streit zwischen den Menschen und Kentauren.“²⁷

Die Metopen sind eine architektonische Bezeichnung für eine rechteckige, bemalte oder reliefgeschmückte Platte zwischen den Triglyphen, welche Platten mit drei parallelen Langkerben sind, die oft verwendet werden als Schmuck am Fries dorischen Gebälks. Dieser Raum zwischen den Triglyphen kann entweder frei sein, oder bildet eben mit den Metopen ein Fries, den Triglyphenfries²⁸

Aber auch über das geistige Leben in Griechenland haben wir viele Zeugnisse, in der Zeit des Perikles entwickelte sich die sogenannte Sophistik. Der Begriff der Sophistik wird im allgemeinen mit der Aufklärung gleichgesetzt, wobei die Begriffe sich keineswegs decken. Man nimmt eher die weltweiten Wirkungen der Sophistik und der Aufklärung her, die zueinander in Parallele stehen könnten, wobei das große Merkmal der Sophistiker, im Gegenzug zu den modernen Aufklärern des 18. Jahrhunderts war, dass die Sophistiker Redelehrer waren, sie boten an, ihr Wissen und ihre Fähigkeiten gegen ein gewisses Honorar zu lehren. Mit diesen Lehren änderte sich das vorherrschende Bildungsideal, wo zuvor die griechischen Jünglinge ihr Ideal in den agonistischen Wettkämpfen gesehen hatten, also ihr höchstes Ziel einen Sieg in den großen panhellenischen Spielen zu erringen, sah nun der heranwachsende junge Mann, der Ephebe, unvermeidlich die geistige Weiterbildung und ihre Problematik als das Entscheidende an. Früher hatte die jungen Männer der Griechen den größten Teil ihrer Zeit auf dem Sportplatz, im Gymnasion, zugebracht, aber seitdem es die Sophisten gab, saß die Jugend diesen Männern zu Füßen.²⁹

Die griechische Gesellschaft begünstigte allerdings die herkömmliche gymnastische und musikalische Erziehung, eine staatliche Erziehung gab es aber in Griechenland nicht, sondern nur eine Art von Elementarlehrern, zu denen vorwiegend Jungen zur Erziehung geschickt wurden. Diese Erziehung wurde von den Eltern bezahlt und bestand vorwiegend aus der Erziehung zur Fähigkeit des Lesens und Schreibens, an der die Mädchen erst später teilnehmen durften.

Und natürlich gab es die Rolle des Agonalen, des Wettkampfes, der in allen Lebenslagen der Griechen eine große Rolle spielte. Agone gab es im Bereich Sport, Musik und Theater.

Der Sieg in Olympia galt als die Krönung eines ganzen Lebens, denn die Idee des Agonalen, des Wettkampfes, spielte eine zentrale Rolle im Leben der Griechen. Von Jugend auf war es

²⁷ BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 116.

²⁸ Vgl. MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike/Ein Lexikon“; 2006, S. 205 und S. 311.

²⁹ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 124f.

bei den Hellenen Brauch, sich im Wettkampf mit den Altersgenossen zu messen. Und die Erziehung der Jugend war zu einem wesentlichen Teil auf die Gymnastik ausgerichtet.

Die Stätte des körperlichen Wettkampfes war, wie bereits erwähnt, das Gymnasion, ein solches stand in den meisten griechischen Gemeinden der griechischen Antike und ihr Bau verdankte in der Regel privaten Stiftungen. Hier traf sich Jung und Alt, die Jungen um an körperlichen Übungen teilzunehmen und die Älteren um den Jüngeren zuzusehen und um mit ihnen diskutieren. Die körperliche Ausbildung stand zuerst noch an erster Stelle und trug vor allem zur Vorbereitung auf den Kriegsdienst bei. Der Unterricht in allen Elementen der Wissenschaft stand erst an zweiter Stelle. Dem Unterricht im Gymnasion ging eine Kinderschule voraus, die wohl bis zur Pubertät besucht wurde, aber etwas wie eine Schulpflicht gab es wohl nicht.³⁰

„Die Übungen wurden in der Ringschule (Palästra) abgehalten, die Jungen turnten ganz nackt (*gymnós*, daher der Begriff Gymnasion). Die wichtigsten Gegenstände für die Gymnastik waren das Öl und der Sand. Mit dem Öl salbte man sich den Körper, mit dem Sand wurde die Haut vor den Übungen bestreut. Nach dem Wettkampf wurde der Sand, der sich mit dem Öl und dem vergossenen Schweiß vermischt hatte, mit Hilfe eines Striegels vom Körper wieder heruntergeschabt. Die gymnastischen Übungen vollzogen sich in der Regel zur Musik der Doppelflöte (Oboe). In Athen pflegte man vor allem die Übungen des Fünfkampfes (*péntathlon*): das Ringen, den Lauf, den Weitsprung, das Diskuswerfen und den Speerwurf.“³¹ Neben den Sportarten des Fünfkampfes standen das Boxen und der sogenannte „Allkampf“ (*pankrátion*). Letzterer galt als besonders grausam und roh. Beim Pankration wurden zwar die Fäuste mit Lederriemen umwickelt, wie beim Boxen, allerdings war bei dieser Mischung aus Box- und Ringkampf jeder Schlag erlaubt.

Das Lesen und Schreiben lernen war schwer, zeitraubend und da die Papierherstellung teuer war, erfolgte sie größtenteils durch wiederholtes lautes lesen und wiedererkennen. Man begann mit dem Erlernen der Namen der einzelnen Buchstaben und ging dann zu den Silben über. Es wurde in Großbuchstaben geschrieben und das ganze in Buchstabenreihen in Silben geübt, zuerst Silben mit zwei, dann Silben mit drei Buchstaben und so weiter.

³⁰ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“, 1965/1999²⁰, S. 131f.

³¹ Ebenda, S. 133f.

Die Griechen mussten zum Erhalt des Heeres mit Zahlungen beitragen, es gab zwar kein stehendes Heer im alten Griechenland, aber jeder Bürger musste sich auch grundsätzlich zum Kriegsdienst verpflichten, wobei sie, je nach ihrem Vermögen, in der Reiterei, in der Phalanx der Schwerbewaffneten (Hopliten) oder bei den Leichtbewaffneten dienten.³²

Vorerst war die Reiterei in Griechenland die wichtigste Kriegssparte, allmählich übernahm das Hoplitenheer die Vorreiterrolle. Das athenische Hoplitenheer wurde eingeteilt nach den einzelnen Phylen, welche oft auch nur einzeln eingesetzt wurden, ihre Aufgebote wurden auch Taxeis genannt und sie hatten an ihrer Spitze einen Taxiarchen.



Abbildung 2; Hoplit Spartas, vermutlich Leonidas.

Für die Ausrüstung und das Proviant, für zumindest die ersten drei Tage, hatten die Bürger selbst zu sorgen.

Neben dem Kriegsdienst zu Land gab es auch die nennenswerten Seestreitkräfte mit den Schiffen der großen Staaten des Seebundes, Chios und Lesbos.³³

Wie bereits erwähnt, wurden die jungen Epheben im Gymnasion körperlich gefördert. Diese Übungen sollten die Epheben auf die kommenden Waffenübungen vorbereiten.

„Man darf die militärische Erziehung der Epheben getrost bereits im 5. Jahrhundert annehmen, sie war von unschätzbarem Wert, denn sie pflegte der Jugend die Liebe zum Vaterland ins Herz zu pflanzen. Sie erweckte in ihr die Bereitschaft, sich für die Heimat mit der ganzen Kraft einzusetzen.“³⁴

Um sich dieser Bereitschaft zu versichern, gab es einen sogenannten Epheben-Eid, eine Eidesformel, die uns aus einer attischen Urkunde des 4. Jh. v. Chr. überliefert worden ist. Im Eid enthalten sind Anweisungen darüber, wie der Ephebe seinem Land treu dienen und zu nutzen sein soll, darunter die Anweisung zu ewiger Treue gegenüber dem Vaterland, Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten, oder Einhaltung des Kultes und Ehrung der Götter.

Im Krieg spielten auch die erwähnten Metöken und Sklaven eine große Rolle, da es verhältnismäßig wenige griechische Bürger gab, mussten auch sie in den Krieg zu Wasser oder zu Land ziehen, oder andere Aufgaben erledigen. Unter diesen zahlreichen Metöken

³² Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“, 1965/1999²⁰, S. 134f.

³³ Vgl. ebenda, S. 137.

³⁴ Ebenda, S. 139.

befand sich eine große Zahl von wohlhabenden Männern, die sich mit dem Leben und dem Schicksal des Gaststaates eng verbunden fühlten. Sie waren im Handel und in der Manufaktur Griechenlands zu finden, sowie auch auf dem Gebiet des künstlerischen und geistigen Lebens, wo sie einen wichtigen Platz einnahmen.³⁵

„Athen hatte zwar die bei weitem größte Flotte, aber die Grundlagen seines Wohlstandes waren der Handel, das Gewerbe und der Ackerbau, der immer noch das Rückgrat nicht nur der athenischen, sondern überhaupt der griechischen Volkswirtschaft bildete.“³⁶

Die Landwirtschaft brachte nicht viel ein, da durch veraltete Methoden der Brachlegung im Zwei-Jahres-Takt und die zunehmende Wasserarmut das bisschen, das an Weizen und Gerste angepflanzt wurde, nicht annähernd zum Ernähren der Bevölkerung ausreichte.

Die Landwirtschaft galt, trotz ihrer Unzulänglichkeit, als ein ehrenwertes Gewerbe gegenüber z.B. dem Handwerk und dem Kleinhandel. Kleine handwerkliche Betriebe hatten meistens neben dem Besitzer selbst Metöken oder Sklaven als Mitarbeiter, deswegen kam es kaum zu einer Spezialisierung. Durch den Handel mit mehreren Staaten entwickelte sich der Schiffsbau weiter und bald wurden größere und schnellere Schiffe gebaut, die die Griechen fast um die ganze Welt brachten.

Einen ebenso großen Status und Einfluss auf die Griechen und ihre Polis, hatte die griechische Religion, da ja alle Griechen davon ausgingen, dass sie ihren Göttern alles verdanken, sie lenken und auch bestrafen. Dazu kommt ein starker Aberglaube.

„Ihre Phantasie bevölkerte die Natur mit zahlreichen Göttergestalten, die auch im Leben des einzelnen immer gegenwärtig blieben. In den Perserkriegen hatten die Götter den Griechen sichtbar geholfen, man stattete ihnen den gebührenden Dank ab durch die Errichtung von Heiligtümern, durch die Veranstaltung von Festen und Opfern, an denen die ganze Stadt teilnahm. Es gab kein berufsmäßiges Priestertum, die Priester waren Magistrate der einzelnen Gemeinden, sie wurden gewählt oder bestellt. Der Masse die sich an den Festen und an den Opfern erfreute, wäre es nie in den Sinn gekommen, etwa an der Existenz der Pallas Athena, der großen Schutzgöttin Athens, zu zweifeln.“³⁷

³⁵ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“, 1965/1999²⁰, S. 138f.

³⁶ Ebenda, S. 141.

³⁷ Ebenda, S. 146.

Und wie bei Burckhardt gesehen, schreibt auch Bengtson, dass der Staat und die Religion untrennbar verbunden waren. Wer sich gegen die Religion wandte, der Griff die Grundlagen des Staates an.³⁸

3.3. Schlusswort

„In der Polis ist zum ersten Mal der Gedanke der Selbstverwaltung durch freie Bürger in die Wirklichkeit umgesetzt worden. Auf diesem Boden haben die Athener im Zeitalter des Perikles in Politik und Kunst einzigartige Leistungen hervorgebracht, die für alle Zeiten vorbildlich bleiben. Die Kunst der Politik aber besteht im Maßhalten, und auf diese schwere Kunst haben sich insbesondere manche unter den Nachfolgern des Perikles nicht mehr verstanden. Dadurch ist aber nicht nur die Größe Athens zerstört, sondern auch der Niedergang Griechenlands heraufgeführt worden.“³⁹

In der Zeit nach den Kriegen mit den Persern, unter anderem bei Salamis (480 v. Chr.) und bis zum Beginn des Großen Peloponnesischen Krieges (431 v. Chr.), stieg das Volk der Griechen zur führenden Macht im Mittelmeerraum auf. Nach den Niederlagen gegen die Peloponnesischen Staaten, unter anderem Sparta, welcher 412 v. Chr. Unterstützung durch Persien erhielt, war die Polis und ihre Macht dem Untergang geweiht, wobei auch Sparta es nicht schaffte, auch nur annähernd eine solche Machtposition zu halten.

Im späteren 4. Jh. v. Chr. wird der Gemeindestaat der Griechen durch die Monarchie makedonischer Prägung aus der Politik verdrängt und die Grundpfeiler jener griechischen Polis mussten, in Freiheit und Autonomie eingeschränkt, dem Übergewicht der Monarchie weichen und ihre Führung aus der Hand geben.

„Aber die größere Weite des Alexanderreiches (Anm.: ab c.a. 336 v. Chr. bis zu seinem frühen Tod 323 v. Chr.), seine unerschöpflichen wirtschaftlichen, militärischen und wissenschaftlichen Möglichkeiten haben auch der Welt der Griechen ein anderes Gesicht gegeben. Die bewundernswerten Leistungen der griechischen Polis erhalten nun durch das Alexanderreich ihre Krönung.“⁴⁰

³⁸ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 147 und BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Culturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos“; 2002, S. 58.

³⁹ BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; 1965/1999²⁰, S. 387.

⁴⁰ Ebenda, S. 388.

4. Die griechische Mythologie und die Wichtigkeit der dazugehörigen Festkultur bzw. des „Kulte(u)s“

„Das Fest gehört zu den primären Kulturphänomenen der menschlichen Gesellschaft, die so weit zurückreichen, als wir grössere Gruppen in ihrem Zusammenleben beobachten können.“⁴¹

Durch diese Feste zeigt sich die soziale und geistige Prägung der antiken Stadtkultur. In ihnen stellt sich die Gemeinschaft bewusst dar. Die Stadtform, die dann auch für das Römerreich bezeichnend war, wurde, wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, im wesentlichen in Griechenland ausgeprägt. Die griechische Stadt wurde weder monarchisch noch theokratisch regiert, sondern sie war frei, selbstständig und verwaltet sich in eigener Verantwortung unter einer kooperativen, potentiell demokratischen Leistung.⁴²

Die Stadt verfügte in der Regel über einen „Rat“ und eine Bürgerversammlung und einen Versammlungsplatz, griechisch *agorá*, an dem nicht nur politische Debatten, sondern eben auch städtische Feste stattfanden. Dieser Versammlungsplatz ist das eigentliche Kennzeichen einer griechischen *Pólis*. (siehe oben Seite 8)

Ausgehend von Platons Werk *Gesetze* hebt Burkert hervor, dass jener Leben und Gesellschaft rigoros einem höchsten Prinzip des „Guten“ unterwerfen wollte, mit das wichtigste in Athen jedoch die Götterfeste gewesen sind.

„Jeden Tag, meint Platon, sollte ein Fest stattfinden, wechselnd verteilt auf die einzelnen Gruppen der Bürgerschaft, in jedem Monat aber auch je ein gemeinsames Fest für einen der zwölf Hauptgötter, mit Opfern, Chören, Agonen. Vor allem ist es die Musik, die kraft der Ordnung von Harmonie und Rhythmus sich als Manifestation des ‚Guten‘ erweist: darum feiern, ja tanzen die Götter, Apollon und Dionysos, selbst zusammen mit den Menschen zu festlicher Musik. Zugleich aber haben die Feste, laut Platon, auch den ganz pragmatischen Sinn, dass ‚Zusammenkünfte der einzelnen Gruppen zu bestimmten festgesetzten Zeiten stattfinden und für die Erledigung praktischer Angelegenheiten günstige Gelegenheit bieten und dass die Menschen einander freundlich begegnen im Opfer und einander vertraut werden und sich kennenlernen; gibt es doch kein grösseres Gut für die Stadt, als wenn man sich gegenseitig bekannt ist‘.“⁴³

⁴¹ HUGGER, Paul (Hrsg.) in: „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 9.

⁴² Vgl. BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 26.

⁴³ BURKERT, Walter in: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 27; (zit. nach: Platon, „Gesetze“ 738 de).

Die Ausübung von Festen an sich ist natürlich weit älter als das Aufkommen von Städten und insbesondere der griechischen Polis. Bereits in der Bronzezeit sind griechische Feste veranstaltet worden. Ein besonders charakteristisches Phänomen entwickelte sich bereits in der protogeometrischen Epoche um etwa 1000 v. Chr., den sogenannten „dunklen Jahrhunderten“, und zwar ein Kalender, der alle Monate nach Festen benennt. Der uns bekannte ionisch-attische Festkalender hatte Gültigkeit von Athen bis Kleinasien, entstand also vermutlich vor der Besiedlung Kleinasiens um 1000 v. Chr. und damit auch der eigentlichen Ausformung der griechischen Polis, welche die Historiker im 8. Jh. v. Chr. ansetzen. Auch hier ist die Ordnung des Kalenders weithin identisch mit der Abfolge von Festen.⁴⁴

Der Monat im griechischen Festkalender dauert einmal von Neumond über den Vollmond bis zum Verschwinden des Mondes, den Ausgleich mit dem Sonnenjahr und den Jahreszeiten stellt man durch Einschaltung von Zusatzmonaten her, die recht willkürlich gehandhabt wurde. Der griechische Tag beginnt mit dem Sonnenuntergang des einen und dauert bis zum Untergang des anderen Tages.⁴⁵

„Die 12 Monde des Jahres haben nun aber ihre je lokalen Namen; und diese Namen sind fast durchweg von Göttern und Festen genommen. [...] Der Kalender einer Stadt oder eines Stammes ist stets zugleich ein Grunddokument der lokal bestimmten Religion.“⁴⁶

Die meisten Monate trugen Namen großer griechischer Götter, auch ein Dionysios ist bekannt, aber auch Namen der gefeierten Feste galten häufig als Monatsnamen, wie zum Beispiel im Attischen der *Hekatombaión*, benannt nach einem Hekatomben-Fest zu Ehren des Apollon. Der attische Kalender ist uns am besten bekannt, dieser wurde im Rahmen der Gesetzgebung Solons ungefähr ab 410 v. Chr. mit einem fixen Opferkalender veröffentlicht. Dieser Kalender begann mit dem oben erwähnten Monat *Hekatombaión*, darauf folgte der Monat *Metageitnión*, mit einem Nachbarschaftsfest. Darauf folgten *Boedromión*, mit einem Fest des Apollon, dann das *Pyanopsiόν*, mit dem Kochen eines gewissen Breis, *pyanópsia*, dann das *Maimakteriόν* und der Monat *Posideión*. Auf diese folgte *Gamelión*, mit einem Fest der Heiratenden, *gamélia*, das *Anthesteriόν*, mit dem Anthesterienfest des Dionysos und darauf *Elaphebolión*, das nach einem Fest der Artemis benannt wurde. Darauf folgten wiederum *Munichiόν*, nach einem Fest der Artemis Munichia und der Monat *Thargeliόν*, nach den *thargélia*, die die Getreideernte einleiteten und schließlich das *Skirophoriόν*, benannt nach einem Abschlussfest des Jahres, *skíra*. Die größeren Feste der Stadt Athen, wie

⁴⁴ Vgl. BURKERT, Walter in: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.) „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; 1987, S. 28 und BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 343.

⁴⁵ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 344.

⁴⁶ Ebenda, S. 344.

die Panathenäen im Hekatombaion, die Mysterien im Boedromion, die Großen Dionysien im Elaphebolion wurden nicht in den Monatsnamen integriert. Des Weiteren kennen wir noch weitere wie die Thesmophorien im Pyanopsion, die ländlichen Dionysien im Posideon oder die Lenäen im Gamelion. Die Großen Dionysien des Dionysos wurden erst im 6. Jh. eingeführt worden, als der Kalender bereits fixiert wurde.⁴⁷

Zur Entwicklung der Festkultur trägt natürlich am meisten die griechische Religion und ihre Mythen bei, aber das Ritual an sich ist wichtiger und aufschlussreicher als die wechselhaften Mythen. Ein Ritual ist, eine von der Pragmatik abgelöste Handlung mit Zeichen-Charakter und seine Funktion lag, oder liegt natürlich noch immer, in der Regel in der Gruppenbildung, der Solidarisierung oder Auseinandersetzung mit Artgenossen.⁴⁸

„Ein Überblick über die Formen des Rituals könnte sich nach den verschiedenen sozialen Gruppen gliedern, die sich darin ausdrücken: Familie und Clan, Bauern, Handwerker und Krieger, Stadtbürger, König, Priester; er könnte den Lebensbereichen folgen, in denen er seine Funktion entfaltet, Geburt, Initiation und Tod, Jagd und Ernte, Hunger und Seuche, Krieg und Sieg. [...] In Verbindung mit der reichen mythologischen Ausgestaltung kann dann erst die Wechselwirkung von Religion und Gemeinschaftsleben der Griechen dargestellt werden.“⁴⁹

Oft waren negative Ereignisse, wie Seuchen, Missernten oder andere Katastrophen Anlass um ein neues Fest zu bestimmen und auszugestalten, bei Griechen und Römern vorwiegend in der Absicht, die Götter um- bzw. wieder versöhnlich zu stimmen. Allerdings nehmen die Monate keine Rücksicht auf den natürlichen Rhythmus des bäuerlichen Jahres, es gibt keine speziellen „Ernte“- „Saat“- oder „Weinlesemonate“. Im Zentrum eines solchen Festes standen oft Tier- bzw. Opferrituale, an denen in verschiedenen Ausprägungen, verschiedene Schichten der Gesellschaft teilnahmen, bzw. ihre Pflichten und Privilegien ausführten. Zu diesen Pflichten und Privilegien gehörten Aufgaben wie, Priester zu stellen, Tempel zu betreuen, Feste zu gestalten.⁵⁰

Der Inbegriff der heiligen Handlung in Griechenland ist ein schlichter, aber auch brutaler Vorgang: das Schlachten und Verzehren eines Haustieres zu Ehren eines Gottes. Am

⁴⁷ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 344f und DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², Tabelle des Festkalenders.

⁴⁸ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 99.

⁴⁹ Ebenda, S. 100.

⁵⁰ Vgl. BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 29 und BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 345.

häufigsten ist dieses Schlachttier das Rind, das am vornehmsten gilt. Dann kommen das Schaf, danach die Ziege und das Schwein. Hühner- oder Fischopfer sind auch üblich, aber eher selten. Das Opfer ist eine der wichtigsten Veranstaltungen einer Gemeinschaft. In der griechischen Antike wurde bei der Prozession ein Tier bis zum Altar geführt. Eine Kanephore, von Burkert ‚unbescholtenes Mädchen‘ genannt, schritt an der Spitze des Zuges und trug auf dem Kopf den Opferkorb, in dem das Opferrmesser lag, welches von Körnern oder Kuchen verdeckt wurde. Des Weiteren wurde ein Wassergefäß mitgeführt, oft auch ein Weihrauchständer. Dazu kamen Musikanten, meist ein Flötenbläser oder auch eine Flötenbläserin. Das Ziel der Prozession war der errichtete Steinaltar oder Aschenhaufen, denn nur dort durfte und musste Blut vergossen werden.

Um einen Gegensatz zum alltäglichen Leben herzustellen, war dies auch ein Tag der Reinigung, vor und nach dem Opfer. Man schmückte sich und trug schöne Kleider und oft auch einen Kranz am Kopf. Auch das Opfertier selbst wurde geschmückt.

Die Opferhandlung variierte, aber der Grund, der im Schlachten und anschließendem Verzehr des Fleisches liegt, blieb identisch, genauso wie die Beziehung zwischen Opfertier bzw. Opferndem und dem zu opfernden Gott. Auch der Kreis der Opfernden, also Teilhabenden und deren verschiedene Rollen konnten variieren. Einige wichtige Rollen allerdings blieben fast immer gleich, wie das Tragen des Korbes, des Wasserkrugs, der Fackeln, oder die der Führenden, die die Opfertiere führten oder der Teilnehmer, die das Tier schlachteten, häuteten und zerteilten und schließlich das Verteilen des Fleisches und der sonstigen Spenden, wie Weinspenden übernahmen.⁵¹

Es gab auch sogenannte Feuerrituale, die ich hier vor allem wegen der Feuerwunder im Dionysoskult erwähne. In den Tempeln, wie der Athena Polias, stand immer eine brennende Lampe. Feuer ist noch sehr präsent an den Panathenäen, an dem das Feuer in einem Fackellauf, während der sogenannten *pannychis*, dem Nachtfest, vom Hain des Akademos über den Markt bis zum Altar der Göttin auf die Akropolis getragen wurde.

„Nächtliche Prozessionen mit Fackeln gehören zu den elementaren, immer wieder eindrucksvollen Bräuchen; sie haben ihren Platz vor allem in Dionysosfesten.“⁵²

Man nutzte dabei den wohltuenden, oder auch erfrischenden Geruch verschiedener Hölzer bzw. des Rauches an sich.

In Athen lagen diese Feste immer in der Hand eines gewählten Königs, in Sparta gab es zu dieser Zeit noch erbliche Könige, und unter ihren Obliegenheiten stand der Opferdienst für

⁵¹ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 101f.

⁵² Ebenda, S. 109.

die Götter obenan. Der Militärdienst der attischen Epheben bestand, wie die Inschriften zeigen, vor allem in der Begleitung und Durchführung der Feste, in die das Jahr sich gliederte. Was sich in archaische Kleingruppen ausgeformt hatte, wurde nun von der entwickelten *Polis* weitergeführt, wobei einzelne Elemente expandieren konnten.

„Mit den wachsenden Einwohnerzahlen gewinnt vor allem an Bedeutung, was man auch auf griechisch schlicht die ‚Schau‘ nennt, *théa*; befreundete Städte und Heiligtümer schicken einander gegenseitig Gesandte, die ‚Schau‘ mitzumachen; sie heissen griechisch ‚Wahrer der Schau‘, *theoroi*, ihre Tätigkeit ist *theoría*. Paradoxerweise kommen also Wort und Begriff der ‚Theorie‘ von der Festkultur der Antike her [...] Für den Durchschnittsbürger sind die Arten der ‚Schau, die man nicht missen möchte, im wesentlichen drei: erstens die Prozession, griechisch *pompé*, lateinisch als *pompa* übernommen und uns im Sinn ‚vom grossen Pomp‘ geläufig; zweitens der sportliche Wettkampf, der *Agón*; und schliesslich drittens die Tänze mit Lied und Musikbegleitung, die ‚Chöre‘, *choroi*.“⁵³

Die Orte der Verehrung, also an denen der Kult der Griechen ausgeübt wurde, war fast stets lokal fixiert und wurden vorgegeben und konnten nur schwierig verändert bzw. verlegt werden. Selbst bei Katastrophen, bei Umsturz und Wechsel der Bevölkerung wurden die Heiligtümer bewahrt und weiter gepflegt.

Nun standen diese Orte, je nach Kultcharakter bzw. des dazugehörigen Gottes an verschiedenen Orten und einige Bruchstücke davon sind uns auch heute noch erhalten, wie die Akropolis, die auf Burghöhe stand. Die Agora säumte aber den Marktplatz. Die Unterschiede sind auch an der Lage, also Höhe oder Tiefe der Bauten ersichtlich, entweder die Höhe oder aber tiefere Plätze wie Weiher und Sumpf, griechisch *limné*. Für diese standen insbesondere eine Artemis *Limnatis* und ein Dionysos *en límnais*. Für diese könnte dann die uralte Praxis der Versenkungsoffer wirksam gewesen sein, während das „Hinaufsteigen“ oder das „Hinaufführen“ der Opfer auf den Berg eine ebenso bedeutende Tradition hatte.⁵⁴

Die griechische Kultur wird oft als Tempelkultur bezeichnet, da die griechische Kultur im Tempelbau ihre glanzvolle Erfüllung fand. Die meisten Heiligtümer allerdings sind älter oder sie haben gar keine Tempel, sie werden als Wohnstätten der Gottheiten, *naós*, die das Kultbild der Gottheit in Menschengestalt beherbergen, bezeichnet. Dieses *naós*, bildete das Zentrum des Tempels, wo auf einer Basis das Kultbild stand, davor befanden sich der Gabentisch und etliche Räucherständer. Eine Lampe oder eine große, hohe Tür, die nach Osten gerichtet wurde, erleuchtete den Raum. Man betrat den Tempel und wendete sich nun diesem

⁵³ BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 29f.

⁵⁴ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 142f.

Götterbild zu um zu beten, allerdings gab es weitere Arten der Verehrung, wie die Reinigung und Schmückung des Bildes in einem festlichen Ritus. Man gab ihm einen neuen Mantel (gr. *péplos*), man kleidete es ein.⁵⁵

„Kultbild und Tempel gehören zusammen. In der Tat sind die frühen Tempel eben den Göttern geweiht, die zugleich durch Kultstatuen vertreten sind: Hera, Athena, Apollon und Artemis, dann auch Demeter, Poseidon- und Zeustempel folgen nach.“⁵⁶

Worüber ebenfalls fast jede griechische Stadt verfügte, war ein Theater. In Athen war jenes am Südhang der Akropolis zu finden, wobei das bekannte Dionysos-Theater in Athen, in seinem heutigen Zustand, erst aus der römischen Kaiserzeit stammt. Die hervorragende Akustik der griechischen Theater kann man heute noch in Epidauros bewundern.⁵⁷

Wie nun also schon mehrmals erwähnt wurde, ist das Feste ein fixer Bestandteil des Lebens der antiken Griechen, allerdings wurden sie auch als untrennbarer Teil in das politische Lebens eingebunden und immer Göttern gewidmet, was also zu dem Schluss führen kann, dass Politik und Kultus zusammengehörten. An vielen dieser Festen wurden nun verschiedene Arten der Wettkämpfe eingeführt, körperliche, gymnastische, wie auch andere, immer als Agone bezeichnet. Agone im Gesang und in der Musik, wurden ebenso aufgeführt wie wieder andere auf dem Gebiet des Dramas und der Komödie.⁵⁸

Zu diesen Agonen kommen wir später genauer, vor allem in den Beschreibungen der Festlichkeiten denen sie zugehörig waren.

Zum grundsätzlichen Aufbau der griechischen Festlichkeiten der Antike muss nun die Beschreibung der Prozession genauer beleuchtet werden, wobei die Grundform der Gruppenbildung im Umzug, der Prozession, griechisch *pompé*, zu betrachten ist. Eine solche *pompé* fehlte bei kaum einem Fest. Das Ziel dieser heiligen Handlung war das Heiligtum, in oder an dem später die Opfer stattfanden. Doch auch der Weg dorthin war bedeutend, oder „heilig“. Um dieses Zentrum der Feierlichkeiten zu erreichen, wie etwa im Beispiel der Akropolis von Athen, ging die Prozession vom Stadttor aus und führte über den Marktplatz.⁵⁹

Der Ausdruck *πομπή*, *Pompé*, bedeutet übersetzt soviel wie Festzug, Geleit, wobei wir noch das Wort *Pomp* kennen, das soviel wie Pracht, Prunk oder großartiges Auftreten bedeutet.⁶⁰

⁵⁵ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 148f. und 152f.

⁵⁶ Ebenda, S. 149.

⁵⁷ Vgl. BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“, 1965/1999²⁰, S. 118.

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 117.

⁵⁹ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 164.

⁶⁰ Vgl. SELNER: „Altgriechisch im Alltag“, (keine Jahreszahl angegeben) S. 110.

Im Sinne dieser Umzüge kann der Begriff auch als „das Geleit beschicken“ verstanden werden, das in den Festen wiederzuerkennen ist. Es gab neben den Opfertieren, die zum Altar geleitet werden auch allerlei andere Dinge zu tragen, die feste benannte Rollen erfordern. Opferbeigaben in Schalen oder Körben, wie auch Wasser oder Wein, daneben Feuer oder Zweige wurden während der Prozession mitgeführt. Bei einigen Mysterien bzw. Kulte wurden diese Beigaben verdeckt mitgeführt, vor allem bei Dionysos und Demeter ist dies bekannt. Der Inhalt war nur Eingeweihten bekannt und wurde in Flechtkörben mit Deckel transportiert. Diese Beigaben wurden auch oft auf Wagen oder Karren mitgeführt, eine besonders ausgeprägte Form ist erkenntlich im Schiffswagen oder Schiffskarren des Dionysos.⁶¹

4.1. Apollon

Apollon und seine Zwillingsschwester Artemis wurden auf der Insel Delos geboren. Ihrer Mutter Leto zu Ehren wurde auf der Insel ein Heiligtum gebaut, welches ihr große Berühmtheit einbrachte. Apollons Vater ist Zeus, ein weiterer Name Apollons ist Phoibos, er wurde am 7. des Monats geboren, deshalb wurden die siebten Tage jedes Monats Apollon geweiht. Wichtigste und bekannteste Kultstätte des Apollon war ein Tempel in Phyto, in Delphi. Hierzu gibt es wiederum einen Mythos, der vom Kampf des Apollon mit dem Python-Drachen berichtet, den er mit Pfeilen tötete, daher ist auch der Bogen sein bekanntestes Attribut. Und in Erinnerung an dieses Ereignis wurden in Delphi die Phytischen Spiele abgehalten. Neben dem Bogen als Waffe, werden ihm auch das Musizieren und vor allem der Gesang zugeschrieben. Die Kithara erhielt er von Hermes, zur Versöhnung, nachdem dieser ihm eine Rinderherde stahl. Apollon gilt als der Vater der besten griechischen Sänger, wie z.B. Orpheus. Marsyas allerdings bestrafte er für die Vermessenheit, gegen ihn in einem musikalischen Wettstreit, mit dem von Athena verschmähten Aulos, anzutreten.⁶²

Marsyas ist, in der griechischen Sage, ein in Phrygien lokalisierter Satyr.⁶³

Apollon zog ihm, nachdem er obsiegte, die Haut ab. Man verehrte Apollon als Gott der Künste, insbesondere der Musik und er war auch als Führer der Musen bestimmt. Mit Koronis zeugte Apollon den Asklepios, den Gott der Ärzte, allerdings wird auch Apollon selbst als der Heilende oder Heilbringende benannt. An ihn richtete man Gebete in Gefahrensituationen,

⁶¹ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 164f.

⁶² Vgl. HARRAUER, Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 61f. und NILSSON, Martin P.: „Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen“, 1995, S. 97.

⁶³ Vgl. MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike/Ein Lexikon“, Reclam, 2006, S. 196.

Lieder zur Hilfestellung, sogenannte *Paiáne*, von dem auch der Name Paian für Apollon abstammt. Er wurde also als heilender Gott verehrt, obwohl es andere spezielle Heilgötter gab und er selbst nie als Arzt auftrat. Verzeichnet ist zudem, dass er auch Schaden senden kann, angeblich wurden durch seine Pfeile Pestfälle hervorgerufen. Auch bei Homer ist Apollon bereits einer der wichtigsten Götter und im 8. Jh. v. Chr. ist der Apollon-Kult in Griechenland weit verbreitet.⁶⁴

Allerdings trat Apollon in viele Kult- und Festbräuche erst später ein, was zur Überlegung führt, woher Apollon ursprünglich stammen könnte. Ein weiterer Beiname Apollons lautet *Lýkeios*, dies könnte Lykien als Herkunftsland bezeugen.

4.1.1. Thargelien/Thargelia

Das Fest der Thargelia fand in, dem nach diesem Fest, benannten Monat Thargelión statt, beginnend mit dem Abend des 6. Thargelión und der sogenannten „Hinausführung der Pharmakoi“. Die Thargelien sind ein Vorerntefest, an ihnen soll nicht der Erntesegen hervorgehoben werden, sondern es sollen die bösen Einflüsse abgewehrt und beseitigt werden. Daher die Tradition des Pharmakoi: Der Mythos der Pharmakoi erzählt die Geschichte des Pharmakos, der heilige, dem Apollon geweihte Schalen, gestohlen haben soll und dafür von Achilleus und seinen Gefährten gesteinigt wurde.

Der Thargelienbrauch soll dann eine Nachahmung dessen gewesen sein, aber man muss daraus nicht unwiderruflich auf den Tod durch Steinigung für die daran teilnehmenden Pharmakoi des Festes schließen. Von einer Nachahmung konnte auch dann die Rede sein, wenn man zwar Steine nach den Pharmakoi warf, aber ein Entkommen möglich war.⁶⁵

Am 7. Thargelión fand eine zweite Art der Begehung statt, die vermutlich eher dem Fest den Namen gab:

„Man brachte Erstlinge des noch nicht reifen Getreides dar, die man in einem Topfe zusammenkochte. In feierlichem Zuge begab man sich damit zur Gottheit. Die Erstlinge nannte man *θαργήλια* [Anm: gr. *thargelia*], und so hieß dann auch das Fest.“⁶⁶

Die Thargelien sind als teils apotropäische, Unheil abwehrende, Reinigungs- und Sühnfeste bekannt.⁶⁷

⁶⁴ Vgl. HARRAUER, Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 61f. und NILSSON, Martin P.: „Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen“, 1906/1995², S. 97.

⁶⁵ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 181.

⁶⁶ DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 188f.

⁶⁷ Vgl. NILSSON, Martin P.: „Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen“, 1906/1995², S. 114f.

4.2. Athená

Einer Erzählung nach Hesiod, verschluckte Zeus seine erste Gattin Metis, nachdem dieser die Befürchtung hatte, sie könnte ihm einen Sohn gebären, der ihn stürzen und an seiner Statt die Weltherrschaft übernehmen würde. Doch Zeus brachte dann Athená selbst aus seinem Haupt hervor, wobei Athená in voller Rüstung, mit Schild, Speer und Helm hervorsprang. Hephaistos, Sohn des Zeus, war Geburtshelfer, der mit einer Axt das Haupt des Zeus spaltete, aus dem Athená dann hervorsprang. Von Hephaistos ist im Zusammenhang mit Athená noch ein Mythos überliefert, dass sich, nachdem er versucht hatte ihr nachzustellen, sein Samen über das Land ergoß, aus dem die schlangenartige Kreatur Erichthonios entstand. Athená ist ebenfalls wie Ares eine Göttin des Kampfes, allerdings zum Unterschied zu Ares, des mit Verstand und Strategie geführten Kampfes.

„Im athenischen Mythos stritt A. mit Poseidon um den Besitz Attikas: das Land sollte nach dem Ratschluß der Zwölfgötter jener Gottheit gehören, die ihm das wertvollere Geschenk gäbe; Poseidon ließ daraufhin auf der Akropolis mit seinem Dreizack einen Quell entspringen, A. hingegen den ersten Ölbaum wachsen – und A. erhielt den Preis.“⁶⁸

Athená, die ewige Jungfrau und Kriegerin steht im Gegensatz zu Ares, dem Kriegsgott, für den mit Verstand und Strategie geführten Kampf und daneben noch für Weisheit und Intelligenz.

„Athena repräsentierte die zivilisatorische Intelligenz: sie lehrte die Menschen Zucht und Bändigung der Rosse, sowie den Wagenbau; auch der Bau von Schiffen wurde auf sie zurückgeführt. Sie unterwies die Sterblichen in allen handwerklichen Kunstfertigkeiten, besonders in der Weberei. Ein Mythos dessen früheste Belege aus dem 5. Jh. v. Chr. stammen, lässt Athená auch die Erfinderin der Auloi sein; sie warf das Instrument jedoch weg, da beim Blasen ihre Gesichtszüge entstellt wurden. Als Göttin der Weisheit war sie Schutzmacht der Philosophen, Dichter und Redner. Das ihr heilige Tier war die Eule [...].“⁶⁹

⁶⁸ HARRAUER, Christine; HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 92.

⁶⁹ HARRAUER, Christine; HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 92.



Abb. 1 Athena, die Göttin des technischen Könnens, bekränzt den Töpfer

Abbildung 3; Athena.

Athená wurde vor allem als Beschützerin der Stadt Athen verehrt, in welcher sich auch einige Tempel zu ihren Ehren befinden, wie die Akropolis, von der aus sie für äußeren als auch inneren Frieden der Stadt sorgte. Für den inneren Frieden gab es den sogenannten *aeropag*, nach dem gleichnamigen Hügel in der Stadt Athen benannt, auf dem ein Rat bzw. Gericht abgehalten wurde. Ein Beispiel aus der Mythologie, an dem Athená selbst als Vorsitz genannt wird, stammt aus der *Orestie* (Die *Eumeniden*) des Aischylos, in dem das Gericht über Orest, nachdem er seine Mutter tötete, die zuvor seinen Vater Agamemnon getötet hatte, urteilte. Als es bei der Urteilsfindung zu einem Stimmengleichstand kam, entschied Athene zugunsten Orests, mit der Begründung, der Mord am Vater sei das schlimmere Verbrechen, als der an der Mutter.

Die wichtigste Kultstätte der jungfräulichen Athena (*Athená Parthénos*) war der wohl schönste Tempel auf der Akropolis von Athen, der Parthenon. Die Skulpturen des Ostgiebels

zeigten die Geburt der Athena und die des Westgiebels den Streit zwischen Poseidon und Athena. Im Inneren stand die berühmte, 12 Meter hohe Gold-Elfenbein-Statue der *Athená Parthénos* des Phiades [Anm.: entstand zwischen 447-438 v. Chr.).⁷⁰

4.2.1. Die kleinen und die großen Panathenäen

Über zwei der größten Feste der Stadt Athen, die seit dem 6. Jh. v. Chr. stattfanden, sind wir am besten unterrichtet. In diesen kommen alle Elemente wie die Prozession, das Opfer, der Agon und die Musenkunst, eines ursprünglichen Festes der Griechen zu besonderer Entfaltung. Dies sind die „Grossen Panathenäen“ zu Jahresanfang im Herbst, und die „Grossen Dionysien“ im Frühling.⁷¹

Bei Bengtson ist über die Panathenäen folgendes zu lesen:

„In Athen begann das Jahr im Hochsommer mit dem Monat Hekatombaion, an dessen Ende die Panathenäen gefeiert wurden, das große internationale Fest von Athen. Die Panathenäen wurden alljährlich begangen, ganz besonders festlich aber alle vier Jahre.“⁷²

Auch bei Deubner und in Paulys Realencyclopädie werden die Panathenäen als Hauptfest des Staates bezeichnet, also als ein Fest, das von einer Gemeinschaft, das heißt allen Bewohnern Attikas begangen wird und auch seinen politischen Nutzen hatte. Was noch übereinstimmend gesagt werden kann, ist, dass die kleinen Panathenäen jährlich und die großen Panathenäen, sehr wahrscheinlich, nur in vier Jahresabständen, also penteterisch, gefeiert wurden. Der Haupttag der beiden Feste war der 28. Hekatombaion, der auch als Geburtstag der Göttin Athene bekannt ist. Die Dauer des jährlichen Festes der Panathenäen betrug etwa ein bis zwei Tage. Für das penteterische sind vier Tage bezeugt, doch ist fraglich, ob man das entwickelte Programm der großen Panathenaia in diesem Zeitraum unterbringen konnte. Ausrichtende Behörde waren die sogenannten Hieropoioi (gr. *ἱεροποιοί*).⁷³

In Paulys Realencyclopädie finden wir zur ausrichtenden Behörde folgendes:

„Besonders erwähnt werden im Dekret über die kleinen P. einmal die beiden wichtigsten regierenden Behörden, die neun Archonten und die Prytanen, sowie die Schatzmeister der Göttin und die Hieropoioi, also die Beamten, die mit der Verwaltung des

⁷⁰ Vgl. HARRAUER, Christine; HUNGER, Herbert: „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“; 2006⁹, S. 93.

⁷¹ Vgl. BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; 1987, S. 30.

⁷² BENGTON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; S. 117.

⁷³ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 22f. und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983, S. 457.

Athenertempels und der Vorbereitung des Festes zu tun hatten, wozu bei der Penteteris Athlotheten kamen.⁷⁴

Im Laufe der Zeit kam es zu unterschiedlichen Aufgaben für die Hieropoioi, wonach sie vermutlich von den Athlotheten aus der Leitung verdrängt wurden. Im 4. Jh. v. Chr. waren sie, eine Festkommission, die für die Leitung der kleinen Panathenäen zuständig war, bei den großen Panathenäen jedoch nur für den Opfertierkauf. Sehr wahrscheinlich hatten die Hieropoioi aber früher noch mehr Pflichten, wie z.B. die Leitung beider Feste.

Der Ablauf der Feierlichkeiten ist klar unterteilt, unter anderem mit der sogenannten Pannychis (παννυχίς), einer Nachtfeier, die in der Nacht vor dem 28. Hekatombaion, dem Hauptfesttag stattfand. Die Feier bestand aus einem Fackellauf und einer musikalischen Feier, bei der ein Paian, der Gesang zu Ehren des Gottes Apollon, von Chören von Jünglingen gesungen wurde. Anschließend sang noch ein Chor, bestehend aus Jungfrauen, die entsprechende weibliche Erwiderung, eine Ololyge (όλολυγαί) und sie führten einen Reigen auf.⁷⁵

Bei Sonnenaufgang am nächsten Tag startete der Höhepunkt der Feierlichkeiten, die Prozession der Panathenäen, oder auch die Pompe, beginnend am ersten Tag der Feierlichkeiten im August, welche uns durch das Parthenon-Fries bekannt ist, auf dem eine Anordnung und Zusammensetzung des Zuges zu sehen ist. Der Parthenon-Fries war ungefähr 160 Meter lang und verläuft entlang der Cellawand des Parthenon auf der Akropolis in Athen.⁷⁶

Als Akropolis wird eine befestigte Oberstadt der meisten griechischen Städte bezeichnet. Die Akropolis in Athen diente schon im Jahr 3000 v. Chr. als Fluchtburg. Perikles sorgte für den großen Wiederaufbau der Akropolis in Athen, nachdem sie im Jahr 480 v. Chr. von den Persern zerstört wurde. In den Jahren 448 bis 432 v. Chr. wurde der Parthenon errichtet, in dem die Stadtgöttin, Athena Parthenos (Jungfrau Athene), ihren Wohnsitz bekam.⁷⁷

Zu sehen ist darauf die Panathenäenprozession, an der der Göttin zu Jahresbeginn ein neues Gewand, der Peplos überbracht wurde. Entgegen nahm dieses Gewand der Erechtheuspriester, dargestellt an der Ostseite des Frieses, der Eingangsseite des Tempels, zwischen den zwölf Olympischen Göttern. Auf die Mitte zubewegend erstreckten sich auf beiden Seiten der Prozessionszug, Korbträgerinnen, Opfertiere und Träger anderer Gefäße und Opferbeigaben.

⁷⁴ ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*; 1983², S. 467.

⁷⁵ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 24 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „*Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*“; 1983², S. 459.

⁷⁶ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 165.

⁷⁷ Vgl. MICKISCH, Heinz: „*Basiswissen Antike/Ein Lexikon*“; 2006, S. 21f.

Man erkennt ebenfalls Musiker, würdige alte Männer, kriegerische Jünglinge, Streitwagen und auch Beamte und andere Teilnehmende.⁷⁸

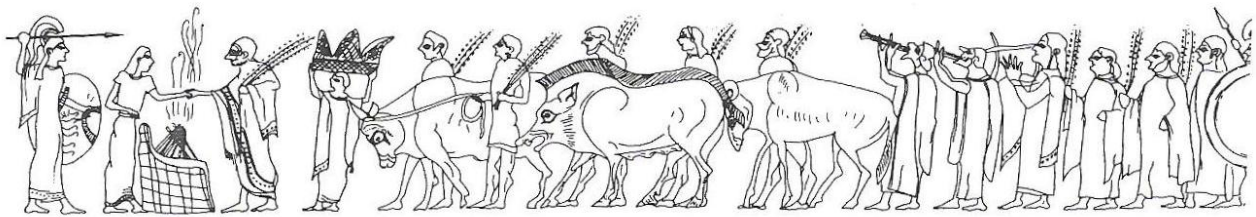


Abb. 152 Der Opferzug und die Prozession der Bürger kommen ans Ziel: zum Altar und zum Athena-Standbild; sie werden von der Priesterin empfangen

Abbildung 4; Panathenäenprozession.

Vermutlich führte der Prozessionszug, beginnend am Kerameikos, dem Töpfermarkt, durch die ganze Stadt, vorbei an den Kaufhallen und dem Staatsmarkt bei den sogenannten Ερμαί, zwei weitere Stationen waren das Eleusinion und der Aeropag, wo dann der Aufstieg auf die Akropolis und deren Burg begann.⁷⁹

Die Ερμαί sind Hermesköpfe, die auf einem viereckigen Pfeiler oder einer Säule ruhen, welche in Athen in den Straßen und auf Plätzen standen.⁸⁰

Auf dem Parthenon-Fries, auf dem der Zug dargestellt ist, sind unterschiedliche Gruppierungen zu erkennen, wie die jugendlichen Reiter, die vornehmen Alten oder Mädchen mit Utensilien wie Opfergeräten und Körben. Die Opfertiere selbst fehlen in dieser Prozession auch nicht, sie garantieren die Besänftigung der Götter und das spätere Festmahl.

Die Deutung der Figuren und ihrer Handlungen ist zum großen Teil unsicher, aber es gibt einige Theorien zu ihnen. Einige Personen, wie die Priesterin der Athene, die Poliaspriesterin, und der Großteil des Tempelpersonals, werden den Zug eher auf der Burg empfangen haben. Auf jeden Fall mit im Zug dabei waren, die zur Ratifizierung des Bündnisses mit Athen angereisten Abgesandten fremder Staaten und die höheren Beamten Athens, wie die Archonten. Die Städte Attikas und sämtliche Kolonien hatten für das Opfer jeweils ein Rind zu senden. Sie gingen mit ihren mitgebrachten Opfertieren wohl hinter dem Opfertierzug der Stadt Athen selbst nach. Andere Priester und Priesterinnen, vor allem die Kanephoren, die für die Opferung der mitgebrachten Tiere zuständig waren, gingen im Zug mit. Sie trugen Körbe mit unentbehrlichen Gegenständen, wie dem Opferrmesser und anderen, die für die Opferung notwendig waren.

⁷⁸ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 165.

⁷⁹ Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 469.

⁸⁰ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“; 1908/1954⁵, S. 329.

Bei Deubner sind die Kanephoren beschrieben, als im voranschreitenden Opferzug zu findende, aus guten Familien stammende, weibliche, jungfräuliche Jugendliche. Zwei von ihnen übergeben einem Beamten Opferkörbe, was wiederum am Parthenon-Fries zu sehen ist.⁸¹

Den Kanephoren folgen Metökenmädchen, die Schalen und Kannen aus Silber und Erz tragen, die bei Pauly als goldene und silberne Gefäße beschrieben werden, in denen sich vermutlich Honigwaben und Kuchen befanden, welche als Opferbeigaben genannt werden. In den Krügen befand sich vermutlich Wasser, unter anderem für die Kanephoren und Wein für die Opfer und das anschließende Opfermahl. Diese Gruppe der Metökenmädchen wird Skaphephoren genannt. Sie trugen purpurfarbene Chitone. Weitere Metökenmädchen trugen Schirme und Sessel, die ein vieldiskutiertes Thema darstellen, da man vermutete, sie könnten heilige Gegenstände sein. Aber sie sollten wohl eher die Kanephoren vor der Sonne schützen und, diejenigen Kanephoren, die an den Opferhandlungen selbst nicht beteiligt waren, konnten es sich auf den Sesseln beim Warten gemütlich machen.⁸²

Dann gab es noch die Gruppe der Hydriaphoren, die auf dem Fries unmittelbar hinter den Skaphephoren dargestellt sind. Sie sind ebenfalls Metöken, allerdings sind auch Jünglinge dabei, nicht nur Mädchen.

Weiters schreiten, nicht unbedingt den obersten Kreisen angehörige, Musiker nach den Skaphephoren und Hydriaphoren. Dieser gesamte Zug schreitet hinter den Opfertieren.⁸³

Auf dem Parthenon-Fries wurden auch Wagen und Reiter dargestellt. Eine große Rolle spielten dabei die alten Streitwagen und die Kavallerie, deren Mitwirkung dem Umzug einen besonderen Glanz verlieh. Die Hopliten und die Epheben sind als geschlossene Einheiten mit ihren jeweiligen Anführern auch im Zug zu finden. Nachdem das Fleisch der geopfert Tiere, die sogenannte Hekatombe, unter den einzelnen Demen, dies waren die kleinen Selbstverwaltungseinheiten Attikas, aufgeteilt wurde, gingen auch einfache Leute aus dem Volk im Zug mit. Die Bürger aus den Demen und ihre Demarchen gingen vermutlich im letzten Teil des Zuges mit. Bevorzugte Plätze im Zug bekamen noch die ausgewählten schönen Greise (*θαλλοφόροι*), die Ölzweige trugen und in der Nähe der Opfertiere mitgingen.⁸⁴

⁸¹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 25 und S. 28ff. und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983, S. 463f. und 469.

⁸² Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 465f.

⁸³ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 28.

⁸⁴ Vgl. MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike/Ein Lexikon“; 2006, S. 86 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 468.

Der wohl wichtigste Gegenstand in diesem Festzug für Athena und auch Mittelpunkt in diesem Umzug war das neue Gewand, der Peplos, πέπλος, für die Göttin Athena. Einige Athenerinnen aus den vornehmsten Familien arbeiteten monatelang daran. Auf einem, für diesen Umzug extra gebauten, Schiff auf Rädern wurde der Peplos, gleich einem Segel an dessen Mast allen sichtbar aufgehängt. Auf der Burghöhe vor dem Tempel wurde der Peplos dann den Priestern übergeben, die ihn der Göttin in den Erechtheion brachten.⁸⁵

Die Mädchen aus gutem Hause, die ein Jahr lang den Tempeldienst für Athene zu leisten und den oben genannten *peplos* gewebt hatten, nannte man *Arrhephoren*.⁸⁶

Der Peplos, wurde laut mehreren Zeugnissen, nur bei der Penteteris, also dem Fest im Vier-Jahres-Abstand, dargebracht. Schon das Herstellen des Peplos wurde als eine heilige bzw. kultische Handlung angesehen. Er bestand aus Wolle und wurde über neun Monate vor den großen Panathenäen, mit Beginn am Feste der Chalkeia, von zwei der vier sogenannten Arrephoren gewebt. Diese zwei wurden vom Archon Basileus, welcher, wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, der Vorsteher der höchsten Kultusbehörde in Athen war, ausgewählt. Eine weitere Zahl an verheirateten Frauen und Jungfrauen arbeiteten daran mit, die den jungen Arrephoren, sie waren erst ungefähr zwischen 7 und 11 Jahre alt, unter die Arme griffen. Die Arrephoren gingen vermutlich auch nicht im Zug mit, sondern erwarteten den Zug mit der Poliaspriesterin auf der Burg.

Die Grundfarbe des Peplos war gelb und er war mit Bildern, die hineingewebt wurden versehen, welche hauptsächlich Szenen aus der Gigantomachie darstellten, dem Kampf der griechischen Götter und Halbgötter mit den Giganten.⁸⁷

Auf dem Parthenonfries ist der Peplos an der Stelle zu sehen, an der er der Priesterin (auf dem Fries ein männlicher Priester), auf der Akropolis zusammengefaltet, als großes, rechteckiges Tuch übergeben wird, nicht aber sein Weg hinauf. Dies wirft die Frage auf, wie er dort hinauf transportiert wurde. Am überzeugendsten ist die Vorstellung des Transportes auf einem, dem viel älteren dionysischen Schiffskarren, nachgeahmten Karren, mit einem Mast und einer Raae, an dem der Peplos einem Segel gleich montiert wurde. Dieses Panathenäenschiff fuhr bis zum Fuß des Berghügels und dort wurde dann vermutlich der Peplos abmontiert und entweder noch auf dem Mast, oder wie man in der Mitte der Ostseite des Parthenonfries sehen kann, zusammengelegt und zu Fuß auf die Burg zum Poliastempel gebracht.⁸⁸

⁸⁵ Vgl.: BURKERT, Walter in: „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 30.

⁸⁶ Vgl. HARRAUER, Christine; HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 93.

⁸⁷ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 31 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 460 u. S. 467.

⁸⁸ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 32f. und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 461f.

Die Opferhandlungen waren im Griechenland dieser Zeit eine der wichtigsten kultischen Handlungen, ein Staatskult. Die Opfertiere der Panathenäen, vornehmlich der großen Panathenäen, erscheinen an der Nord- und Südseite des Frieses und genauer belegt finden wir eine Aufstellung in dem Dekret der kleinen Panathenäen.

Die Opferfeier bestand grundsätzlich aus zwei Teilen, wobei die erste an die Athena Hygieia, die auf der Akropolis verehrt wurde, ging und das andere im Tempel der Polias stattfand. Von diesen Opfern erhalten vor allem die Prytanen, Archonten, Schatzbewahrer, Hieropoioi, Strategen, Taxiarchen, Prozessionsteilnehmer und Kanephoren die üblichen Fleischanteile, der Rest ging dann an das übrige Volk. Danach folgte das Opfer am großen Altar der Athene, eine Hekatombe, also ein Massenopfer mit mindestens hundert Tieren, vorerst aber wurden von diesen Tieren einige der schönsten ausgewählt und der Athena Nike geopfert. Zuständig dafür waren die Hieropoioi. Das Fleisch dieser Opferung wurde dann auf dem Kerameikos ans Volk verteilt. Die Opferung, die im alten Tempel stattfand, unter dem ehrwürdigen Kultbild der Athene, war kleiner, aber weitaus bedeutender. Es war eine aus ältester Zeit übernommene Kulthandlung. Von dieser bekamen die hohen profanen und sakralen Beamten ihre Fleischanteile.⁸⁹

„Vom Fleisch des Opfertieres essen bedeutete einst teilnehmen an dem Mahl der Gottheit, mit ihr verbunden werden durch die gemeinsame Mahlzeit, teilhaftig werden der Segenskräfte, die sie überströmen ließ auf ihre Tafelgenossen: man aß ja auch ursprünglich immer im heiligen Bezirk.“⁹⁰

Bei der Opferung im erwähnten alten Poliastempel wurde ein Opfer an eine zweite Gottheit dargebracht, ein sogenanntes Doppelopfer kam oft vor und ist auch schon bei Homer zu lesen. So wurde der Göttin Athena eine Kuh dargebracht und Göttin Pandrosos ein Schaf geopfert. In Paulys Realencyclopädie lesen wir sogar von Opfern für drei verschiedene Götter, Athene, Pandrosos und Erechtheus, dem die älteste Kultstätte, das Erechtheion, ein Tempel auf der Akropolis, geweiht war.

Auf dem Parthenon-Fries ist diese geteilte Opferung auch verschieden dargestellt, auf dem auf der Nordseite ersichtlichen Teil werden für das kleinere Opfer vier Kühe und vier Schafe dargestellt, dort werden auch ein Opferkorb und Räuchergeräte vorangetragen, und ihnen folgen Skaphephoren, Hydriaphoren und Opfermusik, was also einen Teil der Prozession

⁸⁹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 25f. und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 470f.

⁹⁰ DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 27f.

zeigt und wiederum bedeuten könnte, dass diese Opferung die bedeutendere sein soll. Auf dem Südfries sieht man etwa 12 Rinder, also eine Entsprechung für die Hekatombe.⁹¹

„So ist denn das Doppelopfer von Kühen und Schafen mit dem alten Tempel verbunden, wie die Rinderhekatombe mit dem Parthenon. Hier äußerer Prunk und Machtentfaltung des Staates, dort bescheidener, uralter heiliger Brauch.“⁹²

Im Anschluss an den Festzug starteten die sportlichen Wettkämpfe. Dieser Panathenäenagon schaffte es nie zu einem internationalen Rang, bei dem die Olympischen Spiele ganz oben standen. Der Gewinner des Wettkampfs bekam einen Krug mit Olivenöl, da Athena der Stadt Athen einen Olivenbaum als Gabe gebracht hatte. Unter anderem wurde bei diesen Spielen eine lokale Besonderheit ins Programm gebracht, die aus einer Kombination von Wagenrennen und Lauf bestand, bei dem der Sportler vom fahrenden Wagen springen musste und zu Fuß ins Ziel weiterlief. Diese Kombination wurde *Apophates* genannt.⁹³

„Dafür hat man in der zweiten Hälfte des 6. Jh. auch der Musenkunst ihren Platz an den Panathenäen eingeräumt – wir wissen nicht, an welcher Stelle des Festprogramms -: es gab Rezitationen aus Homer, d.h. im wesentlichen aus dem Iliastext, auch dies als Wettkampf von Vortragskünstlern, den Rhapsoden. So hat die Stadt an ihrem stolzesten Fest sich der gesamtgriechischen Bildungswelt angeschlossen.“⁹⁴

Diese weiteren wichtigen Festteile nach den Opferungen, bestanden aus den sportlichen, gymnastischen und aus den musischen Agonen. Da sie aus verschiedenen Disziplinen bestanden, zogen sie sich mit Sicherheit über mehrere Tage, mindestens drei und vielleicht bis zu fünf Tage. Sehr wahrscheinlich begannen sie vor dem 28. Hekatombaion, dem Hauptfesttag und gingen danach weiter, aber dies ist nicht genau belegt.

Als Preise für die Sieger sind vor allem Krüge mit Öl aus den heiligen Oliven der Athena verzeichnet. Zur Aufbewahrung des Öls wurden Amphoren verwendet, die eine Inschrift und ein spezielles Muster trugen. Der Erhalt dieses Öles als Preis sollte nicht nur einen wirtschaftlichen Vorteil bringen, sondern auch dem Empfänger den Segen der Gottheit teilhaftig machen. Mögliche weitere Preise vor allem der gymnastischen Agone sind Rüstung (*Panhoplie*) und Kränze, aus Edelmetall, oder Ölkränze.⁹⁵

⁹¹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 26 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 471f.

⁹² DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 27.

⁹³ Vgl. BURKERT, Walter in: „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 30f.

⁹⁴ Ebenda, S.31.

⁹⁵ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 34 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983, S. 474f.

Es gab Männer-, Knaben- und Jünglingsagone, beginnend, zumindest im 4. Jh. v. Chr., mit dem Stadionlauf. Die Jugendabteilungen wurden in fünf Sportarten eingeteilt, die auch bei den Männeragonen vorkamen. Der Stadionlauf, der Pentathlon, Ring- und Faustkampf und zuletzt das Pankration. Bei den Männeragonen kamen noch der Dauerlauf (gr. δόλιχος, *Dolichos*) und der Doppellauf (gr. διάυλος, *Diaulos*) dazu und noch etwas später der sogenannte ἵππιος und der ὀπλίτης.⁹⁶

„Mit dem ὀπλίτης, *Hoplitos*, ist wohl der auch in Olympia übliche Waffenlauf gemeint und nicht ein Hoplitenkampf, ὀπλομαχία.“⁹⁷

Im Lexikon Griechisch-Deutsch steht ὀπλίτης für den Hopliten selbst, einen schwerbewaffneten Fußsoldaten mit Schutzwaffen.⁹⁸

Ich übernehme hier die Definition aus Paulys Realencyclopädie, nach dem das Wort für einen Waffenlauf steht.

Das Wort ἵππιος ist hier mit „zum Reiter gehörig“, also als Reiterlied, übersetzt.⁹⁹

Zusätzlich gab es bei den großen Panathenäen immer Pferdesportwettbewerbe, den sogenannten hippischen Agon, dessen Programm sehr reichhaltig war und stark wechselte, wobei man zwischen älterer und jüngerer Zeit unterscheidet. Vor allem für die ältere Zeit ist ein spezifischer Wettkampf, der ἀποβάτης, bekannt, der eine Komposition aus gymnastischem und hippischem Agon bildete. Bei diesem wurde ein Rennen von Kriegswagen mit Vierergespann gefahren, wobei einer der zwei Agonisten den Wagen lenkte, der ἡνίοχος, und der andere, der ἀποβάτης, nach dem Agon benannt wurde, während des Rennens vom Wagen ab- und aufspringen musste. Da dies für beide ähnlich schwierig auszuführen war, bekamen bei einem Sieg erwiesenermaßen beide einen Preis verliehen.¹⁰⁰

Vermutlich gab es noch mehrere unterschiedliche Arten des Wagenrennens, vor allem im Zweiergespann und auch „Kampf- und Kriegsspiele“, wie das ἀκοντίζειν ἀφ' ἵππου, ein Schildstechen, das darin bestand, dass der Reiter im Galopp seinen Speer nach einem aufgehängten Schild werfen und dieses nicht nur treffen, sondern auch durchbohren musste.

⁹⁶ Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 476.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 477.

⁹⁸ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“; 1908/1954⁵, S. 546f.

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 389.

¹⁰⁰ Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 477f.

Ein Unterschied zwischen der späteren und der früheren Zeit war der zwischen den Kämpfen der international offen stehenden Rennen, *ἐκ πάντων*, und den Rennen für die Athener selbst, *ἐκ πολιτών*. Man legte mehr Wert auf das Sportliche.¹⁰¹

Die Rhapsodischen Vorträge stammen vermutlich schon aus dem Zeitalter des Solon, einem athenischen Staatsmann und Dichter der etwa von 640 bis 560 v. Chr. lebte. Es gibt keine nennenswerten Nachweise dass sie schon früher eingeführt wurden. Zu Lebzeiten Solons, vielleicht auf sein Betreiben, fanden von Zeit zu Zeit Rezitationen statt, hauptsächlich aus Homers Schriften, welche dann Hipparch zu einer dauernden Einrichtung machte und in die Panathenäenfeier einordnete.¹⁰²

„Die Vorträge fanden wohl von Anfang an in Form eines Agons statt, der für die Griechen nun einmal die gegebene Form war, aber sie allein wurden kaum als *ἀγών μουσικός* [Anm.: *agon mousikos*, musischer Agon] bezeichnet, da bei diesem eben doch die Musik die Hauptsache wurde, aber es ist begreiflich oder fast selbstverständlich, daß man sie später mit ihm verband. Schwieriger ist die Frage, wann der musische Agon selbst eingeführt wurde.“¹⁰³ Zunächst nahm man an, dass der Agon unter Perikles eingeführt wurde, der neueren Forschung nach, ist er allerdings älter. Wie gewisse Vasenmalereien zeigen, wurde er bereits im 6. Jh. v. Chr. gefeiert.¹⁰⁴

Was wir auf jeden Fall unterscheiden müssen, ist die offizielle Einführung des Agons bei den Panathenäen und das vereinzelte Auftreten von Künstlern.

„Ein musischer Agon ist nicht nur eine größere Folge von verschiedenen Arten der Musik wie Flöte, Kithara und Gesang zu beiden, sondern es gehört dazu auch die Festsetzung und Fundierung bestimmter Preise, kurz die ganze Inszenierung einer solchen Veranstaltung und die Sicherung ihrer regelmäßigen Durchführung. Einen solchen Agon hatte Plutarch im Auge und von ihm sagt er, daß Perikles ihn stiftete oder vielmehr, [...], *ἐψηφίσατο* [Anm.: *epsēphisato*] d.h. also durch Volksbeschluß zu einer staatlichen Einrichtung machte.“¹⁰⁵

Bei den vorperikleischen Agonen wurde wahrscheinlich, wie bei den gymnastischen und hippischen Agonen, Öl als Preis vergeben, später allerdings sind in Übergabeurkunden Geld- und Goldpreise verzeichnet, die wiederum Perikles zuzuschreiben sind. Zuerst begann man

¹⁰¹ Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 478f.

¹⁰² Vgl. MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike“; 2006, S. 294 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983, S. 480f.

¹⁰³ ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1983², S. 481.

¹⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 480f.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 481f.

mit den Rhapsoden, mit Vorträgen aus Homer und wobei der Folgende da fortfahren muss, wo der erste aufgehört hatte. Ursprünglich wurde nur aus Homer zitiert, später wurden vielleicht noch andere Dichter zugelassen. Gut erhalten auf einer Steintafel sind die Preise der wichtigsten musikalischen Agone und ihr Ablaufs bzw. ihrer Wichtigkeit.¹⁰⁶

„An der Spitze stehen die *κιθαρωδοί* [Anm.: gr. *kitharōdoi*, Kitharoden/Kithara-Spieler], für die sogar 5 Preise ausgesetzt sind: der erste Sieger erhielt einen goldenen Kranz im Wert von 1000 Drachmen und 500 Drachmen bar, die nächsten vier Barbeträge (zum Teil ergänzt) von 1200, 600, 400 und 300 Dr. Es folgt der Agon der *ἀνδρες αὐλῶδοί* [Anm.: gr. *andres aulōdoi* - Männer die zur Flöte singen] mit bedeutend geringeren Preisen, einem Kranz und 300 Dr. für den ersten, nur 100 Dr. für den zweiten, dann die *ἀνδρες κιθαρισταί* [Anm.: *andres kitharistai* - Männer die zu den Kitharas sangen], deren erster 500 Dr. bar und einen Kranz für 300 Dr. erhielt, der dritte 100 Dr., während für den zweiten die Zahl nicht erhalten ist. Endlich bietet der Stein noch die Flötenspieler, bei denen nur von zwei Preisen geringe Reste erhalten sind, aber sicher ist, daß der erste auch einen Kranz erhielt. Hier bricht der Stein ab, aber da vorher die Männeragone der *αὐλῶδοί* und *κιθαρισταί* erwähnt waren, ist sicher, daß zur Zeit der Inschrift auch noch die entsprechenden Knabenagone nicht fehlten (zuerst von Breuer a. O. erkannt), was durch die Liste der Amphiaraiia (s.o.) bestätigt wird.“¹⁰⁷

Was bestätigt ist, aus den oben stehenden Preisen hervorgehend, ist, dass die Kithara, ein der Zither oder Gitarre ähnliches 7-12saitiges Zupfinstrument, in ihrem Ansehen vor der Flöte, der Auloi stand. Nicht genau bekannt ist, ob zum Programm der Panathenäen auch die Aufführung kyklischer Chöre, vom griechischen *kýklos* - Kreis, Ring, Zirkel¹⁰⁸, gehörte.

Ort der Austragung ist das Odeion, ein überdachtes Theatergebäude. Nach dem Ausbau des Dionysostheaters scheint es aber dorthin verlegt worden zu sein.

Bei den kleineren Agonen fand unter anderem die *πυρρίχη* [Anm.: gr. *purrichä*; Pyrrhiche, ein mimisch-kriegerischer Waffentanz¹⁰⁹] statt, der allerdings auch an den großen Panathenäen stattfand. Er gehört zu den ältesten Bestandteilen der Panathenäen, da der Sieg der Göttin Athene über die Giganten im Mythos der Panathenäen eine große Rolle spielte und damit eng mit der Entstehung der *πυρρίχη* verbunden war.¹¹⁰

¹⁰⁶ Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 482.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 482f.

¹⁰⁸ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“, 1908/1954⁵, S. 457.

¹⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 661.

¹¹⁰ Vgl. MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike“, 2006, S. 220 und ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 483.

Dieser Tanz wurde zur Flöte ausgeführt und bestand aus getanzten Nachahmungen von Stößen und Paraden, wie im Kampf, dafür traten Mannschaften aus Phylen gegeneinander an und diejenige Phylenmannschaft, die am besten ausgestattet war und die vorgeschriebenen Bewegungen am schönsten ausführte, gewann.

Ein weiterer Wettkampf, bei dem ebenfalls eine Phyle gegen eine andere stritt, war der sogenannte *Εὐανδρία* [Anm. gr. *Euandrie*, im Lexikon übersetzt mit: Menge schöner, tapferer Männer oder poet.: Männlichkeit¹¹¹]. Dieser Wettbewerb wurde nur von den athenischen Phylen bestritten.

Am besten unterrichtet sind wir über den *λαμπάς*, den Fackellauf. Die einzige Unsicherheit besteht in der ausgeführten Strecke, in Paulys Realencyclopädie wird die Strecke vom Altar des Prometheus vor der Akademie bis oben auf die Burg zum großen Altar der Athene angegeben und hier wurde mit der Fackel des siegreichen Läufers dann das neue Altarfeuer gezündet. An sich war der Fackellauf vermutlich ein Staffellauf, aus dem die Phylen eine Mannschaft zusammenstellten, allerdings gibt es nur Aufzeichnungen über einen Preis, den vermutlich der letzte Läufer der Siegerstaffel auf der Burg empfing.

Diese Idee verwarf man allerdings wieder, da ja die Mannschaft der Phyle insgesamt gewonnen hat, also vermutete man, dass der Lampadarch oder Gymnasiarch, der Trainer der Phyle, den Preis für die Mannschaft empfing.¹¹²

„Die Lampas [Anm.: gr. *λαμπάς*, Fackellauf] fand während der Pannychis statt [siehe oben] und hatte, wie schon bemerkt, die Entzündung des neuen Altarfeuers der Göttin zum Ziel. – An welcher Stelle des Festes die *πυρρίχη* und die *εὐανδρία* ausgekämpft wurde, ist nicht gewiß, aber doch vermutlich vor der Pompe, also vor dem 28. Hekatombaion, damit die Sieger bei dem Festzug an bevorzugter Stelle ihren Platz bekommen konnten.“¹¹³

Ein weiterer Wettkampf, der mit Sicherheit an den Panathenäen stattfand, ist der sogenannte *ἀμιλλανέων*, ein Wettrudern von Schiffen. Auch hier kämpften Phylen in Mannschaften um den Sieg.¹¹⁴

Die kleinen Panathenäen waren, wie der Name schon sagt, kleiner und bescheidener im Programm, als die Großen. Die Kulthandlungen allerdings, vor allem die Opferhandlungen und die Pompe, die die Opfertiere zum Tempel der Polias auf der Burg führte, fanden sehr wahrscheinlich jedes Jahr statt. Die großen Agone, die gymnischen und hippischen wie auch die musischen, fanden nur an den großen Panathenäen statt.

¹¹¹ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“, 1908/1954⁵, S. 335.

¹¹² Vgl. ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 483ff.

¹¹³ Ebenda, S. 485.

¹¹⁴ Vgl. ebenda, S. 485f.

„Eine auffallende Ausnahme bildet nur die Darbringung des Peplos. Sie war nicht nur wegen des dabei entfaltenen Poms, der ja Einschränkungen zuließ, sondern auch wegen ihrer kultischen Bedeutung sehr wichtig, und doch ist kaum daran zu zweifeln, daß sie wenigstens in der guten klassischen Zeit, nur alle vier Jahre erfolgte.“¹¹⁵

Als Vorläufer oder Vorbild des Panathenäenfestes wird das *Ἀθήναια* (gr. Athenaia) des Istros gesehen. In der Stadt Athen wurden noch andere Götter, wie Demeter, die bekannt ist als Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, und Erechtheus, dem ja auch noch unter den Panathenäen ein Opfer dargebracht wird, verehrt. Daher vermutet man, dass es zu einer Übernahme bzw. einem Zusammenschluss gekommen ist: Von der Verehrung der genannten Götter und dem Monat, an dem das Fest gefeiert wurde, mit der Athena Polias der Panathenäen. Der Hekatombaion gilt als Monat nach der Ernte, also waren die Panathenäen in ihrer ältesten Form wahrscheinlich ein Erntedankfest, das erst später, als Athens politische Macht sich immer mehr durchsetzte und entfaltete, eine politische Bedeutung erhielt, bis es schließlich eine Art Sieges- und Reichsfest wurde, das vor allem an dem gewebten Bild auf dem Peplos ersichtlich ist. Darauf sind keine Erntedarstellungen oder ähnliche Vorgänge abgebildet, sondern der Sieg über die Giganten.¹¹⁶

4.3. Dionysos

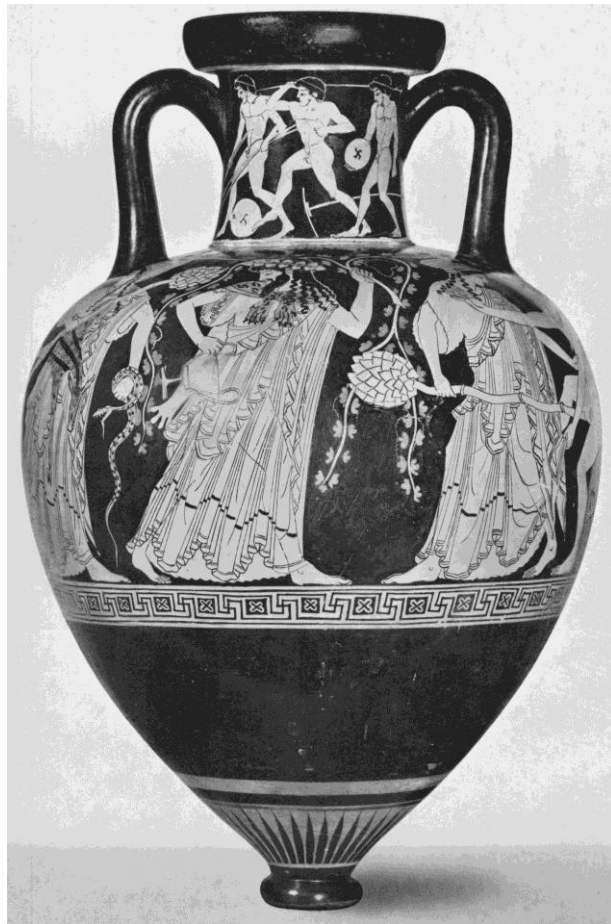
„Dionysos ist ein sehr alter Gott, frühe Zeugnisse seines Kultes deuten daraufhin, dass er im gesamten Mittelmeerraum als Vegetations- und Fruchtbarkeitsgott verehrt wurde und auch in Griechenland schon im 2. vorchristlichen Jahrtausend bekannt war. Sowohl im Mythos als auch in den frühesten Epen, der Ilias und der Odyssee, wird er beschrieben als ein Gott der Raserei, in dessen Gefolge sich ursprünglich nur Frauen, die Mänaden (vom griechischen Verb *mainesthai* – rasen) befanden. Seine Herkunft ist umstritten, vielleicht ist sie in Thrakien (auf der östlichen Balkanhalbinsel) oder auch in Theben (Mittelgriechenland) anzusiedeln. Seine rasch erfolgende weite Verbreitung beschreibt Dionysos selbst in den Bakchen des Euripides, wobei diese Quelle aufgrund ihres sehr viel späteren Entstehens (406 v. Chr.) natürlich vorsichtig zu betrachten ist.“¹¹⁷

¹¹⁵ ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1983², S. 486.

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 486ff.

¹¹⁷ HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“, WS 06/07, S. 7.

Abbildung 5; Spitzamphore, Dionysos mit Mänaden und Satyrn. Am Hals sieht man Athleten.



Der Kult um den Gott Dionysos ist im griechischen Altertum weit verbreitet und erscheint in verschiedenen Ausführungen und unter verschiedensten Namen, in den meisten griechischen Städten wurde ihm Verehrung dargebracht. Vor allem gab es in fast jeder Stadt ein Theater, in dem Dionysien stattfanden. In Hellas unterscheidet man zwischen zwei Strängen der Entwicklung seines Kultes, die sich zu Wasser und zu Lande ausdehnten und zwar ungefähr ab dem 8. Jh. v. Chr. Ausgehen kann man davon, dass der Kult aus Thrakien kam und das Volk in Griechenland zuerst mit Ablehnung auf den neuen Gott reagierte, denn das Wesen des thrakischen Gottes stand entgegengesetzt zu den, bisher vorwiegend homerischen, griechischen Charaktersvorstellungen eines Gottes.¹¹⁸

In Thrakien war Dionysos als rasender, enthusiastischer Gott bekannt, göttlicher Wahnsinn war Kennzeichen des Dionysos-Kultes.

„Der Cult des thrakischen D. hatte mit den altgriechischen keine Ähnlichkeit, sondern war vielmehr den orgiastischen Culten Kleinasiens verwandt, vor allem dem phrygischen der grossen Mutter, die auf verschiedenen Bergen unter verschiedenen Namen in ausgelassener,

¹¹⁸ Vgl. WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1011.

wilder Freude verehrt wurde, genau wie auch der thrakische D. unter verschiedenen Namen aber immer mit gleicher stürmischer Begeisterung gefeiert wurde.“¹¹⁹

Im dionysischen Kult der Thraker wurden Berausung und Förderung der Begeisterung und Ekstase, *ἐνθουσιασμός* [Anm.: gr. *enthusiasμός*, Verzückung, Begeisterung¹²⁰], als seliger Zustand betrachtet, in dem der Mensch sich den Göttern gleich fühlt, Wein getrunken wird und vermutlich auch andere Berausungsmittel, wie Haschisch verwendet werden.

Der Umstand der Berausung sollte aber nicht darauf hindeuten, dass der thrakische Dionysos, wie der Hellenische als Weingott verehrt wurde, sondern waren diese Berausungsmittel nur Mittel zum Zweck. In Griechenland wurde Dionysos dann tatsächlich zum Schützer des Weines, der Weinkultur und der durch den Wein hervorgerufenen Lustbarkeit, die man in vielen Sagen und Legenden, aber auch auf Vasenmalereien und Statuen nachvollziehen kann. In Thrakien ist Dionysos ein Vegetationsgott, allerdings nicht nur, denn schon dort zeigt er Züge eines großen Gottes.¹²¹

Bei Harrauer/Hunger wie folgend beschrieben:

„Sein Kennzeichen ist rituelles Rasen (*bakcheúein*, [Anm.: daher auch sein weiterer bekannter Name: Bakchos]), ‚göttlicher Wahnsinn‘ (*theía manía*), der vom Gott auf seine Anhänger, vor allem auf Frauen, ausstrahlt: die *Bakchai* (Mänaden, Thyiaden, Bakchantinnen) sind des Gottes voll (*éntheos*), geraten in Verzückung (*enthusiasμός*), die ein ‚Heraustreten‘ (*ékstasis*) aus ihrer alltäglichen Lebens- und Wesensart zur Folge hat. Dionysische Erfahrung war nicht bloß Rausch durch Alkohol, sie konnte davon unabhängig sein; sie war nicht ‚Rasen‘ eines einzelnen, sondern ein Massenphänomen, das gemeinsame Erleben der ‚Kraft‘ des Gottes.“¹²²

Als Mutter des Dionysos wird die phrygisch-thrakische Erdgöttin, Semele, die mit Zeus eine Verbindung einging, genannt. In Theben wurde diese Sage auch mit dem Kadmossagenkreis, einer thebanischen Königssage um mehrere Töchter, in Verbindung gebracht und deswegen wird Semele auch als Kadmostochter bezeichnet. Die eifersüchtige Hera überredet Semele dazu, ihren Liebhaber zu bitten, in seiner wahren Gestalt zu erscheinen, nichtsahnend, dass sie durch die Erscheinung des Zeus in Blitz und Donner verbrennt. Dann gibt es unterschiedliche Auffassungen über die Geburt des Dionysos, einerseits ist in Thrakien die Verbindung des

¹¹⁹ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1012f.

¹²⁰ Vgl. HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“; 2006⁹, S. 142.

¹²¹ Vgl. WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1013.

¹²² HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“; 2006⁹, S. 142.

Dionysos mit der mütterlichen Naturgottheit wichtig, und es wird von der Geburt des Dionysos durch Semele berichtet, aber die weit verbreitetere Sage ist, dass Zeus das Ungeborene beim Tod der Semele rettet und in seinen Oberschenkel einpflanzt und dann zum zweiten Mal selbst gebärt. Dies ist der Ansatz aus Theben, der Stadt, die sich rühmt, die Geburtsstadt des Dionysos zu sein.

Das neugeborene Kind Dionysos wiederum wird dann von Zeus, wahrscheinlicher aber vom Götterboten Hermes nach Nysa zu Nymphen gebracht und dort großgezogen. Nysa ist der Sage nach ein fantastisches Land voller Nymphen und wurde lange Zeit als reale geografische Fläche gesucht, vermutlich ist es aber keine bekannte Region, sondern ein Fantasierelikt wie Atlantis.¹²³

„Streiten schon viele Städte um die Ehre, der Schauplatz seiner Geburt zu sein, so sind es noch viel mehr Örtlichkeiten, die den Anspruch darauf machen, Nysa zu sein, wo der Sage nach D. von den Nymphen erzogen worden ist. [...] Nysa ist ein Land der Phantasie, ein glückliches Land, für keinen Sterblichen zum Aufenthalt bestimmt, sondern nur für den heiligen Zeussohn, der unter Donner und Blitz zu den Menschen herniederkam.“¹²⁴

¹²³ Vgl. HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 141 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990, S. 1014f.

¹²⁴ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1035.

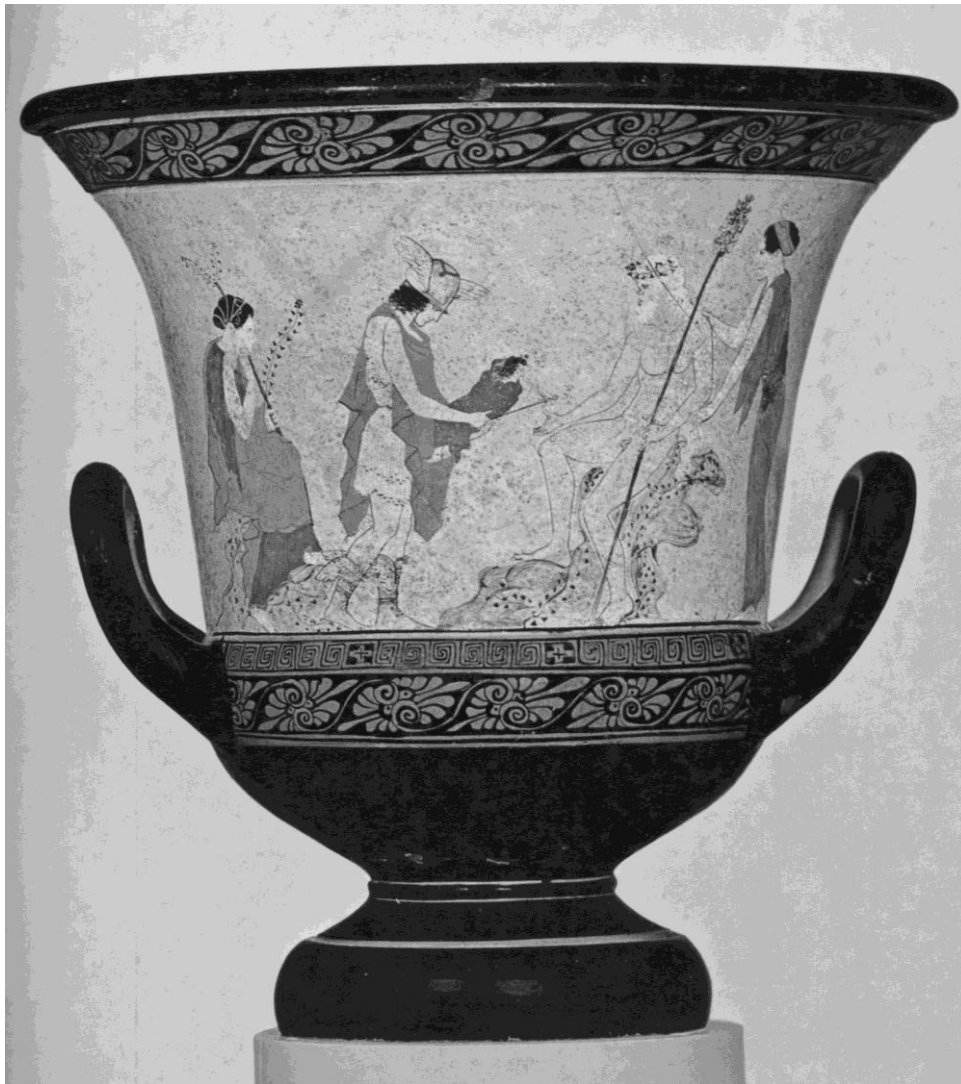


Abbildung 6; Ein Kelch-Krater auf dem der Gott Hermes zu sehen ist, der das Kind Dionysos zu den Nymphen nach Nysa bringt.

Ein weiteres wichtiges Geschehnis im Leben des Gottes war der Überfall auf ihn durch tyrrenische Seeräuber, bei dem er sein Können bewies, indem er seine Fesseln löste, das Schiff mit Efeu und Wein überranken ließ, sich in einen Löwen verwandelte und die Seeräuber ins Meer stürzte. Dies ist eine der häufig vorkommenden Sagen, in denen Dionysos sich in seiner göttlichen Macht den Ungläubigen zu erkennen gibt und ihre Gottlosigkeit bestraft. Die Erscheinungen des Gottes unter den Menschen werden immer mit seinen ausgelassenen Begleiterinnen, den Mänaden, verbunden. Weitere Sagen erzählen von der Heirat mit der von Theseus verlassenen Ariadne auf Naxos, obwohl der ursprüngliche Ort

sicher nicht auf Naxos, sondern eher auf der Insel Dia liegt, der göttlichen Insel, ebenso ein Fantasieland wie Nysa, oder es wird von seiner Lehre des Weinbaus in Ikaria erzählt.¹²⁵

„In dem Cult von Ikaria spielt die Einführung des Weinbaus in Attika die Hauptrolle. Der Vegetationsgott der Delpher hat die Kraft seiner Segnungen auf den Wein concentrirt und wird als Weingott in directe Parallele mit Demeter gesetzt, der auch in Attika namentlich das Gebiet des Getreidebaus gehört.“¹²⁶

Hier tritt Dionysos also zuerst als Weingott auf und kam vermutlich auf dem Seeweg nach Attika. Der Legende nach hatte der Bauer Ikarios den Gott Dionysos freundlich bei sich aufgenommen und bekam deshalb zum Dank einen Weinstock als Geschenk des Gottes. Allerdings klingen die Mythen rund um die Erfindung des Weines alle dunkel und unheilvoll. Ikaros, der nach dem Erhalt des Weinstockes als Dank auch die Pflanzung der Reben und die Kelterung des Weines erlernte, wurde von Bauern erschlagen, die meinten, er habe sie mit dem Wein vergiftet. Die Tochter des Bauern Ikarios, Erigone, fand die Leiche des Vaters nach langem Suchen und erhängte sich. Diese Sagen werfen ihre Schatten auf den Genuss des Weines, gehören aber zu einem Fest, den Anthesterien des Dionysos.¹²⁷

„Die Stellungnahme der hellenischen Welt zu dem thrakischen D. zeigt sich am besten in Delphi. Denn dort ist in den apollinischen Cult, der den älteren Cult der Erdgöttin abgelöst hatte, durch den Cult des D. ein neues Element hineingetragen worden, und zwar gerade das, welches dem delphischen Orakel seine einzige Bedeutung im Geistesleben der Hellenen verliehen hat (E. Rohde Psyche II² 59).“¹²⁸

Auch bei Harrauer/Hunger findet sich der Zusammenhang zwischen dem „Apollinischen“ und dem „Dionysischen“ in Delphi, wobei hier ausdrücklich erwähnt wird, dass Dionysos rein Anteil am Kult in Delphi hatte, nicht jedoch am Orakel. Was uns bekannt ist, ist die Feier über die Wiedergeburt des Dionysos am Parnas, in Paulys Realencyclopädie als „Parnass oder auf den Höhen des Parnassos“ beschrieben.

Zaminer gibt auch an, dass Delphi die heilige Stätte Apollons am Fuße des Musengebirges Parnas ist. Der dortige Einfluß der Wettspiele auf die musischen Aktivitäten verschiebt sich

¹²⁵ Vgl. HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 141 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1036f.

¹²⁶ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1020.

¹²⁷ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion“, 1977, S. 255 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990, S. 1020.

¹²⁸ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1017.

allmählich hin zur musikalischen Seite, wo andernorts die Spannungen in der griechischen Musikkultur und symbolisch zwischen Apollon und Dionysos aufrecht bleiben.¹²⁹

Der Parnass ist also das Zentrum im delphischen Kulturkreis, auf dem Bergfeiern zu Ehren des Dionysos stattfanden, diese begannen im Monat *Λαδοφόριος* (November oder Dezember), der seinen Namen von dem Fackelschein hatte, der bei der Bergfeier den Gipfel des Parnassos beleuchtete.

In Paulys Realencyclopädie steht, dass diese wichtige Feier, an der selbst attische Frauen teilnahmen, alljährlich stattfand, Harrauer/Hunger geben hingegen an, dass sie nur jedes zweite Jahr gefeiert wurde.¹³⁰

An anderer Stelle steht allerdings auch in Paulys Realencyclopädie:

„Wenn D. in der delphischen Cultsage als ein gestorbener Gott aufgefasst wird, der alle zwei Jahre von den Thyiaden erst wieder zum Leben erweckt werden muss, so giebt er sich hier deutlich als Vegetationsgott zu erkennen. Aber auch hier ist er noch in keiner Weise nur der Gott des Weines.“¹³¹

Des Weiteren wurde in den folgenden Monaten, entsprechend dem Geburtsfest des Dionysos auch sein Tod gefeiert.

Tierverehrung, von der Art des ägyptischen Apis-Kultes, ist in Griechenland eher unbekannt, allerdings macht auch hier Dionysos eine Ausnahme. Die Attribute des Dionysos sind vielseitig und unterschiedlicher Natur, zum einen waren es verschiedene Tier und Tiergestalten, die ihm zur Seite standen, oder ihm zu Ehren geopfert wurden. Als ältestes dieser Tiere ist wohl der Stier zu nennen, dieser wurde ihm häufig als Opfertier dargebracht und auch auf den Darstellungen des Dionysos sind Attribute eines Stieres, wie Stierhörner oder das Tragen einer Stierhaut erkenntlich. Aus dem Kult des Phrygischen sind uns die Tiere Panther und Löwe als heilige Tiere bekannt.¹³²

¹²⁹ Vgl. ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 174.

¹³⁰ Vgl. HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 142 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1018f.

¹³¹ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1019.

¹³² Vgl. ebenda, S. 1041.



Abbildung 7; Rückseite eines Volutenkraters, wobei sich die Bemalung auf die Welt des Dionysos bezieht. Hier sind die wirklichen Satyrn dargestellt, keine verkleideten Menschen. Es handelt sich vermutlich um eine wilden, nächtlichen Zug, vielleicht der Hochzeitszug, von Dionysos und Ariadne mit ihrem Gefolge aus Satyrn und Mänaden, einem Panther, ein heiliges Tier des Dionysos, und einem zymbelschlagenden Eros/Himeros, der offenbar durch gebirgiges Gebiet führt. Dionysos hält eine Schildkrötenleier, ein Satyr bläst den Doppelaulos.

„Auch Esel und Bock, zwei wegen ihrer Geilheit bekannte Tiere, haben oft die Ehre, den Gott D. auf ihrem Rücken zu tragen.“¹³³

Weitere Tiere, die ihm zu Ehren als Gott der Fruchtbarkeit geopfert wurden, sind Böcke und Ziegen. Was wir als weiteres Attribut in vielen Kulturen dieser Zeit finden, ist der Phallos, als Fruchtbarkeitssymbol. Dem Gott Dionysos werden ebenfalls einige Pflanzen als Attribute, oder ihm heilige Symbole zuerkannt, wie zum Beispiel der Efeu und der Wein. Einige Kunstwerke zeigen ihn mit Efeu bekränzt und auch in einigen Mythen, wie der Sage um die thyrrischen Seeräuber (siehe oben) wird dieser erwähnt. Auch der sogenannte Thyrsosstab, der auf einigen Vasen und Kunstwerken in den Händen des Dionysos oder seiner Diener und Dienerinnen zu erkennen ist, ist mit Efeu- oder Weinblättern umrankt genau so wie der Kranz, der häufig um den Kopf des Dionysos zu sehen ist.

¹³³ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1041.

Im Laufe der Zeit gab es noch eine ganze Reihe von Symbolen und Geräten, die namentlich auf den Kunstwerken von Dionysos erscheinen, so heilige Binden, die im griechischen Gottesdienst vorkommen, Schlangen, Fackeln, Flöten, Handpauken, die zum Teil aus dem phrygischen Dienst der Kybele in den des Dionysos eingedrungen sind.¹³⁴

„Die Culte kennen den D. als Kind, als Jüngling, als reifen Mann. In der Sage erscheint er z.B. als Verfolgter (von Lykurg und Pentheus), als Kämpfer in der Gigantomachie, als Sieger im indischen Feldzug.“¹³⁵

Oft wurde Dionysos als Idol in Form einer Säule oder eines Holzes mit Gewändern und bärtigen Masken in Umzügen mitgebracht, oder in Heiligtümern mit einem Opfertisch davor, dargestellt. Diese Dionysosbilder wurden oft in einer Truhe verwahrt und nur zu den Festen im Jahr hervorgeholt, denn sein Anblick soll Wahnsinn mit sich bringen.¹³⁶

Bezeichnend ist, dass Dionysos bei Homer noch relativ unbekannt, oder unbeliebt war. Er bezeichnet ihn noch als thrakischen Gott und nicht als einen der Zwölfgötter.

„Die idealisierten Bilddarstellungen zeigen im 7. und 6. Jh. Dionysos als den Alten, Bärtigen, in ein langes Gewand gehüllt, den besonderen Weinkrug, *kántharos*, in der Hand. In der Mitte des 5. Jhs. tritt, wie bei Hermesgestalt, eine Verjüngung ein; wie im ‚homerischen‘ Hymnus wird nun Dionysos jünglingshaft und meist nackt dargestellt.“¹³⁷

Als erstes taucht Dionysos als junger Gott auf dem Parthenonfries auf, wo er ab dann bei den Göttern Attikas nicht mehr fehlen durfte.¹³⁸

Es existieren im Kult des Dionysos, wie an der Abbildung 7 auf der vorherigen Seite ersichtlich, zwei Bilderwelten des Dionysos. Zum einen die singende, tanzende, trinkende und feiernde menschliche Gesellschaft, die von Malern in Festzügen, Versammlungen und Banketten dargestellt wird. Darunter auch sehr oft Frauen, die in ekstatisch, tanzenden Posen, oder bei Opferungsritualen dargestellt werden. Andererseits existiert auch eine zweite Welt der Phantasie, wo so ziemlich alles möglich scheint. Die menschliche Norm steht dort Kopf. Zu Hause sind dort die Satyrn, Mänaden und Tiere. Auf solchen Abbildungen sollen die Gegensätze und vielleicht auch die Gemeinsamkeiten, zwischen Mensch und Tier, in ihrer Wildheit, dem Rausch, der Ekstase vor allem in den verdrehten, ausgefallenen Haltungen, aufzeigen.

¹³⁴ Vgl. WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1041f.

¹³⁵ Ebenda, S. 1044.

¹³⁶ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 151 und DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 127 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1044.

¹³⁷ BURKERT, Walter: „Griechische Religion“; 1977, S. 259.

¹³⁸ Vgl. HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 7f. und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1045.

Zu den berühmtesten Festen Athens gehörten eindeutig die in vier verschiedene Dionysos-Feste unterteilten Kleinen oder Ländlichen Dionysien, die im Posideon (Dezember) gefeiert wurden, die Lenaien am 12. Gamelion (Januar), die Anthesterien am 11. – 13. Anthesterion (Februar), und die Großen oder Städtischen Dionysien im Elaphebolion (März).¹³⁹

Auch bei Burkert ist die Unterteilung der griechischen Dionysosfeste in vier Typen nachzulesen:

„[...] das Anthesterienfest im ionisch-attischen Bereich, das ganz unmittelbar mit dem Genuß des Weines zu tun hat, samt dem ihm vorangehenden Lenäenfest; das Argonienfest im dorischen und äolischen Bereich, ein Fest der Auflösung und Verkehrung mit Frauenaufstand, ‚Wahnsinn‘ und kannibalistischen Phantasien; die bäuerlichen ‚Dionysia‘ mit Bocksopfer und Phallosprozession; schließlich der Einzug des Dionysos vom Meer her, Katagogia, ‚Große Dionysia‘, die in Athen im 6. Jh. eingeführt sind.“¹⁴⁰

Musik wurde besonders zu bestimmten Anlässen, wie den Kultfesten jener Zeit, die zumeist für einen Gott abgehalten worden sind, aufgeführt. So die Ländlichen und später die Städtischen Dionysien.

„Dieses Frühjahrsfest wurde in Athen zu Ehren des Dionysos abgehalten. Die eher volkstümlichen Ländlichen Dionysien wurden im 6. Jahrhundert v. Chr. durch die Religions- und Kulturpolitik des Tyrannen Peisistratos, der nicht im Stande war diese Feierlichkeiten abzuschaffen, in den Festkalender aufgenommen und von da an somit durch den Staat überwacht. So entstanden die Städtischen oder Grossen Dionysien die im März bzw. April abgehalten wurden.“¹⁴¹

Zum Vergleich schreibt auch Bengtson, dass die Großen Dionysien in den März fielen und dort vor allem Tragödien und Komödien zu Ehren des Dionysos aufgeführt wurden, wie auch bei den Lenäen, die in den Monat Gamelion (etwa Januar) fallen. An den Aufführungen der Großen Dionysien nahmen zahlreiche Gäste aus der ganzen griechischen Welt teil, die dort oft ihre Tribute abliefern mussten.

¹³⁹ Vgl. WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1021.

¹⁴⁰ BURKERT, Walter: „Griechische Religion“, 1977, S. 254.

¹⁴¹ ZIMMERMANN, Bernhard (Hrsg.): „Metzler Lexikon antiker Literatur – Autoren, Gattungen, Begriffe“, 2004, S. 49.

4.3.1. Die Anthesterien/Anthesteria

Die Anthesterien wurden, wie oben erwähnt, am 11., 12. und 13. Anthesterion, dem Monat Februar, gefeiert. Jeder der drei Tage hatte seinen besonderen Namen und seine eigene Bedeutung: Der erste Tag Pithoigia, der zweite, der Haupttag, Choes oder Choen und der dritte, der 13. Anthesterion, Chytroi.

Gefeiert wurde nach mehreren Auffassungen im Bezirk am Westhang der Akropolis, das Gelände bestand vormals aus Sümpfen. Dort lag, laut Deubner (u.a.) das Limnaion, der den Schluss daraus zieht, dass die älteren Dionysia vorwiegend in Sümpfen gefeiert wurden.

Der Haupttag der Anthesteria, die Choen, verbindet den Kult des Dionysos und einen Totenkult. Der erste Tag, die Pithoigia, [Anm.: gr. *πιθοιγία*, Faßöffnung, erster Tag der Anthesterien¹⁴²] galten nur dem Dionysos, der dritte, die Chytren, nur den Toten. Die Pithoigia waren das Fest der Fassöffnung, was bedeutete das man an diesem Tag zum ersten Male vom neuen Wein trank, davon spendete, und zur Gottheit betete, dass der Genuss dieses *φάρμακον* [Anm.: gr. Zaubermittel, Heilmittel¹⁴³] unschädlich und heilsam sei. Die Griechen, auch ihre Sklaven durften teilnehmen, zogen also mit ihren Trinkgefäßen, Pithoi [Anm.: gr. Ez. *πίθος*, großer Krug¹⁴⁴], zum Limnaion, spendeten in dessen nächster Umgebung, tranken, tanzten und sangen dazu.¹⁴⁵

Am Haupttag, dem Choen, wurde eine der geläufigsten Sakralhandlungen aus den Hochkulturen der Bronzezeit zelebriert, das Ausgießen von Flüssigkeiten, die Libation, die reinste und stilvollste Form des Verzichts. Wobei *choé* als vollständiges Kippen und Leeren eines größeren, gehaltenen oder am Boden stehenden Gefäßes bezeichnet wird. Diese Spende gilt den Toten oder „chthonischen“ Göttern. Es fand dann ein Wetttrinken statt, an dem man eine gewisse Menge Wein in einer gewissen Zeit trinken musste und das aus dem sogenannten *χούς*, einer besonderen Kanne. Jeder der Teilnehmer hatte eine eigene dieser Kannen mit bereits gemischtem Wein vorbereitet. Der attische Krug bzw. die Kanne enthielt etwa drei Liter. Diese und auch kleinere Kannen mit gleicher Form konnte man am Choentag an einem Töpfermarkt in Athen kaufen, sie fanden auch im gewöhnlichen Leben als Weinkannen ihre Verwendung. Allerdings trank man nicht aus dieser Kanne selbst, sondern goss den Wein in eine Trinkschale, oder ein anderes Trinkgefäß. Vor dem Weintrinken allerdings gab es eine weitere Form der Libation, die sogenannte *spondé*. Ehe der Mensch

¹⁴² Vgl. GEMOLL, Dr. Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“; 1908/1954⁵, S. 605.

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 779.

¹⁴⁴ Vgl. ebenda, S. 605.

¹⁴⁵ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 93f.

trank, musste er den Göttern eine Spende ausgießen, was man schon bei Homer nachlesen kann.¹⁴⁶

„Nach Schluß des Gelages hängte man die beim Symposion und überhaupt bei festlichen Gelegenheiten üblichen Kränze um die Kannen, brachte sie zu der Priesterin des Dionysos in das Heiligtum *ἐν Αἰμναίῳ* und spendete dort die Reste des Weines.“¹⁴⁷

Die bedeutsamste Zeremonie an den Choen, dem einzigen Tag an dem das Heiligtum des Dionysos für Besucher geöffnet war, war als rituelle Handlung, genauer als heilige Hochzeit des Dionysos mit der Basilinna, der Gattin des Archon Basileus, bekannt. Die Zeremonie mit der jungfräulichen Basilinna und einer als Dionysos verkleideten Figur, vornehmlich der Archon selbst, fand im Bukoleion, dem alten Amtslokal des Archon statt. Die Liebesvereinigung der beiden, *hieros gamos* genannt, wurde eindeutig den Anthesterien und dem Kult des Dionysos des Limnaion, seines Heiligtums an der Akropolis, zugeordnet. Dieser heilige Bezirk war der Mittelpunkt eben jenes Festes und dieses heiligen Brauches.

Auch zu Ehren des Dionysos fanden Umzüge am Choenfest statt, vor allem Wagenumzüge, bei denen das Publikum auf der Straße von den Herumfahrenden verspottet wurde. Der wahrscheinlich von einem verkleideten Mann dargestellte Dionysos, vermutlich der Priester des Dionysos, wurde auf einer Art Schiffskarren mit Rädern gezogen umgeben von Männern mit Opfertieren, Flötenspielern und Gefolge. Diese Handlung wurde in verschiedenen Städten bzw. Polis bei den dortigen Dionysia oder Anthesterien zelebriert.¹⁴⁸

„Es war ein so bedeutsamer Vorgang, daß die Smyrnäer den Schiffskarren auf ihre Münzen prägten.“¹⁴⁹

Den Schiffskarren erkennt man genauer an der sogenannten Stylis, eine Art Standarte, in Form eines T, diese befand sich am Heck der griechischen Schiffe.

„Das Auftreten der Stylis in dem Hochzeitszuge ist von größter Wichtigkeit. Sie sichert einmal endgültig die Zugehörigkeit des Schiffskarrens zu den Choen, denn sie stammt ersichtlich von dem Schiffe, auf dem Dionysos durch die Straßen Athens zum Limnaion gefahren wurde. Nachdem hier der Gott den Schiffskarren verlassen hatte, folgte ihm die Standarte des Schiffes bei dem Zuge zum Hieros Gamos.“¹⁵⁰

¹⁴⁶ Vgl. BURKERT, Walter: „Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen“, 1990, S. 121f. und DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 96f.

¹⁴⁷ DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 99.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 102ff.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 102.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 106.

Auf einigen Choenkännchen befinden sich Abbildungen dieses Umzuges mit dem Schiffskarren und mehreren Begleitern, wie Flöte spielenden Satyrn und auch einer voranschreitenden Kanephore, die sich aber auch oft auf dem Karren befindet.¹⁵¹

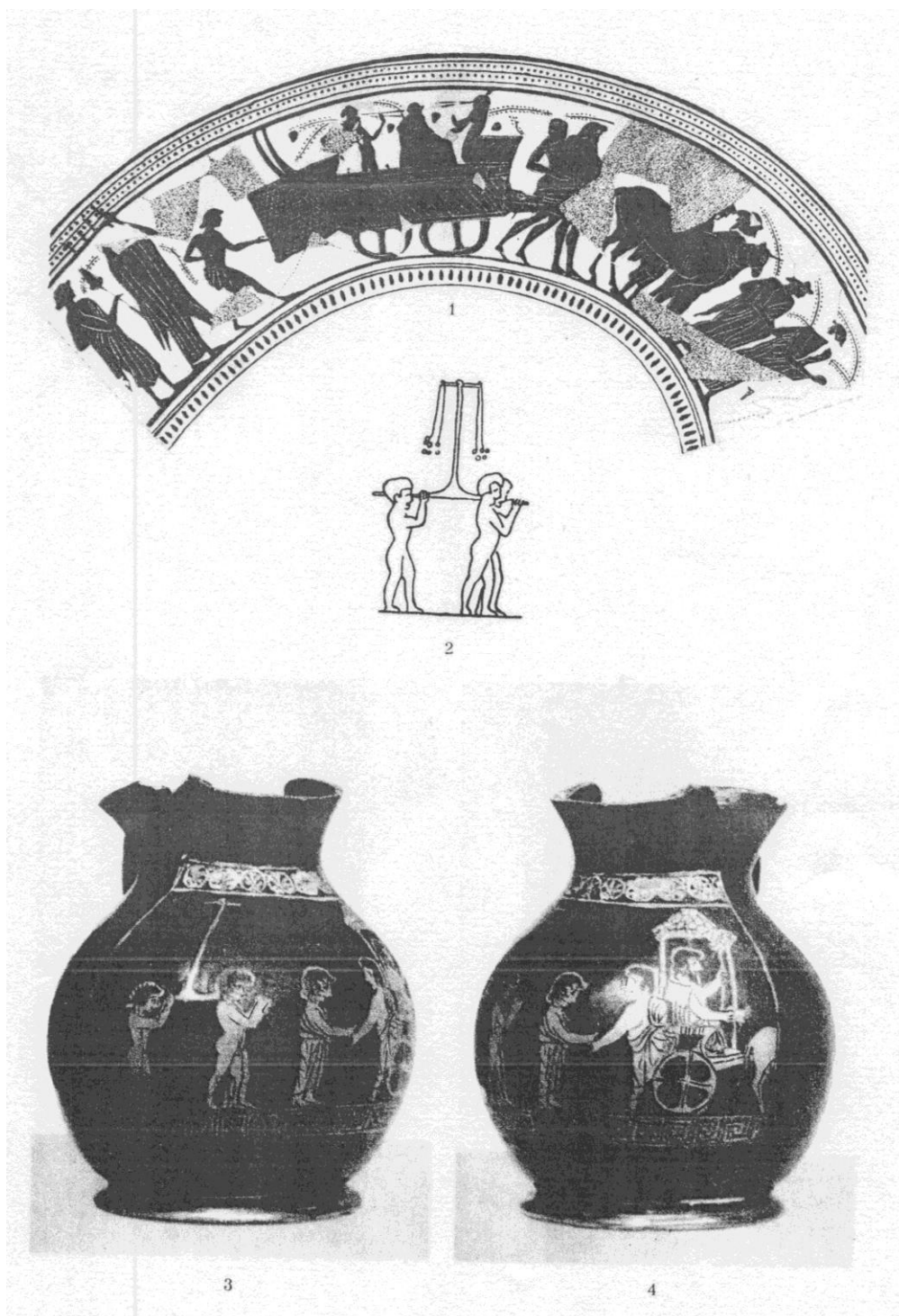


Abbildung 8; 1 Der Schiffskarren des Dionysos, 2 Detail zu Abb.6, 3 sowie 3 und 4 Der Hochzeitszug des Dionysos.

¹⁵¹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 103f.

Eine andere Choenkanne, ebenfalls in New York befindlich, zeigt ein junges Mädchen, das die Basilinna darstellen soll und weitere Kinder, die die Szene des Hochzeitszuges zum Hieros Gamos, zum Bukoleion nachstellen.

Wie oben erwähnt, vermutete man die Vertretung des Gottes in Form von verkleideten Männern, vornehmlich durch die Person des Priesters des Dionysos, der auch oft den Schiffskarren des Dionysos lenkte, allerdings ist dieser Umstand beim Hieros Gamos selbst nicht der Fall, die Basilinna betrat vermutlich als einzige den heiligen Ort, im Bukoleion oder wahrscheinlicher einen Raum im Limnaion, wie Deubner eher vermutet. Möglich ist allerdings auch, dass der Partner, der mit der Basilinna den heiligen Ort zur Vollführung des Hieros Gamos betrat, der Archon Basileus selbst gewesen sein könnte.¹⁵²

„Die heilige Hochzeit war ein Fruchtbarkeitszauber, dem die Vorstellung zugrunde lag, daß menschliche und göttliche Zeugungskraft durch ihre Betätigung unmittelbaren Einfluß auf die Fruchtbarkeit der Erde gewinnen könne. Als Dionysos den sterblichen Partner ablöste, waren nicht etwa politische Gründe maßgebend, sondern der große Fruchtbarkeitsgott, der die Herzen gewonnen hatte, sollte seine überwältigende Fülle in den Dienst des Landes stellen.“¹⁵³

Zusammengefasst kann man den Beginn der Anthesterien also wie folgt beschreiben: Jeden Frühling segelte Dionysos über das Meer und erreichte Athen, der Gott wurde dann mit einem Schiffskarren eingeholt und hielt darauf seinen Einzug durch die Straßen der Stadt zu seinem Heiligtum. Dort fand, zuerst im geheimen, die Trauung mit der Basilinna statt wonach der Hochzeitswagen bestiegen wurde. Von der Standarte des Dionysosschiffes gefolgt, bewegte sich der ganze Zug zum Bukoleion, wo der heiligste Akt des Tages vollzogen wurde. Danach gab es zahlreiche Gelage und Wetttrinken, welche an sich die Hochzeitsfeier des Weingottes darstellten. Beim offiziellen Teil führte der Basileus, nun wieder als Archon, den Vorsitz. und Am Abend nimmt dann die Priesterin des Dionysos im Limnaion die Kränze der Choenzecher entgegen. Unter dieser Priesterin, wurde vermutlich, die Braut, also die Basilinna selbst verstanden, und die Kränze, die man ihr darbrachte und die ja als Träger besonderer Segenskräfte zu verstehen sind, spielen dieselbe Rolle, wie die Dinge, mit denen das gewöhnliche Brautpaar überschüttet wird, oder andere Segensriten, die bei der Hochzeit ausgeübt wurden.¹⁵⁴

Bei Harrauer/Hunger liest man zusammengefasst folgendes:

¹⁵² Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 105ff. und 116f.

¹⁵³ Ebenda, S. 117.

¹⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 109.

„In Athen hielt D. seinen kultischen Einzug auf einem Schiff, das getragen oder mit Rädern versehen wurde; nach dieser ‚Rückkehr‘ ergriff D. Besitz von der Gattin des ‚(Kult-)Königs‘, des *árchon basileús*: die Liebesvereinigung (*hieros gamos*, „heilige Hochzeit“) fand im *Boukoleíon*, dem ‚Amtssitz‘ dieses Archon statt. Der Einzug des D. fiel auf den 2. Tag der *Anthesteria*, dem Frühlingsfest im Februar, dessen 1. Tag ‚Fassöffnung‘ (*Pythoigía*) hieß; am 2. Tag (*Chóes*, ‚Kannenfest‘) fand ein Wetttrinken statt. [...] Der dritte und letzte Tag der Anthesterien (*Chýtroi*, ‚Töpfe‘) war ein Totenfest und markierte die Rückkehr zum Alltäglichen.“¹⁵⁵

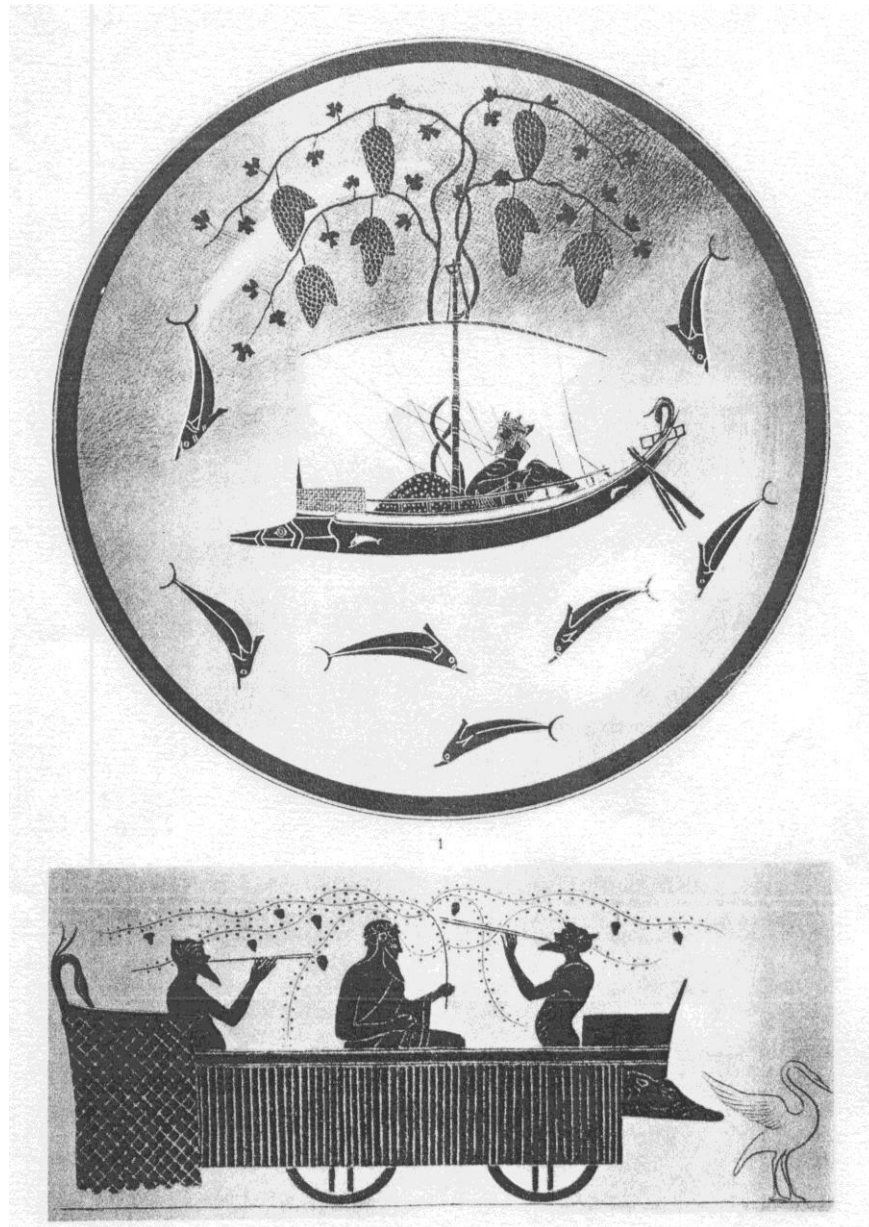


Abbildung 9; 1 Dionysos auf seinem Schiff und 2 auf einem Schiffskarren bei der Prozession. Auch bei Deubner sind die Chytren, also der letzte Tag der Anthesterien, ausschließlich den Toten gewidmet, an denen man den Toten Opfergaben dargebracht hat.

¹⁵⁵ HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, 2006⁹, S. 142.

Ein weiterer wichtiger Punkt an den Tagen der Anthesterien waren die Segensriten, vor allem für Kinder. Kinder im dritten Lebensjahr wurden an den Anthesterien mit einem Blütenkranz bekränzt und damit eine Art *confirmatio* durchgeführt. Dies war ein heiliger Ritus von tiefer Bedeutsamkeit, der den Kindern, die mit diesem Alter das damals gefährliche Säuglingsalter verlassen haben, Glück bringen sollte.¹⁵⁶

Auch an den Anthesterien wurden Agone unterschiedlichster Art aufgeführt, an denen sich auch die Kinder beteiligten, wie an Faustkämpfen oder einem Fackellauf. Als weiterer Agon, ist ein Agon im Leierspiel bekannt.¹⁵⁷

„Vermutlich gab es einen Agon, wo man mit voller Kanne laufen mußte, ohne etwas zu verschütten.“¹⁵⁸

Es fanden noch mehrere andere Riten, wie Segensriten, die oft mit Mythen verbunden waren, an den Anthesterien statt. Hier sollte allerdings nur auf die für diese Arbeit zentralen Riten ausführlicher eingegangen werden.

4.3.2. Die Lenäen/Lenaia

Die Lenäen wurden im Monat Gamelion, vermutlich Januar, gefeiert. Höchstwahrscheinlich am 12. Tag des Monats. Sie wurden im Unterschied zu den anderen Festen nach dem Platz benannt, an dem das Fest stattfand. Allerdings weiß man nicht genau, wo das sogenannte Lenaion gelegen haben könnte, aber man ist sich sicher, dass es in einem Bereich der Stadt Athen lag. An den Lenaia fanden ebenfalls Agone, vor allem dramatischer Art, statt, die vorerst wohl im Bezirk des Dionysos, des Lenaios, vermutlich in der Nähe des Marktplatzes, aufgeführt wurden, bevor man eigens zu diesem Zweck ein steinernes Theater erbaute. Diese Feste fanden also zu Beginn direkt auf der Agora, dem Marktplatz Athens statt, wo es angeblich seit langem bereits einen Tanzplatz (*orchestra*) gegeben haben soll. Möglicherweise gab es also bereits vor der Errichtung eines Theaters von Gesang begleitete Tanzaufführungen im öffentlichen Raum. Und durch Peisistratos erhielten die Lenäen später, im Heiligen Bezirk rund um den Tempel des Dionysos, einen eigenen Austragungsort. Wo sich dieses Lenaion befand, ist allerdings, wie bereits erwähnt, umstritten. Die Festtage der Lenäen wurden später dann dem Komödienagon gewidmet. Das Lenaion, ist sehr wahrscheinlich nach dem griechischen Wort *λήναι*, den Mänaden, oder auch Bakchai, Frauen im Gefolge des Gottes Dionysos übernommen. Sie werden oft in langen Gewändern mit Rehfellen darüber und gelöstem Haar dargestellt. Sie tanzten, in Ekstase verfallen, durch die

¹⁵⁶ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 112ff.

¹⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 116.

¹⁵⁸ Ebenda, S. 116.

Berge und Wälder, bzw. über ihren Tanzplatz. Das Fest der Lenäen wurde als das Fest der Mänaden, bzw. der Frauen, die auf diesem als Mänaden verkleidet erschienen, bekannt. Also als kultische Überreste des dionysischen Orgiasmus.¹⁵⁹



Abbildung 10; Ein Stamnos auf dem ein Dionysosfest abgebildet ist, vermutlich die Lenäen, an dem Mänaden vor dem Bilde der Gottheit zu sehen sind.

„Der athenische Gott der Lenaia ist der Gott des Orgiasmus, der thrakische Dionysos, im Gegensatz zu dem kleinasiatischen Frühlingsgott der Anthesteria.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 123f., MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike“; 2006, S. 58 und HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 11.

¹⁶⁰ DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 134.

Auch auf den sogenannten Lenäenvasen, die eindeutig dem Fest zugewiesen werden konnten, kann man nur Frauen erkennen, die mit Wein hantieren, mehr oder weniger ekstatische Tänze aufführen und dem Gott unblutige Opfer darbringen. Auf mehreren dieser Vasen, oder auch Choenkannen genannt, erkennt man deutlich den ekstatischen Charakter der Tänze und auch Darstellungen von Musikinstrumenten, wie Kastagnetten, Flöten und Tympana fehlen nicht.¹⁶¹

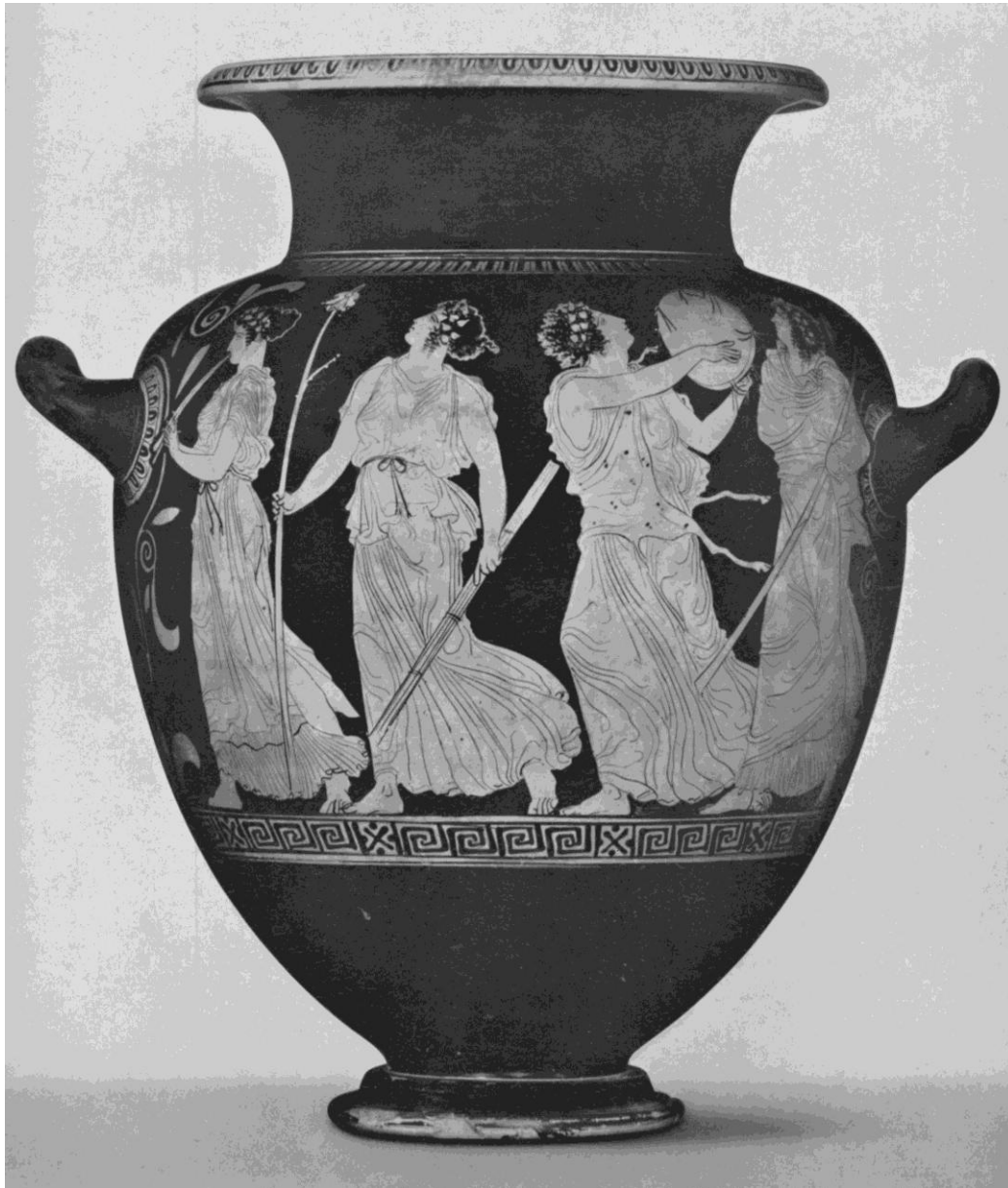


Abbildung 11; Stamnos auf dem Mænaden am Dionysosfest, den Lenäen, zu sehen sind (Gegenseite von Abb. 10).

¹⁶¹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 129f.

4.3.3. Die Kleinen oder Ländlichen Dionysien

Die Ländlichen Dionysien waren ein sehr fröhliches und ausgelassenes Fest, die im Monat Posideon (Dezember) gefeiert wurden, an dem sich alle, bis hin zu den Sklaven beteiligten und an dem das Motto „Spiel“ großgeschrieben wurde. Eines dieser, vor allem von der ländlichen Jugend ausgeübten Spiele, war der so genannte *Askoliasmos*. Auf einem vollgeblasenen und mit Fett eingeschmierten Schlauch wurde solange gehüpft, bis man das Ziel erreichte. Das daran Herunterrutschen vom Schlauch passierte zur Belustigung der Leute wohl öfter. Auch in Paulys Realencyclopädie ist dieser Brauch des Schlauchhüpfens, der *ἀσκολιασμός*, erwähnt, wobei hier eine Verbindung mit der Legende des Ikarios zuerst genannt wird. Eine weitere Verbindung kann ebenfalls zu den Lenäen hergestellt werden, an denen dieser Brauch möglicherweise auch ausgeübt wurde. Allerdings könnte diese Schlussfolgerung auch falsch sein, nachdem man den Brauch des Hüpfens mit besserem Wachstum des Getreides in Verbindung setzte und dies nun mit dem Askoliasmos zu verbinden versuchte.¹⁶²

„Die ländlichen Dionysien wurden an vielen Orten Attikas auf dem Lande gefeiert.“¹⁶³ Der Hauptakt der Ländlichen Dionysien war ebenfalls eine *πομπή*, ein Festzug, bei dem eine Kanephore voranschritt und ihr zwei Sklaven folgten, die aufrecht getragene Phallosymbole trugen, die den Gott darstellen sollten. Der Phallos war ein Fruchtbarkeitssymbol des Dionysos und bekam besondere Bedeutung bei den Städtischen Dionysien. Den Abschluss bildet hier der sogenannte Dikaiopolis, der Vertreter der Gemeinde dessen Tochter die voranschreitende Kanephore ist, der das Phallikon singt. Über dieses Phallikon kann man in Aristophanes Stück *Die Archaner* lesen.

„Außer der *πομπή* gab es an den ländlichen Dionysia auch *κώμοι* [Anm.: EZ. gr. *Komos*, Gelage; festlicher, fröhlicher Umzug, bes. zu Ehren des Dionysos oder überhaupt Zug, Schwarm¹⁶⁴], dionysische Schwarmzüge, die in agonistische Konkurrenz miteinander treten konnten. Vielleicht geschah das in dem Fall, daß mehrere Demen sich zu einer Feier vereinigten.“¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 135f. und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990, S. 1020.

¹⁶³ WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1022.

¹⁶⁴ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“; 1908/1954⁵, S. 461.

¹⁶⁵ DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 136.



Abbildung 12; Schale mit Abbildungen eines *Komos*.

Diese Agone im Ausstatten, also im Maskieren und im Gesang, vor allem der großen Chöre, sind von wichtiger Bedeutung für die Entstehung der Komödie.

Weitere Beschreibungen zu den Ländlichen Dionysien, die laut Deubner eine rein phallische Begehung waren, bezeugen, dass sie einen volkstümlichen und fröhlichen Charakter haben. Besondere Kennzeichen sind das Tragen von Symbolen für den Gott oder die Fruchtbarkeit,

wie Weinreben, Amphoren mit Wein, ein Bock als Opfertier, ein Korb voller Feigen und zuletzt der Phallus.¹⁶⁶

4.3.4. Die Großen oder Städtischen Dionysien

Das weitaus wichtigste Fest des Dionysos, mit größerer Bedeutung, galt dem Dionysos Eleuthereus, (*Ἐλευθερεύς*), welches auch einfach *τὰ Διονύσια* genannt, und vom 9. bis 13. Elaphebolion gefeiert wurde. Diese Städtischen Dionysien wurden zu einem repräsentativen Fest mit vorher festgelegtem Ablauf, nachdem es zuvor nur die als Ländliche Dionysia, oder einfach nur Dionysia, bekannten Feste auf dem Land gefeiert wurden. Der Bezirk der Festlichkeiten lag am Süabhäng der Akropolis.¹⁶⁷

Die Städtischen Dionysien wurden vom 9. bis zum 13. Elaphebolion, vermutlich der Monat März, gefeiert und begannen bereits am Vorabend des 9., also am 8. Elaphebolion mit der Einbringung des Dionysosbildes von der Akademie, dem ersten der drei Festzüge vor und an den Festtagen. Das eigentliche Fest begann am 9. Elaphebolion. Der Beiname Eleuthereus kam wahrscheinlich von Peisistratos, der zu Ehren des aus Eleutherai nach Athen gekommenen Dionysos, abstammt. Einiges, das zu diesen Festtagen an Attraktionen, Opfern, Umzügen und Symbolen auftauchte, wurde aus den Ländlichen Dionysien übernommen, wie die ausschlaggebende Rolle des Phallos. Jede der Kolonien und auch Athen selbst, mussten einen Phallos für die große Prozession, die *πομπή*, zur Verfügung stellen. Das Mittragen der Phalli in der großen Prozession deutete wieder auf den alten selbstständigen Fruchtbarkeitsgott, dessen Kult von Dionysos aufgesogen wurde, hin, während dessen die Phalli in einem *κανοὺν* bzw. *κάνεον* [Anm.: gr. kanoun, kaneon – Korb, Schüssel¹⁶⁸] herumgetragen wurden, erschallten Lieder zu Ehren des Dionysos, sogenannte *τὰ φαλλικά* [Anm.: EZ. gr. *τό φαλλικόν*, Phalloslied]. Die Ausrichtung dieser Prozession und des Festes oblag hier nicht dem Archon Basileus, sondern dem Archon Eponymos.¹⁶⁹

„Als Athen im 5. Jh. über ein ‚Reich‘ gebot, waren die untertänigen Städte verpflichtet, je für die Panathenäen eine volle Waffenrüstung, für die Dionysien aber einen Phallos zu liefern: Das Reich repräsentierte sich im Festzug.“¹⁷⁰

Auch bei Haider-Pregler ist zu lesen, dass die Organisation dem obersten Staatsbeamten des demokratischen Athen oblag, diese sozusagen unter weltlicher Instanz lag und dazu führte,

¹⁶⁶ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 135f.

¹⁶⁷ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 138 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1022.

¹⁶⁸ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“, 1908/1954⁵, S. 407.

¹⁶⁹ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 135 und 138f. und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1042.

¹⁷⁰ BURKERT, Walter in: „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“, 1987, S. 32.

dass die Tragödie sich von dem kultischen Ursprung entfernen konnte, obwohl die Religion bei diesen Festivitäten noch immer eine große Rolle spielte.

Die Städtischen Dionysien waren, laut Haider-Pregler, kein natürliches Fest, sondern eine künstlich hergestellte Kombination aus Elementen der Lenäen und der Ländlichen Dionysien und sind das einzige Fest, dessen Entstehungszeitraum überliefert ist. Die Einführung des Festes von Peisistratos und dessen Söhnen, hatte politische Hintergründe.¹⁷¹

„Dionysos, der vor allem von den unteren Schichten der Gesellschaft verehrt wurde, bekam dadurch eine neue Wichtigkeit, was für Peisistratos Garantie für die Unterstützung des Demos war. Seine Position wurde so den anderen Adeligen gegenüber gestärkt. Peisistratos begnügte sich aber nicht damit, den ländlichen Kult nach Athen zu bringen, sondern fügte ihm auch Tanz- und Gesangsaufführungen, wie sie bereits an den Lenäen stattfanden, hinzu. Auch der wilde Charakter dieses anderen Festes konnte so entschärft werden.“¹⁷²

Wie bereits oben erwähnt, standen am Programm der Städtischen Dionysien drei verschiedene Umzüge, der erste war die sogenannte „Einbringung“ des Gottes nach Athen. Dies soll die Ankunft des Dionysos aus Eleutherai vor Beginn des Festes symbolisieren.

„In Erinnerung an die einstmalige Überführung aus Eleutherai brachte man das Bild des Eleuthereus jedes Mal vor Beginn des Festes aus dem alten Tempel des Theaterbezirks nach einem kleinen Heiligtum in der Akademiegegend, von wo es dann am Vorabend feierlich zum Theaterbezirk zurückgebracht wurde, als sei es wie einst eben erst aus Eleutherai angelangt. Diese Einbringung vollzogen in hellenistischer Zeit die Epheben: sie geleiteten das Bild unter Fackelschein von der Eschara (dem Altar des Heiligtums bei der Akademie) zum Theater.“¹⁷³

Die Epheben tauchten dann auch beim zweiten, weitaus pompöseren und prunkvolleren Umzug, der *πομπή*, oder der Opferprozession, deren Ziel der alte Tempel des Gottes war, mit einem Stier als Opfertier auf, um diesen dort zu opfern. Vor diesem großen Umzug am ersten Festtag, dem 9. Elaphebolion, fanden die Wettkämpfe der kyklischen Chöre statt und sangen den Dithyrambos, auf diesen Dithyrambos schien ein Opfer gefolgt zu sein und dann die dionysische *πομπή*, mit dem Präsentieren der Phalli und anderen Lustbarkeiten. Voran schritten auch hier wieder die Kanephoren.¹⁷⁴

¹⁷¹ Vgl. HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 11ff.

¹⁷² Ebenda, S. 11f.

¹⁷³ DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 139.

¹⁷⁴ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; 1956², S. 139f. und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1023f.

Der Dithyrambos war ein Hymnos zu Ehren des Gottes Dionysos, vorgetragen als Wechselgesang zwischen Chor und Vorsänger, allerdings ist dessen Bedeutung und Herkunft nicht genau geklärt. Am ersten Tag der Dionysien fand ein Dithyramben-Agon statt, in dem die zehn Phylen Attikas, mit je zwei Chören von 50 Sängern, gegeneinander antraten. Ihm fiel in der attischen Demokratie eine Identitätsbildende Funktion zu.¹⁷⁵

Auch bei Haider-Pregler ist die Reihenfolge des ersten Tages und die Bedeutung des Dithyrambos zu lesen, allerdings anders, als in Paulys Realencyclopädie:

„Am ersten Tag fand zuerst ein weiterer Festzug mit Phallosträgern statt. Im Theater wurde ein Opfer dargebracht, auch politische Rituale fanden statt. Dazu gehörten neben anderen die Ehrung der im Vorjahr gefallenen Athener und die Verleihung der Rüstungen an deren Söhne. [Anm.: Diese Rüstung wurde Panoplie genannt.¹⁷⁶] Auch die finanziellen Ressourcen der Stadt wurden öffentlich ausgestellt und konnten von jedermann, vor allem aber von den Bundesgenossen bewundert werden. Dieser Tag war auch der Zeitpunkt für letztere um ihre Tribute an die attische Polis zu entrichten. Am Nachmittag traten dann die Dithyrambenchöre gegeneinander an. Athen war damals in 10 Verwaltungseinheiten, die sogenannten Phylen, eingeteilt. Aus jeder dieser 10 Phylen traten je zwei Chöre zu jeweils 50 Männern und 50 Knaben an. Als Sieger wurde – ganz im Sinne der neuen demokratischen Ordnung – nicht der Dichter des Dithyrambos, sondern die Phyle, also das Kollektiv, gekrönt. Da die Dichter dementsprechend wenig Bedeutung hatten, sind uns kaum Namen oder Texte der Lieder überliefert.“¹⁷⁷

Der dritte Umzug an den Städtischen Dionysien, der sogenannte Komos (siehe oben), war als dionysischer Schwarmzug oder bakchantisches Schwärmen durch die Stadt bekannt, bei dem ausschweifende Weingelage und karnevalistisches Treiben mit Spöttereien und Neckereien den Unterschied zur Pompe ausmachten. Dieser Umzug fand nach der großen Pompe und den Dithyrambenchören, der *παῖδες* und *ἄνδρες* [Anm.: vermutlich die Unterscheidung in Knaben- und Männerchöre], am Abend des ersten Tages statt.¹⁷⁸

Genauer gelesen bei Privitera:

„Nachdem 510 v. Chr. die Tyrannei der Peisistratiden gestürzt und die Demokratie eingeführt worden war, wurden die dithyrambischen Agone wieder veranstaltet. Zur Frühlingszeit, anlässlich der Großen Dionysien, präsentierten die zehn Volksstämme je zwei

¹⁷⁵ Vgl. ZIMMERMANN, Bernhard (Hrsg.): „Metzler Lexikon antiker Literatur – Autoren, Gattungen, Begriffe“, 2004, S. 51.

¹⁷⁶ Vgl. WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1024.

¹⁷⁷ HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“, WS 06/07, S. 12.

¹⁷⁸ Vgl. DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“, 1956², S. 140ff. und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“, 1903/1990², S. 1024.

zyklische Chöre: den einen bestehend aus 50 Männern, den anderen aus 50 Knaben. Ausgezeichnet wurde ein Volksstamm, wobei der Dichter als dessen Vertreter den Preis erhielt.“¹⁷⁹

Die Hauptbedeutung an den Städtischen Dionysien hatten allerdings die Tage des 10. bis 13. Elaphebolion, an denen die Komödien und Tragödien aufgeführt wurden, diese sind aus dem vorangegangenen Kult um Dionysos, den Lenäen entstanden. An den folgenden Tagen wurden nach festgelegter Reihenfolge Komödien bzw. je eine tragische Tetralogie aufgeführt, aber auch Satyrspiele. Die Stücke und Chorlieder durften als Erstlings- bzw. Weihgaben für Dionysos nur einmal aufgeführt werden. Erst ab 384 v. Chr. wurde durch einen Volksentscheid die Wiederaufführung alter Stücke ermöglicht.

Am 10. Elaphebolion wurden Komödien aufgeführt, ab dem Jahr 486 v. Chr. genau fünf Komödien und an den folgenden Tagen die Tragödien und zwar je eine Tetralogie, bestehend aus drei Tragödien und einem Satyrspiel, dies waren die Höhepunkte des Festes und ihr Ruhm und Ansehen war groß.¹⁸⁰

„Die Tragödien konnten durch eine gemeinsame Handlung verbunden, oder aber auch Einzelstücke, vielleicht verbunden durch eine übergreifende Idee, sein, das Satyrspiel stellte einen heiteren Ausklang des Tages dar und stand in offensichtlichem Bezug zu Dionysos.“¹⁸¹

Am letzten Tag gab es vermutlich eine Siegerehrung und man beendete somit das Fest, am darauffolgenden Tag fand bereits wieder eine Volksversammlung, *Ekklesia*, im Dionysostheater statt.¹⁸²

Am Beginn jeder Tragödie stand der Gesang eines Chores, der auch innerhalb der Tragödie ein wichtiger Handlungsträger ist, es handelt sich unter anderem um die Darbietung von Liedern, die dem Gott Dionysos geweiht waren, den erwähnten Dithyramben.¹⁸³

Zu Dionysos passte weniger der Sport, als vielmehr Gesang und Tanz, daher sind diese Formen des Wettkampfs in den Dionysien ausgeprägter.

¹⁷⁹ PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 – Böh – Enc“; 1995², S. 1299.

¹⁸⁰ Vgl. HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 12, WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1024 und ZIMMERMANN, Bernhard (Hrsg.): Metzler Lexikon antiker Literatur – Autoren, Gattungen, Begriffe; 2004, S. 49.

¹⁸¹ HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 12.

¹⁸² Vgl. HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 12 und WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft“; 1903/1990², S. 1024.

¹⁸³ Vgl. HAIDER-PREGLER, Univ.-Prof. Dr. Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 8.

Die Tragödie, den Namen hat sie vermutlich von den „Bocksängern“, *tragodoi* – Gesang der Böcke, also von Tänzern im Bockskostüm, die seit etwa 530 v. Chr. auftraten, erlangt schon bald nach ihrer Erfindung große Bedeutung in der oben erwähnten „Schau“. Sie trägt dann die wichtigste, wirkungsvollste und dauerhafteste Funktion als Kunstwerk in der Stadt Athen. Text, Musik, Tanz, Schauspielkunst und Ausstattung vereinen sich hier zum Gesamtkunstwerk. Auch die Theater, das *théatron*, werden daraufhin zu einem wichtigen Bestandteil der „Schau“, und auch die Poeten selbst erlangen, langsam aber doch, Wichtigkeit. Neben den wichtigsten Kultureinrichtungen einer Stadt, Agora und Stadion, neben den Tempeln natürlich, kam nun ab der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. auch das Theater als Kennzeichen einer antiken griechischen Stadt hinzu.

Gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. wurden also auch die Dithyramben-Agone in Athen neben den Tragödien- und Komödienagonen eingeführt und Lasos von Hermione galt als erster Organisator dieser Wettkämpfe.¹⁸⁴

Das Ausmaß der Sitzplätze kann man in den wenigen erhaltenen Theatern und anhand der ungefähren Einwohnerzahl nachvollziehen, so waren es ungefähr bis zu 17 000 Zuseher in Athen und etwa 25 000 in Ephesos.

„Die Tragödie des 5. Jh. darf als die vollkommenste Blüte der antiken Stadtkultur gelten. Die «Poteten», Dichter und Regisseure in einer Person, sind ebenso Stadtbürger wie die Schauspieler und die jungen Männer, die als «Chor» auftreten; die Kosten der Aufführung werden wohl von einem wohlhabenden Bürger übernommen, der darum «Chorführer», *Choregós*, genannt wird, und der ranghöchste Wahlbeamte, der Archon, organisiert die Festspiele, wählt Dichter und Stücke aus.“¹⁸⁵

Zu Ehren dieses Gottes wurden nicht wie bei anderen Festen Waffen, Rüstungen oder andere Symbole der Macht zur Schau gestellt, sondern groteske Masken, halbtierische Silene, „rasende“ Mänaden und Satyrn, aber vor allem grosse Phallussymbole. Diese wurden aus Holz errichtet und aufgerichtet im Festzug mitgetragen. Satyrn werden als ständige Begleiter des Gottes Dionysos gesehen. Sie tragen Felle und Spitzbärte und sind Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock, demzufolge waren auch die Menschen bei den Dionysien, vor allem beim Tanz als Tiergestalten gekleidet. Der Tanz war eine der wichtigsten Ausdrucksformen der dem Gott wesentlichen Merkmale wie Raserei, Ekstase und des Irrationalen. Das

¹⁸⁴ Vgl. BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; 1987, S. 33f. und BURKERT, Walter: „Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen“; 1990, S. 14.

¹⁸⁵ BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zur Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; 1987, S. 34.

wichtigste daran war die Befriedigung des menschlichen Dranges nach Identitätswechsel, Heraustreten aus der eigenen Existenz und der damit verbundenen Distanz zum Alltag. Maskierung spielte bei den Festen des Dionysos eine große Rolle, sie bedeutet als Zeichen der Verwandlung das Heraustreten aus der eigenen Identität und Aufgeben der bürgerlichen Identität. Dem Menschlichen wurde also hier in Form von Masken und Tierverkleidungen das Animalische gegenübergestellt, sie dienten dazu, aus dem eigenen Selbst in ein anderes Sein überzuwechseln. Die Masken, die auch im Theater verwendet wurden, waren also nicht nur rein technische Hilfsmittel, sondern dienten dazu, auf den religiösen Ursprung des Theaters zu verweisen.¹⁸⁶

Hier gab es Tiermasken, doch auch besonders hässlich-lächerliche Masken die am Umzug getragen wurden und womit die Zuseher und Mitwirkenden erschreckt und verspottet wurden. Auch Musikanten und Tänzer trugen Masken. Die oft in Verbindung mit Dionysos dargestellten halben Tier- und Menschwesen, wie Kentauren und Pane waren sehr wahrscheinlich auch dargestellt von realen Menschen mit Masken und Tiergewändern. Es gab auf jeden Fall Kostüme um Silene und Satyrn darzustellen, mit Plattnase, Tierohren und einem Fellgewand, das vermutlich aus einem Schurz mit Pferdeschwanz und Phallos bestand. Bei den Satyrn gehören Maske und Phallos zusammen. Dies wurde dann bei der Entwicklung der Tragödie zum Satyrspiel.¹⁸⁷

Wie bereits im Kapitel erwähnt, konnte der Gott Dionysos durch eine bärtige Maske dargestellt werden, dieser maskierte Mensch stellte damit den rasenden Gott unmittelbar dar.

„Die Maske wird Verwandlung ins Unerhörte; bei den Griechen ist dies, von der versteinernen Gorgo abgesehen, weniger das Unheimliche als das Lächerliche und das aggressiv Obszöne. In vielerlei Varianten gibt es Umzüge mit übergroßen künstlichen Phallen; die Träger dieser Glieder müssen ihre bürgerliche Identität verstecken, durch Beschmieren mit Ruß oder Kleie oder eben durch Maskierung.“¹⁸⁸

Eine Maskierung anderer Art, war auch eine clownhafte Vermummung, die einer künstlichen Nacktheit, vor allem mit einem übertrieben ausgestopften Gesäß, das sie zur Schau stellten und damit allerlei Unfug trieben.

Die Maske wurde zum Göttersymbol.

¹⁸⁶ HAIDER-PREGLER, Hilde; Skriptum zur Vorlesung „Theater der griechischen Antike“; WS 06/07, S. 7f. und HARRAUER Christine/HUNGER, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“; 2006⁹, S. 142.

¹⁸⁷ Vgl. BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 170f.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 171.

5. Aufführungspraxis oder Lied- und Tanzgattungen und ihre Praktische Ausübung

5.1. Quellenlage

Die altgriechische Musik umfasst für uns in etwa die Zeit der literarischen Anfänge bis ungefähr ins 4. Jh. v. Chr., denn alle Gattungen der großen Dichtung dieser Zeit waren mit Musik verbunden. Allerdings bedeutete Musik im alten Griechenland etwas anderes als in unserer heutigen Vorstellung. Musikalische Verhaltensweisen und Praktiken bei den Griechen waren sicher eingebettet in archaische Lebensformen und Riten.¹⁸⁹

Auf jeden Fall müssen für einen Überblick die vorhandenen Quellen verglichen bzw. um einander ergänzt werden, d.h. die griechische Literatur und schriftliche Zeugnisse unterschiedlichster Art, bildliche Darstellungen von musikalischen Szenen auf Vasen, Gemälden oder auch Stelen sowie die fragmentarisch erhalten gebliebenen Musikinstrumente. Dabei spielen eben diese indirekten Quellen, wie einerseits Aussagen über Musik von Dichtern, Philosophen jener Zeit, ergänzt durch Wissen, das durch spätere Autoren überliefert wurde, eine sehr große Rolle. Andererseits auch archäologisches Material des besagten Zeitraumes, hauptsächlich Vasenmalereien und Büsten, Skulpturen und ähnliches, dazu archäologische Forschungsergebnisse mit Erläuterungen zu gewissen Themen, wie dem Bau von Musikinstrumenten und den dazu verwendeten Materialien. Oder auch Beschreibungen und Forschungen zu Bauten, besonderen Stätten, deren vordergründiger Verwendung und den zugeordneten musikalischen Bräuchen. Aber auch die musikalischen Mythen spielen, für das bessere Verständnis der griechischen Musik, eine große Rolle.¹⁹⁰

Einige der wichtigsten Dichter, Theoretiker und Philosophen wurden in dieser Arbeit bereits angeführt, nur um einen Überblick zu haben möchte ich auch hier wiederum einige von ihnen nennen: Platon (*Gesetzte/Staat*), Aristoteles (*Poetik*), Ps-Plutarch, Aristophanes, Pindar, Bakchylides, Simonides, Timotheos, Lasos von Hermione, Pythagoras, Euripides, Aristoxenos von Tarent, und viele mehr.

„Griechische Musik hatte etwas Idiomatisches, Unverwechselbares in ihrem Wesen und ihrer Erscheinung, das sich in den sprachlichen Ausdrücken der Alten, in der Bewegung

¹⁸⁹ Vgl. RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. IX.

¹⁹⁰ Vgl. ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 115.

ihres Denkens und in Bilddarstellungen spiegelt. [...] Bei den Griechen hörte Musik gleichsam auf viele Namen, bevor sich der gültige Begriff einzustellen begann.“¹⁹¹

Zuerst gab es bei den Musen der Frühzeit den Begriff und Mythos des Singens und Sagens, das sie in die Welt gebracht haben sollen, dann den Begriff der klassischen Musiké, *mousiké*, die neben der Musik auch Poesie und Tanz umfasste. Später entstand die Musiké der Pythagoreer, die eigentlich die Harmonie als Phänomen und Lehre meinte, bis zur nachklassischen Bedeutung der Musiké, die gleich eine doppelte Bedeutung hatte, indem sie Musik und Musiklehre beschrieb.¹⁹²

„Wie die Gymnastik für die Erziehung des Leibes, so sei die Musiké für die Erziehung der Seele zuständig. Freilich müsse man im Falle der Musiké immer erst sorgfältig unterscheiden, zwischen wahren und unwahren Worten, zwischen geeigneten und ungeeigneten Harmoniai (Tonarten), Rhythmen und Musikinstrumenten. Und die gewählten Mittel müssen aufeinander abgestimmt sein. Die Musiké sei für die Erziehung deshalb »von entscheidender Wichtigkeit, weil Rhythmus und Harmonia am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen« (401d / Anm.: Platon *Staat*).“¹⁹³

Musik wurde also als eine elementare Kraft empfunden und später auch bewusst als solche erkannt und erforscht.

Die Griechen haben eigene Bezeichnungen für jede musikalische Tätigkeit, wie *aeídein* für das Singen, *mélpein* oder *mélpesthai* für das Singen und Tanzen.

Genauer nachzulesen bei Zaminer:

„Das gewöhnliche Wort für »singen« *aeídein*, wurde einerseits intransitiv verwendet im Sinne von »singen« oder »jemandem singen«. »Schön singt« dann auch die Nachtigall (*Odyssee* 19, 518f.) und im übertragenden Sinne die schwirrende Bogensehne (21, 411). Andererseits gibt es den transitiven Gebrauch: »den Paian singen« (*Ilias* 1, 473), »den Ruhm der Männer besingen« (9, 189) oder »liebliche Worte singen« (*Odyssee* 17, 519. – Ein anderer Ausdruck bezieht sich auf »singen und tanzen«: *mélpein/mélpesthai*, als Substantiv *molpé*, wobei in der Frühzeit anscheinend stets kultischer Gebrauch gemeint war.“¹⁹⁴

Ebenfalls wichtig sind die Unterscheidungen im Bereich des Singens und der Begleitung, bei Neubecker findet man diese Erläuterung:

Es gibt die Kitharodie (*κιθαρο-ωδία*, *kitharodia*) und Aulodie (*αὐλ-ωδία*, *aulodia*) als Gesangsvortrag und die Kitharistik (*κιθαριστική*, *kitharistiké/ä*) und die Aulethik (*αὐλητική* oder *τέκνη*; *auletiké/ä* oder *techné*) als reines Instrumentalspiel, also die Unterscheidung

¹⁹¹ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 113.

¹⁹² Vgl. ebenda, S. 113.

¹⁹³ Ebenda, S. 200.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 130.

zwischen dem Sänger, der mit einem Instrument begleitet wird und dem Spieler der Kithara oder des Aulos.¹⁹⁵

Hinzukommen die Namen gewisser Göttern und auch mythische Namen, soweit sie sich mit musikalischen Vorstellungen verbanden, wie die Musen, Apollon oder Orpheus.

„Schließlich sind die ins Fachliche einschlagenden Benennungen wie »Melos« und »Nomos«, »Harmonia« und »Symphonia«, »Rhythmus« und »Metrum« zu nennen. In all dem spiegeln sich der Zauber und die Macht der Musik.“¹⁹⁶

Diese Begriffe werden im Folgenden noch weiter erläutert.

Im 5. Jh. v. Chr. findet sich dann der Höhepunkt der Musik als eigenständige Gattung.

„Schon die ältesten Denkmäler griechischer Literatur, die homerischen Gedichte, erweisen sich als für unser Thema recht ergiebig. In der kriegerischen Welt der Ilias zwar erscheint Musik naturgemäß seltener. Jedoch spielt Apollon selbst die Phorminx beim Göttermahl auf dem Olymp, während die Musen lieblich singen; und auch für den irdischen Bereich läßt eine Reihe mehr beiläufiger Erwähnungen erkennen, wie Gesang, Saitenspiel und Tanz ihre feste Stellung im täglichen Leben hatten: neben der berühmten Szene, da der grollende Achill sich am Spiel auf der Phorminx erfreut und dazu von Ruhmestaten der Männer singt, zeigt sich, wie Gesang zum Mahl, bei Hochzeiten, bei Trauerfeiern ertönt; die Kunst des Reigentanzes wird gepriesen, gelegentlich auch in Gegensatz zu kriegerischer Tapferkeit gestellt. [...] In der Odyssee dagegen ist in fast jedem Gesang von der Musenkunst die Rede. Hier ist sie überwiegend durch den Sänger vertreten, der meist bei Hofe erscheint, aber auch vor dem Volk bei festlichen Anlässen Lieder von Göttern und Helden singt. Daneben hört man vom Gesang und Tanz der Freier, und beim Weben singen Kalypso und Kirke ‚mit schöner Stimme‘. Mit der Zaubermacht ihres ‚helltönenden Gesanges‘ suchen die Sirenen Odysseus zu sich zu locken. Wie der Sänger fast stets den Beinamen der Göttliche trägt, so wird insgesamt in beiden Epen immer wieder der göttliche Ursprung von Musik und Dichtung hervorgehoben. Begleitinstrument zu Gesang und Spiel ist im allgemeinen ein Saiteninstrument, während Blasinstrumente nur vereinzelt erwähnt werden.“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, Fußnote 28, S. 45.

¹⁹⁶ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 114.

¹⁹⁷ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 7.

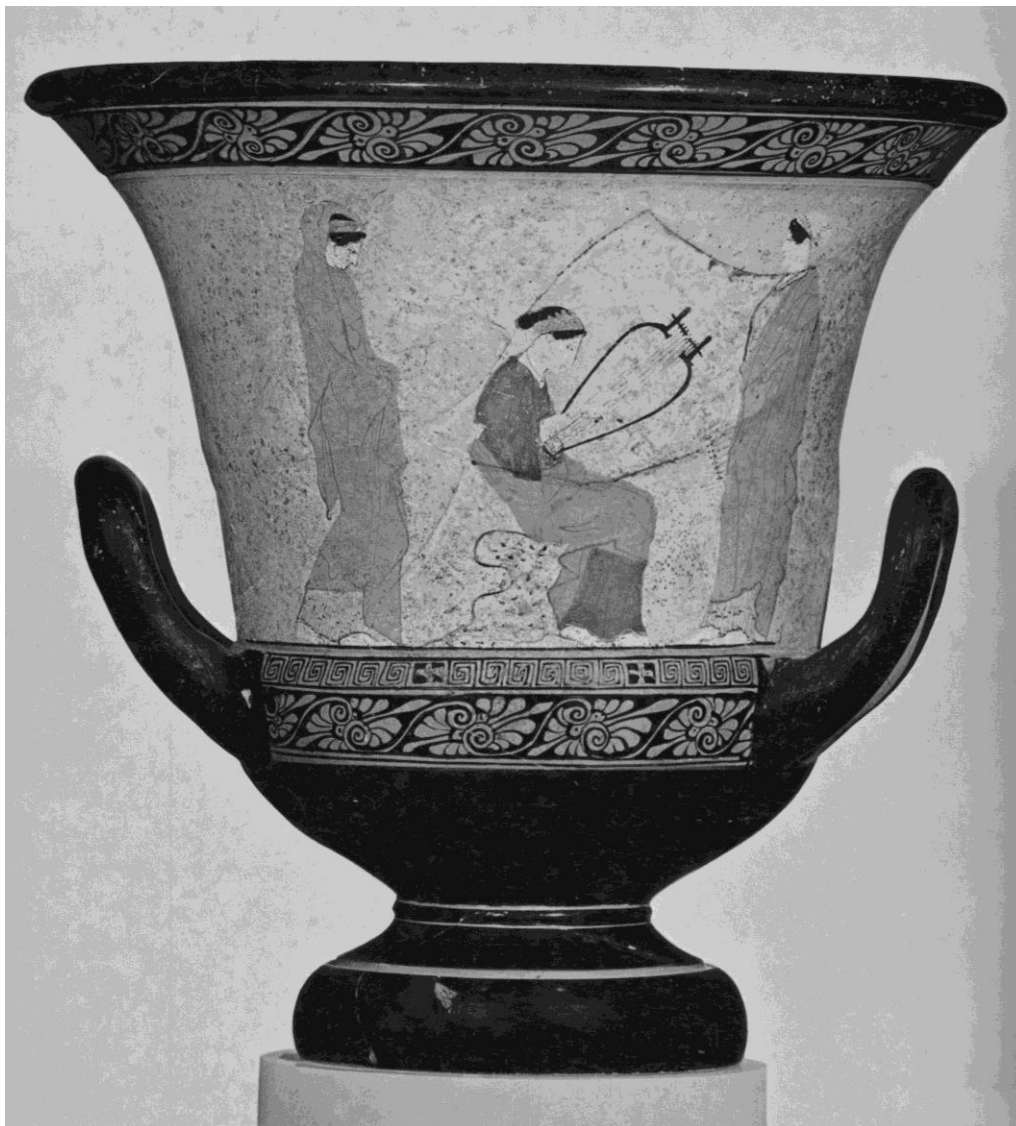


Abbildung 13; Ein Kelch-Krater auf dem drei Musen mit Instrumenten abgebildet sind.

„Mit dem Ausklingen der musikalisch gestalteten Tragödie und der bedeutenden Chorlieddichtung, mit der Wandlung der aggressiven politischen Komödie mit ihren Parabasen und langen Chorliedern zum harmlosen, erheiternden Spiel, mit der Entfaltung der Kunst des gesprochenen Wortes schwand im 4. Jh. das besondere Aussehen der Musik dahin. Die früher so kunstvoll geformten Chöre in den Dramen wurden nur noch nach Bedarf als Einlage eingefügt. Wie es mit der inzwischen immer mehr selbstständig gewordenen Instrumentalmusik stand, ist kaum zu ermitteln. Obwohl wir den Verlauf der Entwicklung nicht an erhaltenen Musikstücken verfolgen können, so ist doch, nicht zuletzt im Hinblick auf die Entwicklung der anderen Künste, der Schluß erlaubt, daß auch für die Musik die eigentlich schöpferische Epoche in diesem Jahrhundert zu Ende geht.“¹⁹⁸

¹⁹⁸ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 5.

Natürlich gab es weiterhin musikalische Aufführungen und ein starkes Musikleben, aber keine großen neuen Impulse mehr, die sich bis in die weiteren Jahrhunderte fortsetzen konnten.¹⁹⁹

Es gibt ungefähr vierzig bisher entdeckte Notenfragmente von denen die nachfolgenden aus der Zeit vor Christus stammen.

5.1.1. Fragmente vor Christus

Es existieren zahlreiche theoretische Quellen über antike griechische Musik, die direkten Quellen mit Resten wirklicher Melodien oder Rhythmen sind dagegen nur geringfügig in mittelalterlichen Handschriften, frühen Drucken oder auf Papyri vorhanden.

Abbildung 14; Fragmente des Orest und des Seikilos-Liedes.

B Euripides, *Orest*, Fragment des 1. Ständliedes (Ausschnitt), Original und Übertragung

phrygische Tonleiter untransponiert

C Das Seikilos-Lied (Grabinschrift) und seine Elemente der phrygischen Tonart

Das Euripides-Fragment stammt aus den letzten Jahren des 3. Jh. v. Chr. und ist ein Papyrusfragment [Anm.: Pap. Wien G 2315, 3./2. Jh. v. Chr.], das aus dem *Orest* des Euripides entstammt, allerdings erst etwa 200 Jahre nach seiner Entstehung aufgezeichnet wurde. Erhalten ist das Mittelstück von 7 Zeilen mit Noten und Rhythmuszeichen aus einem Chorlied, wo die Möglichkeit besteht, dass es die originale Vertonung des Euripides ist. Über dem Text stehen die Buchstabennotationen für den Sänger und in Texthöhe die Zeichen der instrumentalen Zwischenspiele. Der Rhythmus wurde mithilfe des Textes bestimmt. Die Melodie ist chromatisch bzw. enharmonisch, deren Zeichen gleich sind, und gehört der lydischen Leiter an. Die Melodie in Strophe und Antistrophe sind gleich. Der Text ist leider nicht vollständig, die Versanfänge und –enden fehlen. Die erhaltenen Textzeilen entstammen

¹⁹⁹ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 5f.

der Antistrophe. Was aber ersichtlich ist, ist das Instrumentalnoten zwischen den Text eingefügt wurden und dadurch beweisen könnte, dass instrumentale Zwischenspiele zwischen die Textworte eingeschoben wurden. Dieses Drama zählte zu den spätesten des Dichters Euripides, also ist so gut wie sicher, dass die Musik stark vom neuen Stil beeinflusst war.²⁰⁰

Auf diese Neuerungen wird später bei den Liedgattungen genauer eingegangen.

Als weiteres kennen wir ein dreizeiliges Tragödienfragment aus dem 2. Jh. v. Chr., aus demselben Jh. v. Chr. stammen auch fünf kleine Dramenfragmente auf Papyrus.

In Handschriften aus dem 13. bis 16. Jh. sind von Mesomedes, einem im 2. Jh. n. Chr. in Kreta lebenden Dichter, Schriften mit Notenzeichen übermittelt. Es sind drei Gedichte mit je eigener Überschrift. Das erste „Die Musen“, beinhaltet 9 Verse und besteht aus zwei Teilen zu je 4 und 5 Versen. Der erste Teil ist an die Muse gerichtet, der zweite an Apollon und Kalliope. Das zweite „An Helios“ besteht aus 25 Versen und ist vermutlich ebenfalls aufzuteilen. Diese beiden haben Prooimioncharakter, während das dritte ein Hymnus „An Nemesis“ ist, der 20 Verse beinhaltet. Alle vorhandenen Notenzeichen sind Vokalnoten und gehören größtenteils der lydischen Leiter an. Es existieren auch einfache Rhythmuszeichen.²⁰¹

Zwei vollständig erhaltene Apollohymnen aus dem 2. Jh. v. Chr., welche in die Südwand des Athener Schatzhauses in Delphi eingemeißelt sind, sind ebenfalls überliefert. Diese wurden zu einem guten Teil rekonstruiert. Auf einem Fragment sind Vokal-, auf dem anderen Instrumentalnoten.

„Aus zugehörigen Festdekreten läßt sich ermitteln, daß der mit ›Paian und Prosodion‹, von Limenios verfaßt und beim Apollonfest (Pythais) 128 v. Chr. aufgeführt wurde, während der Verfassersname des anderen, oberhalb davon eingemeißelten Hymnos mit Vokalnoten zerstört ist; er könnte zur vorausgehenden Pythais von 138 gehören.“²⁰²

Diese beiden delphischen Paiane des Jahres 128 v. Chr., wurden vermutlich von Athen nach Delphi zur Aufführung zu Ehren Apollons gebracht. Als Komponisten sind Athenaios und Limenaios schriftlich erhalten, wie auch Teile des Textes mit Vertonung. Beides sind Lieder, die von einem Chor vorgetragen wurden, vermutlich von den Berufsmusikern der Stadt Athen. Begleitet wurde der Gesang von Auloi und von der Kithara. Bei Athenaios werden beide Instrumente als Bestandteil der Kulthandlung erwähnt. Bei Limenaios finden sie ihren Platz in der mythischen Erzählung. An den Paian des Limenaios schließt ein kurzes Prosodion, ein Prozessionslied, an. Beide Stücke wurden auf Steinplatten eingemeißelt und unter anderen Festdekreten an der südlichen Mauer des Schatzhauses in Delphi gefunden und

²⁰⁰ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 15f. und 150f. und MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 175.

²⁰¹ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 146.

²⁰² Ebenda, S. 149f.

befinden sich heute im Museum in Delphi. Besser erhalten blieb das Stück des Athenaios, von dem die Reihe mit den Vokalnotationen stammt. Die Paiane sind sich in einigem ähnlich, wie der einfachen Strukturierung des Rhythmus', die eine regelmäßige, rhythmische Bewegung, ein Schreiten, zulässt. Auch inhaltlich sind sie sich sehr ähnlich, da beide eine Anrufung an die Musen beinhalten, dann das eben vollzogene Fest beschreiben und von den Taten des Gottes Apollon berichten. Und bei beiden ist die Vertonung nach dem griechischen Wort-, bzw. Satzakzent ersichtlich.²⁰³

Das wohl berühmteste überlieferte Lied, dass man in dieser Arbeit auch im Anhang in der Ö1-Radiosendung erwähnt findet, ist das sogenannte Seikilos-Lied, das auf einer Grabstele in Tralles in Kleinasien vollständig, also mit Noten und Rhythmuszeichen, gefunden wurde. Die Datierung ist unsicher, bei Michels steht eine Angabe für die Jahrhunderte 2. oder 1. v. Chr., obwohl die Schriftform und die Rhythmuszeichen, laut Neubecker, auf das 1. Jh. n. Chr. weisen könnten. Es hat die Form eines Skolions.²⁰⁴

„Es fordert als Trinklied zum Genuss des kurzen Lebens auf. Die Melodie wird durch die Tonart geprägt: Oktavumfang $e' - e$, Zentralton a (*Mese*), oberster Ton und Schlussston e (*Finalis*), Halbschlüsse auf g (T. 4 und 6) und die Halbtonverteilung ergeben eine **phrygische Leiter**, eigentlich von $d' - d$, hier um einen Ganzton nach oben transponiert (2 Kreuze).“²⁰⁵

²⁰³ Vgl. HAGEL, Stefan,: „Modulation in altgriechischer Musik“, 2000, S. 11f.

²⁰⁴ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 149 und MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 175.

²⁰⁵ MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 175.

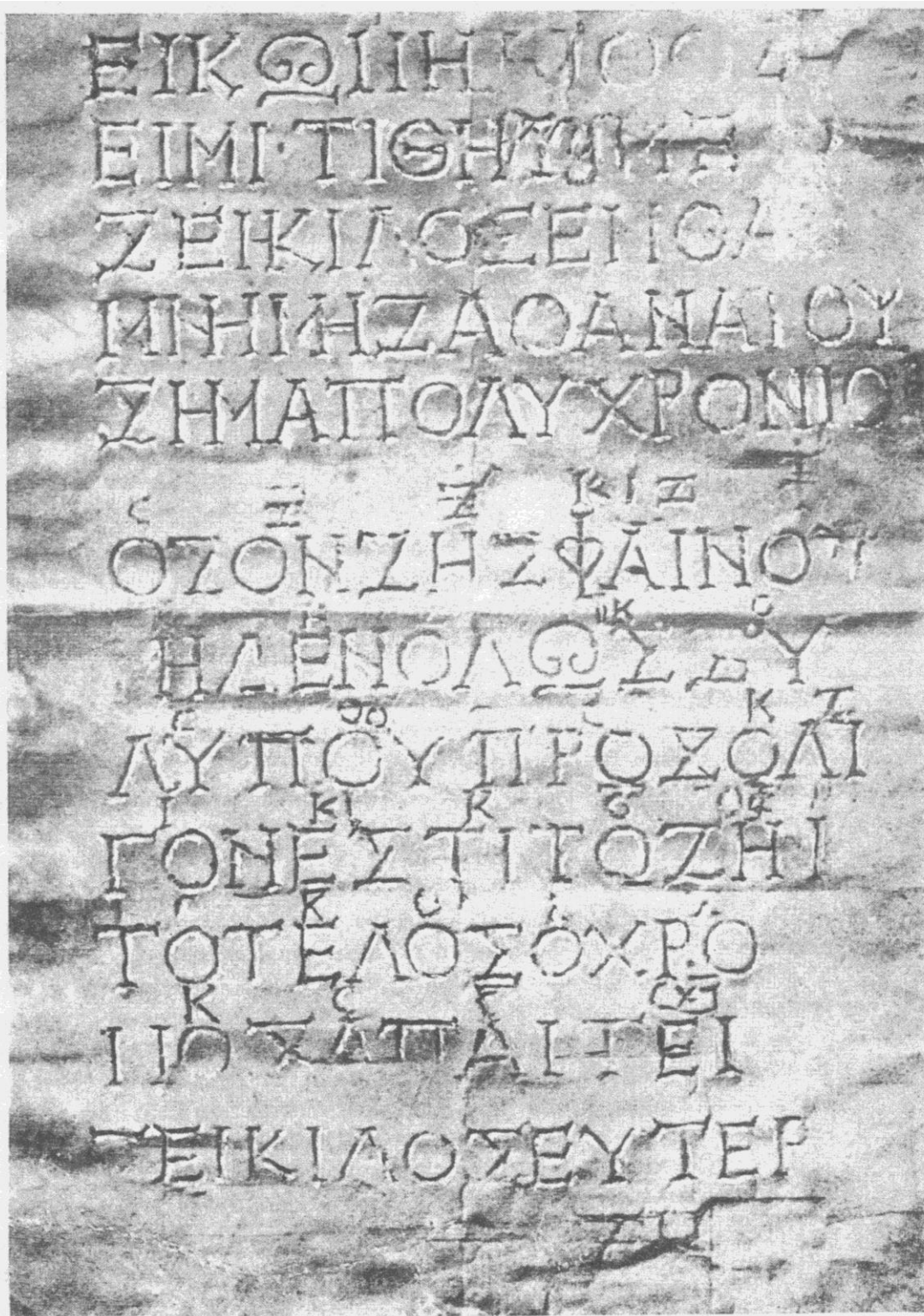


Abbildung 10. Das Skolion des Seikilos. Von einer Grabstelle zu Tralles in Kleinasien, um 100 v. u. Z. — Das Skolion beginnt auf der sechsten Zeile. Die über die entsprechenden Textsilben gesetzten Noten stammen aus dem geläufigen Alphabet und gehören zur sogenannten Vokalnotation. Die Striche über einigen dieser Noten sind rhythmische Zeichen.

Abbildung 15; Das Seikilos-Lied.

5.1.2. Kurzer Versuch einer Epochenbeschreibung

Als erstes benennen wir hier die **Zeit des geometrischen Stils**, ca. 11. bis 8. Jh. v. Chr. Die Hauptquellen dieser Zeit ergeben sich aus den Stücken *Ilias* und *Odyssee* von Homer, der besonders die **Kitharodie**, ein Gesang mit Saitenspiel, ausgeübt von den homerischen Helden selbst oder von den Berufssängern, den Aöden, beschreibt. Diese sind auch auf Vasenabbildungen zu sehen, die vermehrt Bildbelege zur Musikpraxis zeigen.²⁰⁶

„Man wählte den Teil des Epos aus und sang die Verszeilen wohl auf die gleiche Melodieformel. (Anm.: im Hexameter) Vorweg ging das **Proömium**, ein Götterhymnus.“²⁰⁷

Dies alles passierte noch die Zeit der Götter und Mythen. Hierin spiegelt sich das Wesen der griechischen Musik besser wieder, als in Instrumentenfunden oder den musikgeschichtlichen Daten.

Später kam die sogenannte **Aulodie** hinzu, der Gesang zum Aulos. Eine Flöte, welche die menschliche Stimme imitiert, besonders den Schmerzensschrei. Dieser Gesang gehört zum Dionysoskult und man findet ab dem 7. Jh. v. Chr. ebenfalls vermehrte Darstellungen davon auf Bildern. Im Unterschied zur Kitharodie erforderte die Aulodie nun natürlich zwei Ausführende, einen Sänger und einen Aulosspieler, welche sich vor jeder neuen Komposition abstimmen mussten.

Dann kommt die sogenannte **Archaische Zeit**, diese fällt ins 7. und 6. Jh. v. Chr. und zeichnet sich zum Beispiel durch die Entwicklung der **Rhapsoden** aus, Vortragende der Epen zum einen, und den kitharodischen Nomos zum anderen, ein nunmehr eigenständiges Musikstück entwickelt aus der Kitharodie, aus. Ein Musiker, der Kitharode, trägt diesen siebenteiligen Nomos, unabhängig vom Epos, vor und zwar besonders bei musikalischen Wettkämpfen. Eine neue Gattung findet sich nun auch in der von Lesbos stammenden Lyrik, der lesbischen Kitharodie, ein Gesang zur Lyra.²⁰⁸

Was hier erwähnt werden muss, ist die wichtige Bedeutung der griechischen Sprache, des griechischen Verses, für das Musikalische der griechischen Antike. Sie galt als Wurzel der, als Einheit gesehenen, Begriffe von Rhythmus, Musik, Vers und Tanz. Die Musik der Griechen ist also unlöslich mit der Sprache verknüpft, die Instrumentalmusik war vorhanden, aber nur in geringen Ausmaßen bis ins 5. Jh. v. Chr. Das Gemeinsame der Musik und des Verses ist natürlich der Rhythmus, dieser könnte also auch als verbindendes Element

²⁰⁶ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173.

²⁰⁷ Ebenda, S. 171.

²⁰⁸ Vgl. ebenda, S. 171.

zwischen Sprache, Vers, Musik und natürlich auch Tanz, welcher auch Rhythmus voraussetzt, gesehen werden.²⁰⁹

Die poetische Singsprache der Griechen, eine poetisch-musikalische Sprache die sich nach eigenen, auch musikalischen Regeln, richtete, ist laut Zaminer viel gepflegt worden. Eine Art der stilisierten Aussprache mit eigenwilligem Rhythmus und melodischem Akzent. Allerdings ist klar, dass es verschiedene Traditionen des Singens und der Gesänge gab, von denen hier zwei große Stränge erläutert werden sollen. Die Tradition des **Epos** und zweitens die der **Lyrik**. Sie gehörten zum griechischen Alltag und wurden in die religiösen und kultischen Bereiche eingebaut. Aus der Masse an Werken der Gesänge und Tänze haben sich die Götterweisen, also Hymnen, und die Gesänge zu Opferhandlungen hervorgehoben. Die Tradition der epischen Sänger stammte, wie bereits erwähnt, aus der Dunklen Zeit, sicher aber aus dem späten 8. Jh. v. Chr. und wird vor allem durch Homer verkörpert. Er wird als Sänger und als Dichter bezeichnet, was vor allem dadurch passieren muss, da von ihm nur die schriftlichen Quellen und keine Notenfragmente überliefert sind. Der epische Sänger wurde allerdings nicht rein als Dichter bezeichnet, zu späterer Zeit mag diese Unterscheidung neben den anderen Künsten wichtig gewesen sein, der epische Sänger zu Zeit Homers aber wirkte zugleich in nationalen, politischen, religiösen, pädagogischen und künstlerischen Bereichen. Die Worte waren Teil eines komplexen Ganzen unterstützt durch eine einfache Melodie und Tanz bzw. nachahmende Gebärden, die zusammen eine Einheit darstellten. Das typische Instrument eines Sängers war die Phorminx, eine viersaitige Leier, die an eine eher schlichte Vortragsart denken lässt und doch war die Abfolge und der Zusammenklang der Silben und Laute wichtige Unterscheidungsmerkmale in der Art der Vortragung. Wichtige Merkmale des Epos sind nun noch **Rede** und **Gegenrede**.

Ein weiteres wichtiges Element in der archaischen Zeit war die sogenannte **Elegie**. Der Rhythmus des Epos war durch den, von Homer bekannten, **Hexameter** gekennzeichnet, dessen Umfang unveränderlich feststand. In der Elegie kam es zu einer Kombination des Hexameters mit dem Pentameter und verließ somit den gleichförmigen Vortagsrhythmus des Epos. Die Elegie galt bald als universelles Ausdrucksmittel für fast alle Bereiche der Literatur nur die nun aufkommende Philosophie bediente sich ihrer nicht. Ein Beispiel einer solchen Elegie ist von Kallinos von Ephesos (erste Hälfte 7. Jh. v. Chr.) übermittelt. Elegien wurden vermutlich vorwiegend zum Aulos vorgetragen, ein Instrument das dem Epos fremd blieb.

Im **Iambos** wiederum fand sich eine andere Form des epischen Versmaßes und war wohl volkstümlichen Ursprungs. Eine Notiz in der Schrift *De Musica* (Pseudo-Plutarch, § 28) verdeutlicht, dass der Iambos zu instrumentaler Begleitung zumeist teils gesprochen und teils

²⁰⁹ GEORGIADES, Thrasybulos: „Musik und Rhythmus bei den Griechen“; 1958, S. 7.

gesungen wurde, wobei sich dann später der sprechende Gesang durchsetzte und in die Dialogpartien des Dramas aufgenommen wurde.²¹⁰

Die Lyrik, die sich von dem häufigsten Begleitinstrument, der Lyra, herleitet, entfaltete sich nach der Blütezeit des Epos. Die Vertreter der Dichtungsgattung gaben in ihren Werken einige Aufschlüsse über das Musikleben jener Zeit.

„Einiges Allgemeine ergibt sich teils aus dem Bau der Gedichte, teils aus den Aussagen Späterer über sie: etwa Verschiedenheit der begleitenden Instrumente bei verschiedenen Dichtungsformen, Wiederholung der Melodie bei strophischer Gestaltung u.ä.; dem Inhalt selbst aber läßt sich nur bei wenigen Dichtern Wesentliches entnehmen. Meist sind es nur Einzelheiten, wie etwa Namen von bis dahin nicht genannten Instrumenten oder Liedformen, oder Hinweise auf die Aufführungsart.“²¹¹

Bei Homer finden wir einige Musikgattungen erwähnt, die in der Lyrik ebenfalls eine große Rolle spielten, wie der **Paian** als Chorlied an Apollon, der **Threnos**, als Totenklage, die **Partheneia** als Chorlieder der Mädchen, der **Hymenaios** als Hochzeitslied und der **Hymnos**. Hier herrschte noch eine Welt der musikalischen Götter- und Sängermýthen, die Texte der griechischen Lyrik weisen bereits in ihren ältesten Zeugnissen eine erstaunliche Vielfalt und Vollkommenheit auf. In der Zeit der Lyrik wurde die Gattung mit anderen Namen bezeichnet. Schon allein das Lied an sich wurde als „Mele“ (vom gr. *melos*, Glied, Gliedergesang oder Lied) bezeichnet.

Für die Lyrik ist eine Aufteilung in eine **solistische Lyrik** und eine **Chorlyrik** in der Theorie der musikalischen Poesie verzeichnet, allerdings nie klar ausgesprochen.

Unterscheidungen dieser beiden Gattungen könnten im Strophenbau liegen. Bei Liedern, wie etwa von Sappho, sieht man eine „monostrophischen“ und bei Alkman oder Pindar einen „triadisch“ (dreiteilig) gegliederten Bau, wobei dieser letzte eindeutig ein Merkmal der chorischen Lyrik ist. Außerdem gehörte der triadische Aufbau zu einem kultischen Tanz am Altar, wobei die **Strophe** (Wendung) als Bewegung nach rechts erklärt wurde, die **Antistrophe** (Gegenwendung) als Bewegung nach links und die **Epode** als ein stehend vorgetragener Nachgesang verstanden wurden.

Für die solistische Lyrik sind uns die Dichter Alkaios und Sappho (beide aus dem 7./6. Jh. v. Chr.), die auf der äolischen Insel Lesbos beheimatet waren, bekannt und erlebte durch sie ihren Höhepunkt. Ausschlaggebend in ihren Kompositionen waren die, in der griechischen Sprache angelegten, Unterscheidungen langer und kurzer Silbendauern. Ebenfalls erwähnt

²¹⁰ Vgl. ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 123f.

²¹¹ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 10.

werden muss das Merkmal des gegliedert Melodischen der Poesie. Es gab in der griechischen Poesie keine Reime und auch die Pause wurde in Liedern der archaischen und der klassischen Zeit ausgeschlossen, andere Mittel, wie rhythmische, melodische, gestische oder orchestrische Möglichkeiten wurden dafür verwendet. Wie eine „rhythmische Klausel“, ein melodischer Einschnitt oder einfach durch eine Wendung beim Tanzen.

Die chorische Lyrik schloss sich vermutlich ebenso wie die solistische, an eine vorhergehende Tradition an, sowie an ihre kultischen Gesänge und Tänze. Die Worte dieser Lyrik wurden vermutlich langsam gesungen und durch gemessene, vorher einstudierte Schritte und Figuren begleitet.

Vertreter der lyrischen Gattung war, unter anderen, Alkman (ca. 7. Jh.), ein aus dem kleinasiatischen Sardes nach Sparta gekommener, Dichter von dem ein, für einen Mädchenchor geschaffenes Lied, ein Partheneion, erhalten blieb. Er soll in Sparta die Chorlyrik begründet haben.

Ebenfalls in das 7. Jh. v. Chr. zählt Terpander aus Lesbos, obwohl die wenigen Zeilen, die von ihm überliefert wurden vermutlich unecht sind. In einem Fragmente wird erwähnt, dass er die 4-saitige Lyra durch die 7-saitige ersetzte. Dies wird von späteren Zeugnissen so häufig bestätigt, dass dies als Faktum gezählt wird. Von den beiden anderen berühmten Sängern aus Lesbos, Sappho und Alkaios haben wir schon gehört. Von ihnen könnte man bedeutsame Äußerungen über ihre Kunst erwartet, die diese allerdings nicht erfüllen.

„Sappho spricht immer wieder vom süßen Gesang, vom hellen Klang der Leier, vom zierlichen Reigentanz; ein Instrument „Pektis“ wird genannt; aber ein deutlicheres Bild vermittelt nur ein Fragment, das Lied von Hektors und Andromaches Hochzeit: hier gewinnt man eine Vorstellung, wie die musikalische Ausgestaltung eines festlichen Hochzeitszugs verlief, welche Instrumente verwendet wurden, welche Chöre sangen, welche Rufe erschallten. Sapphos Landsmann Alkaios sagt wenig über Musik; seine Dichtung ist weithin politischem Geschehen gewidmet, und wenn er Festlichkeiten schildert, spricht er mehr vom Wein. Nur in einem ›Hymnos auf Apollon‹, von dem eine spätantike Nacherzählung und wenige Fragmente erhalten sind, erscheint der Gott mit der Leier, die er gleich nach der Geburt von Zeus erhalten haben soll, doch ist auch von Aulosbegleitung zu Chören und Opfern für ihn die Rede; Apollon ist also auch hier mit beiden Instrumenten verbunden. Mit einem Paian rufen die Bewohner von Delphi ihn von den Hyperboreern zu sich zurück.“²¹²

²¹² NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 11f.



Abbildung 16; Krater mit Ausguss, Links Alkaios, rechts Sappho. Beide halten ein lesbisches Barbiton in der Hand. Alkaios singt, was an Kreisen, die aus seinem Mund kommen dargestellt ist.

Weitere Kenntnisse beziehen wir von griechischen Dichtern und Musikern, wie Anakreon (ungefähr 6. Jh. v. Chr.), der sein Wissen zur Instrumentenkunde lieferte, vor allem über kleinasiatische Saiteninstrumente wie Pektis und Magadis. Er galt als Barbitosliebhaber und eher als Gegner der Auloi. Weiters kennen wir Simonides von Keos (6./5. Jh. v. Chr.) und Lasos von Hermione, der als der erste Musiktheoretiker galt. Bei ihm und Pratinas von Phleius (beide ungefähr 6./5. Jh. v. Chr.) liest man in den Versen zuerst von dorischer und aiolischer Harmonie, oder *harmonia*, und der zunehmenden Führerrolle, welche die Instrumente - Pratinas spricht von den Auloi - gegenüber dem Gesang, einnehmen. Dies

könnte schon eine Erscheinung des Übergangs zu den musikalischen Neuerungen im beginnenden 5. Jh. v. Chr. sein.²¹³

Eine der wichtigsten Quellen der archaischen Zeit sind die, zum Teil gut erhaltenen, Werke Pindars (ca. 520-445 v. Chr.). Seine Werke umfassten alle Arten der Chorlyrik und die vollständig erhaltenen Werke sind Siegeslieder. Auch wenn seine Melodien nicht überliefert sind, ist sicher, dass Pindar Anhänger der alten Tradition war und wenn, dann seine Dichtkunst nur in dem Sinne vollenden und verfeinern wollte. Seine Lieder haben inhaltlich einen starken Bezug zur Musik, er preist Gesang, Instrumentenspiel und Reigentanz in fast jedem erhaltenen Lied.

„Dabei ergeben sich nicht selten Hinweise auf die Tonart, der Charakter der einzelnen Instrumente tritt durch prägnante Beiworte lebendiger hervor, die Aufführungsweise eines bestimmten Liedes oder einer Liedgattung werden berührt. Der metrische Bau, der bei den ›Siegesliedern‹ meist in Triaden (Strophe, Antistrophe, Epodos), öfters auch in der Wiederholung einer einzigen Strophenform besteht, läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß die Vertonung sich in der gleichen Weise wiederholte wie der Rhythmus.“²¹⁴

In dem Hauptthema seiner zwölften pythischen Ode, genauer im Mythos, erfindet Athena, inspiriert durch die Töne der klagenden Gorgonen über den Tod ihrer Schwester Medusa, die von Perseus erschlagen wurde, den Aulos und den „Nomos der vielen Köpfe“, eine tatsächlich existierende, bekannte musikalische Weise.

Neben Pindar ist noch Bakchylides von Keos bekannt, ein Zeitgenosse und Rivale in der Chorlieddichtung.

„Bereits vor der Blütezeit der beiden Dichter, die den Höhepunkt und in gewisser Weise den Abschluß in der Entwicklung der älteren Chorlyrik und ihrer musikalischen Ausgestaltung darstellen, hatte sich aus einzelnen Arten dieser Gattung das attische Drama herauszubilden begonnen; daß im Dithyrambos, dem Chorlied für Dionysos, die Tragödie ihre Wurzel hat, scheint gesichert, während für die Komödie eine bestimmte Form nicht zu ermitteln ist. Die Vorformen bestanden wahrscheinlich noch zum größeren Teil aus begleitetem Chorgesang, zum geringeren aus gesprochenen Partien einzelner Schauspieler, ein Verhältnis, das sich später allmählich umkehrte. Aber auch noch im 5. Jh., als Tragödie und Komödie die Form erreicht hatten, die uns aus den erhaltenen Stücken vertraut ist, spielte die Musik in ihnen eine überragende Rolle.“²¹⁵

Als **klassische Zeit** werden das 5. und 4. Jh. v. Chr. bezeichnet und ihre wichtigste Errungenschaft ist die griechische **Tragödie**, die gegen Ende des 6. Jh. v. Chr. in Athen

²¹³ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 12f.

²¹⁴ Ebenda, S. 13.

²¹⁵ Ebenda, S. 13f.

eingeführt wurde, und ihren Aufstieg im Rahmen der Großen Dionysien zu Ehren des Gottes Dionysos Eleuthereus feierte. Der Ablauf setzte sich aus drei Tragödien und einem Satyrspiel zusammen, welche von jeweils drei Autoren an ein und demselben Tag aufgeführt wurden und einen Sieger hervorbrachten. Diese Urfassungen kamen lange Zeit immer nur zu einer Aufführung wurden, erst ab ungefähr 386 v. Chr. kam es zu Wiederaufführungen von Tragödien.

Diese Aufführungen waren, im Zeitalter der Demokratie, jedermann zugänglich und fanden im Dionysos-Theater am Südhang der Akropolis statt.

Das attische Drama besaß drei Ausprägungen, die Tragödie, das **Satyrspiel** und die **Komödie**.

„Das Wort »Tragödie« (»tragodía«, aus »trágos« Bock und »odé« Gesang) bedeutete ursprünglich wohl nicht »Gesang der Böcke« sondern eher Gesang um den Siegespreis eines Bocks oder ritueller Gesang von maskierten Männern, die im Frühling das Bocksopfer zu vollziehen hatten. »Tragodoí« wurden dann die Mitglieder des tragischen Chores genannt (Aristophanes, *Frieden* V. 806). Der Gesang und das Musikalische gehörten jedenfalls von Anfang an und weit über die klassische Zeit hinaus wesentlich zur Sache; selbst später hafteten sie noch am Wort; heißt doch im Neugriechischen »tragoúdi« gesungenes Lied, Gesang. [...] Die Singrede der Tragödie (hedysménos logos, »gewählte Rede«, »künstlerisch gewürzte Sprache«) zeichne sich, wie es weiter heißt (1449b; Anm.: aus Aristoteles *Poetik*), durch »Rhythmus, Harmonie und Melos« aus. Sie existiere in zweierlei Gestalt: als metrisch gefügte Rede (synthesis métron) und als melisch gestaltete Rede (melopoía), das heißt einerseits als einfache Singrede der Schauspieler in attischem Dialekt (heute gewöhnlich »Sprechverse« genannt) und andererseits in orchestisch-musikalischer Sprachgestalt (»Singverse«), darunter die Chorlieder in der Tönung des dorischen Dialekts. [...] Dem umstrittenen Zeugnis des Aristoteles zufolge (*Poetik* 1449a) soll sich der Ursprung der Tragödie von den Vorsängern des chorischen Dithyrambos herleiten (der Schauspieler hingegen kam wohl von außen hinzu), und weiter soll das Satyrhafte eine Vorstufe in der Entwicklung der Tragödie gebildet haben. Musik, Tanz, Maskierung und Spiel sind damit als Elemente des Dionysoskultes kenntlich. Ein Problem bleibt die Aufnahme von undionysischen Tragödienstoffen (Heroensagen), ein anderes die Verschmelzung mit apollinisch-musischen Wesenszügen.“²¹⁶

Im dtv-Atlas für Musik steht über die Entwicklung der Tragödie folgendes:

„Sie entwickelte sich aus den Dionysosfesten mit ihren von Chören gesungenen Dithyramben. Instrumentalisten und Chor (bis 15 Sänger) stehen in einem halbrunden Raum,

²¹⁶ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 153f.

der *Orchestra*, vor der eigentlichen Bühne. Der Chor singt das *Eingangslied*, während des Stückes die *Standlieder* (Stasimon) und zum Schluss das *Auszugslied*. Die Chorlieder waren womöglich mit Tanz und Pantomime verbunden (griech. *orchestra*, Tanzraum). Die Solisten dialogisierten mit dem Chor (*Kommos*), sangen aber auch zur Aulosbegleitung (*Parakatabase*). AISCHYLOS (525-456) und SOPHOKLES (496-406) sind die klass. Dichter der ersten Epoche. Die zweite Epoche vertritt EURIPIDES (485-406). Der objektivierende Chor tritt zurück. Stattdessen werden die leidenschaftl. Stimmungen des Einzelnen dargestellt. Die Solisten singen *strophische* oder *durchkomponierte* »Arien« und »Duette«, oft im ausdrucksstarken enharmon. Tongeschlecht.“²¹⁷

„Gleichwohl kennzeichnet die wachsende Bedeutung des Musikalischen in der Lyrik wie in der Mythologie das geistige Klima der spätarchaischen und klassischen Zeit – ein Klima, dessen Musikalität sich auch in der Bildkunst zu manifestieren scheint. Dennoch fallen die Anfänge des rationalen Denkens bereits ins 5. Jahrhundert v. Chr. Entscheidend waren Pythagoras und die frühen Pythagoreer.“²¹⁸

Neben Pythagoras, mit seiner Lehre der Harmonie des Kosmos, sind ebenfalls, in der Entwicklung weg vom mythischen und hin zum rationalen Denken, die Gelehrten Empedokles, mit seinen Schall- und Hörtheorien, später Platon, Aristoteles und Boethius zu nennen. Es bestanden genauer zwei Traditionen in den antiken theoretischen Schriften zur Musik, die pythagoreische und die aristoxenische Schule, die einander entgegenstehen. Spätere Autoren erst ließen dann beide Schulen gelten, allerdings ohne tiefgreifende Vereinigung beider. Für Pythagoras und seine Anhänger bestand die Erkenntnis in eben jener bereits erwähnten, dass wohlklingende Intervalle auf die eine oder andere Weise einfachen Zahlenverhältnissen entsprechen, welche sich zum Beispiel zwischen Saitenklängen finden lassen. Aristoxenos, ein Schüler Aristoteles, lehnte diese Theorie völlig ab. Er betrachtete die Intervalle und Notenwerte, ähnlich unserem Notationssystem. Intervalle waren für ihn Strecken, die man zueinander addieren oder subtrahieren konnte.“²¹⁹

Diese Hinwendung zum rationalen Denken führte einerseits den Niedergang der Poesie (etwa im 4. Jh. v. Chr.), mit dem Zerfall der Singsprache hervor, aber auch die Anerkennung der selbständig gewordenen Instrumentalmusik und der artifiziell geübten Rhetorik. Man kann erkennen, dass die Virtuosität wichtiger wurde und die Instrumentalvirtuosen häufiger.

²¹⁷ MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 173.

²¹⁸ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 180.

²¹⁹ Vgl. HAGEL, Stefan: „Modulation in altgriechischer Musik“, 2000, S. 15f.

Besonderes Augenmerk wurde auf den subjektiven Ausdruck gelegt. Der Tonumfang wurde vergrößert und die beliebtesten Formen waren die Enharmonik und die Chromatik.

Der alte Dithyrambos ging also in der Tragödie auf, bestand aber weiterhin und wurde in einer Bewegung, die die Erneuerung des Dithyrambos zum Ziel hatte, zu neuer Blüte. Die Bewegung nahm bald an Umfang zu, bezog auch Tragödie und Nomos in den Neuerungsstrom ein. Allerdings förderte diese Bewegung schließlich, im Laufe des 4. Jahrhunderts v. Chr., auch den besagten Zerfall.

„Der neue Dithyrambos unterschied sich vom älteren äußerlich dadurch, daß die Strophenresponsion fehlte, [...]. Das rhythmisch-melodische Strophenmodell wurde demnach aufgegeben, um die musikalischen Mittel ganz in den Dienst der Mimesis (Anm.: Darstellung) stellen und dadurch die Wirkung der Worte erhöhen zu können. Daß damit ein entscheidender Schritt zur Verselbstständigung der Musik getan war, liegt auf der Hand. Andererseits rückte die sprachliche Seite des Dithyrambos der Prosa ein Stück näher, da jetzt ein wesentliches Merkmal der Verskunst fehlte, die feste Form.“²²⁰

5.2. Musikinstrumente

Die bereits erwähnten antiken Quellen, vor allem die Sammelschriftsteller der Spätzeit, überlieferten uns eine Fülle von Namen griechischer Musikinstrumente und Liedgattungen. Allerdings weiß man über die Namen einiger Musikinstrumente hinaus nicht sehr viel über sie. Im Musikleben der betrachteten Zeit haben nur wenige dieser Arten der Instrumente eine bedeutsame Rolle gespielt, hier vor allem die Saiteninstrumente die zur Gruppe der **Leiern** gehören und seltener **Harfeninstrumente**. Bei den Blasinstrumenten sind es hauptsächlich die **Auloi**, daneben noch **Syrinx** und **Salpinx**, die uns bekannter sind. In unterstützender, oder Körperbewegungen begleitender Form sind uns noch einige Schlaginstrumente bekannt.

Eines der wichtigsten Leierinstrumente der griechischen Musik ist die **Kithara**, die sich im 7. Jh. v. Chr. aus der **Phorminx** entwickelte. Die **Phorminx** ist das älteste griechische Leierinstrument und hat eine sehr einfache Form mit einem halbrunden Schallkörper, sichel-, halbkreis- oder segmentförmig, vom Schallkörper senkrecht hochsteigende Arme und einem Querjoch, an dem vier, später sieben Saiten gespannt sind. Das Material der **Phorminx** ist zumeist Holz für den Schallkörper und gedrehter Tierdarm für die Saiten.²²¹

²²⁰ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 193.

²²¹ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 69f.

Die **Kithara** entwickelte sich im 7. Jh. v. Chr. und hat einen vorne flachen, hinten gewölbten und unten geraden Resonanzkasten. Sie wird an einem Schulterband getragen. Anfangs hat die Kithara sieben Saiten, die im 5. Jh. v. Chr. auf zwölf erhöht werden. Diese laufen über einem Steg zum Joch und werden entweder mit der Hand gezupft oder mit einem Plektron geschlagen. Dieses Plektron wird an einer Halteschnur befestigt. Die linke Hand wird zum Dämpfen der Saiten eingesetzt.²²²

Bei Neubecker gibt es eine genauere Beschreibung mit der Angabe, dass die **Kithara** auf jeden Fall das größere, und daher voller tönende Instrument neben **Lyra** und **Barbiton** ist, deren Gebrauch bald nach Homer und Hesiod anzusiedeln ist.

„Ihr wesentliches Charakteristikum ist der komplizierter gewordene Bau der Arme: deren unterer Teil ist sehr breit, nur leicht auswärts gewendet und enthält vermutlich eine Fortsetzung des Schallkörper-Hohlraums; [...]“²²³

Die Arme gehen ohne Absatz in den kastenförmigen Schallkörper über und nähern sich etwa ab halber Höhe in geschwungener Linie und werden dort ganz schmal, unterhalb des Jochs aber wieder breiter.

In der Mythologie wird die **Kithara** neben der **Lyra** zu Apollons Lieblingsinstrumenten gezählt, welche zum konzertmäßigen Vortrag des Einzelkünstlers gespielt wurden. Anfangs wurde sie stets zur Begleitung des Gesanges eingesetzt, später wohl auch zum reinen Instrumentalspiel verwendet.²²⁴

²²² Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173.

²²³ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 73.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 73f.

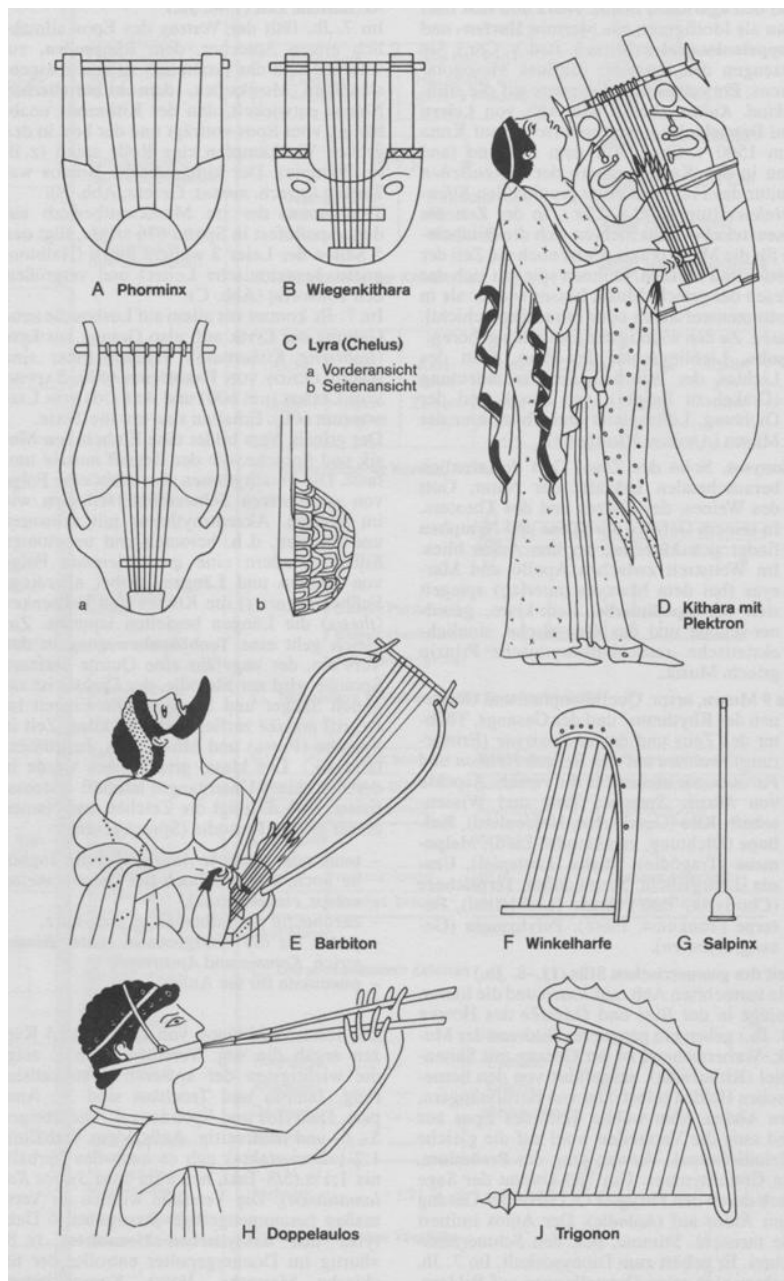


Abbildung 17; Musikinstrumente.

Eine weitere Variante der **Kithara** ist die **Wiegenkithara**, deren unterer Bereich abgerundet ist. Die **Wiegenkithara** ist ein seltenes, vor allem für das 5. Jh. v. Chr. bezeugtes Instrument und ist ebenfalls siebensaitig. Der Körper ist breit und hat breite, mehr oder weniger nach innen versetzte, senkrecht ansteigende Arme. Sie wird oft bemalt - die mit Augen versehenen Stellen könnten allerdings auch Schalllöcher sein - und ist vorwiegend ein Frauen- und Haushaltsinstrument, dies fällt in den bildlichen Darstellungen von Musen, oder häuslichen Szenen auf, in denen das Instrument dargestellt wird.²²⁵

²²⁵ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 74.

Die Leier oder **Lyra** ist das, unter den Griechen, beliebteste Instrument und ist laut der griechischen Mythologie eine Erfindung des Hermes. Sein Fuß berührte die trockene Sehne in einem leeren Schildpatt und Hermes erkannte dabei deren Bestimmung. Sie erscheint in unterschiedlichen Ausführungen und besteht zumeist aus einem Schallkörper aus Schildkrötenschale mit Ziegenhörnern, also zwei nach oben gerichteten Armen (πήκεις), einem Querjoch (ζυγόν) und zumeist gleich langen sieben Saiten (κοραι), die Anzahl kann allerdings variieren. Die Arme nähern sich in sanfter Biegung. Die Leierinstrumente werden gezupft gespielt.²²⁶

Bei Neubecker wird der Hermes-Mythos wie folgt beschrieben:

„Ausführlich wird die Erfindung der Leier durch das kaum erst geborene Hermesknäblein geschildert: eine Schildkröte, der er bei seinem ersten Gang ins Freie begegnet, tötet er, entfernt das Fleisch, überzieht die Schale mit Rinderhaut, fügt Arme und Joch an und bespannt das Ganze mit Saiten, um sogleich mit dem Spiel zu beginnen. Als der listige Kleine bald darauf von seinem Bruder Apollon des Rinderdiebstahls überführt wird, besänftigt er dessen Zorn, indem er ihm auf dem neugeschaffenen Instrument vorspielt und es ihm dann schenkt, damit er es von jetzt an bei allen festlichen Gelegenheiten erklingen lasse.“²²⁷

Eine weitere Form der **Lyra** ist das **Barbiton**, welches länger und schlanker ist als die **Lyra**. Dieses Instrument sieht man auf Vasenbildern als einziges Saiteninstrument des Dionysoskultes, klar dargestellt in seinem Verwendungsbereich. Es wurde zur Gesangsbegleitung bei Trinkgelagen eingesetzt, erkenntlich an den Sängern auf den Abbildungen, die in ekstatischer Haltung gezeigt wurden. Bei diesem Instrument sind Schallkörper und Arme deutlich voneinander unterschiedene Bestandteile, der Schallkörper besteht, wie auch bei der Lyra, aus einer echten oder nachgebildeten Schildkrötenschale, die mit einer Tierhaut bespannt ist. Beim **Barbiton** sind die Arme länger und steiler und nähern sich erst kurz vor dem Zusammentreffen mit dem Joch wieder einander an.²²⁸

„Die Saitenzahl beider Instrumente ist nunmehr in der Regel sieben; die Vermehrung von vier auf sieben wird von der antiken Tradition dem Terpander zugeschrieben, womit der ungefähre Zeitpunkt (1. Viertel 7.Jh.) sicher richtig festgehalten ist.“²²⁹

„Alle genannten Arten von Leierinstrumenten konnten ebenso wohl im Sitzen wie im Stehen gespielt werden, wobei die Fläche des Instruments im rechten Winkel zum Körper

²²⁶ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 69 und 71.

²²⁷ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 9.

²²⁸ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 71.

²²⁹ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 72.

stand. Die Kithara wird meist mit ihrem oberen Teil leicht zum Körper hin, Lyra und Barbiton vom Körper weg geneigt dargestellt. Eine am entfernteren Arme des Instruments befestigte Bandschlinge wurde um das linke Handgelenk geschlungen und ermöglichte das Festhalten durch Heranziehen an den Körper, während die linke Hand selbst zum Spielen freiblieb. Die Rechte handhabte das Plektron, ein Metallstäbchen, das man bisweilen durch ein längeres Band am Instrument befestigt findet. Noch nicht befriedigend geklärt sind die zahlreichen Fragen, die die Ausführung des Spiels betreffen: auf welche Skalen die Saiten gestimmt waren, auf welche Weise sie umgestimmt werden konnten, ob die Finger der Linken nicht nur spielten, sondern auch durch Halten die Saiten verkürzten, um höhere Töne zu erzielen u. a. m.²³⁰

Die **Harfe** ist ab dem 5. Jh. v. Chr. vor allem als Fraueninstrument in Form einer Winkelharfe oder mit stützender Vorderstange als Trigonon in Verwendung. Das Trigonon ist nur eine der vielen verschiedenen Bezeichnungen der harfenartigen Instrumente, es gab natürlich sehr viele Formvarianten. Die **Harfe** unterscheidet sich von den restlichen Saiteninstrumenten durch ihren Rahmen, die Saitenanzahl und das Spiel. Der Rahmen besteht aus einem waagrechten Basisteil und einem daran gefügten Klangkörperteil, wobei beide Teile an den freien Enden durch ein stützenartiges Verbindungsteil zum Dreieck geschlossen werden.²³¹

„Vom Basis- zum Klangkörperteil sind die Saiten gespannt, deren Zahl wesentlich größer ist als bei den Leierinstrumenten und deren Länge nach außen hin naturgemäß zunimmt; manche Darstellungen lassen erkennen, daß sie am Basisteil gestimmt werden. Die Harfe wird im Sitzen gespielt, wobei der Klangkörperteil meist an die Schulter gelehnt wird, seltener nach außen gekehrt ist, und offenbar mit beiden Händen geschlagen, ohne Verwendung eines Plektrons; die Spieler sind fast ausnahmslos Frauen, oft Musen.“²³²

Als Blasinstrumente sind vor allem der **Aulos**, auch **Bombyx** oder **Kalamos** genannt, die **Syrinx** oder auch **Panpfeife**, die **Querflöte** und die **Salpinx** bekannt.

Der **Aulos**, der vermutlich im beginnenden 7. Jh. v. Chr. aus Kleinasien, genauer Phrygien mit dem Dionysoskult nach Griechenland kam, wird aus Holz, Elfenbein, Knochen, Metall aber vor allem Schilfrohr mit Doppelrohrblatt hergestellt und oft als **Doppelaulos**, also zwei Flöten, gehalten und gespielt. Gehalten wurden sie durch Bänder, die sogenannten *Phorbeia* (*φορβεία*), wobei die beiden Rohre nie fix miteinander verbunden wurden, was man an

²³⁰ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 75.

²³¹ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 75f. und MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 173.

²³² NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 76.

Bildern, in denen die Ruhestellung gezeigt wird, erkennen kann. Die Rohre sind zylindrisch, zumeist gleich lang und an der Oberseite mit drei oder vier Löchern, wobei sich die Anzahl später erhöht, und an der Unterseite mit einem Griffloch versehen. Die Löcher sind zudem mit Metallringen versehen, die damit geöffnet oder geschlossen werden können, was den Tonumfang steigert. An den Rohren wurden, zum Mund hin, Ansatzstücke eingefügt, in die beim Spiel wiederum die eigentlichen Mundstücke gesteckt wurden.

Der Klang der **Auloi** galt als süß und leidenschaftlich, allerdings, wie die Ausführung des Spieles und die Tonreihen, gibt auch diese Behauptung viele Rätsel auf. Schon allein die Funktion der zwei Rohre, die ja oft gleicher Länge sind, ist ungewiss, da die Griechen auch keine Zweistimmigkeit in dem Sinn kannten. Möglicherweise wurde auf einer Flöte die Melodie und auf der anderen ein bordunartiger, gleichbleibender Ton gespielt. Aber auch die Skalen werfen Fragen auf, da die Literatur Melodien sowohl in dorischer, phrygischer als auch lydischer Tonart als möglich angeben und ein Wechsel zwischen den Skalen, wenn nur durch Herausziehen oder Hineinschieben des Mundstücks oder die unterschiedliche Länge der Rohre möglich sein kann. Die orgiastische Wirkung wurde wohl mit Hilfe der phrygischen Harmonia hervorgerufen, wobei in der dorischen Harmonia gespielte, einheimische Gesänge eher Ruhe, Würde oder Männlichkeit charakterisierten. Und erneute Schwierigkeiten wirft die Aussage auf, dass **Auloi** auch in Kombination mit Saiteninstrumenten gespielt wurden.

Aulosmusik wurde verbunden mit den Kulturen des Dionysos und der Kybele, der „Großen Mutter“, die beide von Kleinasien nach Griechenland kamen. Sie entsprach dem orgiastischen Charakter und wurde bei gewissen Riten zur Herbeiführung ekstatischer, annähernd tranceartiger, Zustände eingesetzt, konnte aber auch durch diese Steigerung, nach Entladung oder dem Höhepunkt, wieder beruhigen. Diesen Zustand nennen die Griechen auch Reinigung, *Katharsis*, diese Wirkung ist nur im Zusammenhang mit den Auloi bekannt, nie mit Saiteninstrumenten.²³³

Im Gegensatz zur **Kithara** steht der Erfinder des **Aulos** nicht hundertprozentig fest, genannt werden Athena, Apollon oder auch der Sohn des Hephaistos Ardalos. Eine Sage mit Athena ist überliefert, in der sie das Instrument verächtlich wegwirft, nachdem sie ihr Spiegelbild beim Spielen des Aulos betrachtet und dabei die aufgeblasenen Backen sieht und dies als Entstellung ansieht. Und auch die Sage von Apollon, der den Silen Marsyas auf der Kithara beim um die Wette spielen besiegt, kennzeichnet den grundsätzlichen Gegensatz der Instrumente. Es sind auch weiterhin nur Silene, Mänaden und gelegentlich Musen bekannt, die dieses Instrument spielen. Die Einstellung der Griechen gegenüber dem Aulos ist zu

²³³ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 128f.

anfangs negativ und, vor allem die vornehmeren Griechen, bevorzugten Saiteninstrumente, die als standesgemäß und hellenisch galten, allerdings fand er bald weite Verbreitung in Griechenland.²³⁴



Abbildung 18; Bronzerekonstruktion des Originals. Die Szene zeigt den Moment, als Athena den Aulos wegwirft, weil sich ihr Gesicht beim Blasen verunstaltete und der Silen Marsyas ihn entdeckt und an sich nimmt.

Legendäre Auleten der griechischen Musiker- und Mythenwelt sind Hyagnis, Marsyas und Olympos.

²³⁴ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 77f.

Die **Syrinx** besteht aus fünf, neun oder, zumeist, sieben Pfeifen verschiedener Längen und Tonhöhen die nebeneinander verbunden werden. Die Erfindung dieses vorwiegend von Hirten gespielten, also als Instrument des einfachen Volkes beschriebenen Flöteninstruments wird auch Hermes zugeschrieben, nachdem er die zuvor geschaffene Schildkrötenleier an seinen Bruder Apollon abtrat. Später gehört die **Syrinx** zu den Attributen des jüngeren Gott Pan.²³⁵

„Die Syrinx besteht aus einer Reihe von Rohren, die durch einen oder zwei Querriegel miteinander verbunden sind; auch Wachs und Flachs werden als Bindemittel angegeben. Die Rohre, bei den Hirten wohl stets aus Schilfrohr gefertigt, werden direkt angeblasen. Jedes Rohr erzeugt nur einen Ton; die Unterschiede der Tonhöhe kommen entweder durch unterschiedliche Länge der Rohre zustande, die dann nach der einen Seite kürzer werden, oder, bei gleichbleibender Länge, durch verschieden weite Ausfüllung mit Wachs.“²³⁶

Die **Salpinx** ist ein Signalinstrument und besteht aus Metall mit einem Hornmundstück. Sie wurde fast nur im Krieg verwendet, gelegentlich auch zur Ankündigung von Wettkämpfen. Das lange Rohr wird mit einer *Phorbeia* als Hilfe gespielt und stammt von den Etruskern, kam aber früh nach Griechenland.

Auch Schlag- bzw. Rhythmusinstrumente sind einige bekannt, wie die **Krotala** (κρόταλα), eine Kastagnettenart des Dionysoskultes der griechischen Frühzeit, die **Kymbala** (κύμβαλα), Zimbeln, oder ein Beckenpaar aus dem 6. Jh. v. Chr., das **Tympanon**, eine Rahmentrommel, ähnlich einem Tamburin, oder das **Krupezion**, eine mit dem Fuß angetretene Klapper, die zum Tanz und zur Chorlyrik gespielt wurde. Auch das **Xylophon** wird ab dem 4. Jh. v. Chr. auf Vasenbildern abgebildet. Das **Tympanon** ist ein breiter Reifen, der mit, oft verzierter, Tierhaut bespannt wurde. Es wurde, wie auf Abbildungen deutlich, mit der linken Hand gehalten und mit den Fingern der rechten Hand geschlagen.

Daneben gab es noch Muschelhörner, wie der **Kolchos** oder Rahmenharfen, wie die **Sambyke**, die man bei Homer vorfindet.²³⁷

„Griechische Instrumente werden zwar weitgehend einzeln gespielt, als Begleitung zum eigenen Gesang, zum Gesang eines anderen, zur Begleitung eines Chores oder auch als Soloinstrument; etwas den modernen Orchestern Entsprechendes gab es nicht. Indessen sind

²³⁵ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 82.

²³⁶ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 82.

²³⁷ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 173 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 84.

Erwähnungen und Darstellungen vom Zusammenspiel zweier Instrumente doch nicht selten.“²³⁸

Auch die Wirkungen der Instrumente wurden von den griechischen Philosophen und Theoretikern beschrieben. Sie sollten, mit der richtigen Anleitung zur richtigen Zeit verwendet werden, wobei vor allem die Jugenderziehung gemeint war. Dabei galt vor allem für die Klappern- und Schlaginstrumente der Bezug zu den dionysischen Harmonia und die Rhythmen zur Erzeugung orgiastischer Raserei. Die Auloi, die einen aufreizenden Klang und ebenfalls zu den orgiastischen Kulturen und kathartischen Riten zählten, wurden von Platon völlig verbannt. Aristoteles verbannte sie ebenfalls, aber nur aus der Erziehung, nicht aber aus öffentlichen Vorführungen. Trompeten und andere Blasinstrumente, auf denen die kriegerischen Melodien geblasen wurden sollten den Kampfgeist anfeuern. Für die Saiteninstrumente gab es unterschiedliche Theorien, wobei Platon für die Erziehung neben Lyra und Kithara nur die Syrinx zuließ während Aristoteles alle ausschloß, die nur dem Vergnügen (gr. *ἡδονή*) dienten, welchem, für Aristoteles, auch die Kithara angehörte.²³⁹

5.3. Tanz und Lied

„Die ältesten literarischen Zeugnisse gewähren uns Einblick in ein bereits reich entfaltetes Musikleben, dem eine längere Entwicklung vorausgegangen sein muß. Rückschlüsse von den geschilderten Formen der Musikausübung auf Früheres sind bis zu einem gewissen Grad möglich, müssen allerdings in vielem Spekulation bleiben. Wertvolle Ergänzungen bieten hier eine Reihe von bildlichen Darstellungen und Funden aus vorhomerischer Zeit, z. T. aus dem weiteren Umkreis des griechischen Mutterlandes. [...] Die Form der Figuren wie der Instrumente ist so stark vereinfacht, daß sie für Details der Instrumentenform wenig ausgibt; doch scheint bei aller Primitivität der Darstellung die Stellung der Musikanten eine starke Intensität des Spiels widerzuspiegeln.“²⁴⁰

Wie bereits erläutert besteht eine deutliche Verbindung zwischen dem kleinasiatischen und dem griechischen Raum, was Instrumente und Bezeichnungen für Tonarten und auch Aulosmusik betrifft. Diese Einflüsse stammen vor allem aus der Zeit nach Homer. Musik durchdringt in Griechenland alle Lebensgebiete, wie man auch schon bei Homer lesen kann, in dessen Werken in verschiedensten Szenen Andeutungen zu finden sind.

Die Musikausübung erscheint also bei Homer und auch bei späteren Autoren, überwiegend in der Form des Gesanges, der meist von Instrumenten begleitet wird und oft mit Tanz

²³⁸ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 84.

²³⁹ Vgl. ebenda, S. 143f.

²⁴⁰ Ebenda, S. 39.

verbunden war. Eine reine Instrumentalmusik von anspruchsvoller Qualität entwickelte sich erst später.

Was die praktische Ausübung von Musik betrifft, ist bekannt, erneut vor allem durch die Literatur Homers, dass die Musikausübenden teils Einzelsänger waren, und teils Chöre, die zu anfangs sicher nicht geschult waren, aber das Singen im Wechsel war Brauch. Auch Vorsänger oder „Anstimmer“ werden genannt, wie auch gemeinsames Singen, auch wenn es keine Mehrstimmigkeit gab.

„[...] beim Hymenaios, beim Reigentanz, beim Paian wird es sich um bekannte Weisen oder sehr einfache Gesangsformen handeln, welche die bei diesen Anlässen zusammengekommene Gemeinschaft ohne weiteres singen kann.“²⁴¹

Nebenbei gab es die berufsmäßigen Sänger, wie die Sänger bei Hofe, die man auch bei Homer findet, die ihre Kunst als Beruf ausübten. Dies waren Sänger die sich auf Saiteninstrumenten begleiteten, aber auch Rhapsoden, fahrende Sänger, galten als Musiker, obwohl sie wohl eher rezitierten und ihren Gesang mit dem ihnen zugeordneten Stab durch Klopfen auf den Boden begleiteten. Sie nahmen auf jeden Fall auch an den musischen Agonen der Panathenäen und anderen Festen teil.

„Ob die an Fürstenhöfen lebenden Sänger Vorgänger oder Spielart der umherziehenden Rhapsoden waren, ist schwer zu entscheiden; von einem Sänger, den man zu bestimmten Anlässen herbeiruft, weiß auch die Odyssee (17, 382 ff.). Jedoch begleiten sich Phemios und Demodokos auf dem Saitenspiel, wodurch gesichert ist, daß sie wirklich singen.“²⁴²

Diese Rhapsoden werden mit dem Epos verbunden, später entstehen noch neue Typen des Sängers. Im 7. und 8. Jh. v. Chr. gibt es Dichter von Einzelliedern im lyrischen Stil, die sich wieder selbst auf einem Saiteninstrument, wie der Lyra, der Kithara oder dem Barbiton, begleiten. Sie erhalten eine eigene Bezeichnung, als *λυρικοί* (Anm.: *λυρικός*, gr. für lyrischer Sänger, lyrischer Dichter²⁴³). Dichter von Elegien, in iambischen Maßen oder trochäischen Tetrametern, trugen ihre Werke auch einzeln vor, jedoch ist nicht sicher, ob sie sich selbst am Instrument begleiteten oder einen Instrumentalisten benötigten. Bekannte Beispiele wie bei dem Elegiendichter Minnermos, der auch Aulet war und andererseits bei dem Auleten Sakadas, der auch Elegien gedichtet haben soll, zeigen, dass es auch möglich gewesen ist, dass Dichter und Instrumentalist in einer Person vereinigt sein konnten. Der Vortrag, entweder Gesang oder Sprechgesang, könnte durch Aulosspiel umrahmt oder durch Einlagen

²⁴¹ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 62.

²⁴² Ebenda, S. 63.

²⁴³ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“, 1908/1954⁵, S. 479.

an passender Stelle unterbrochen gewesen sein. Vieles spricht indessen dafür, daß die Musik bei der Elegie bald ganz wegfiel.²⁴⁴

Die Iamben und Trochäen, die rezitativartig oder auch musikalisch vorgetragenen Verse lösten sich früh von der Musik und lebten später im Drama als Sprachverse weiter.

Auch ohne Instrument, der reine Gesang, wurde laut Homer praktiziert, wie die Freier in der Odyssee, die sich mit Tanz und Gesang nach dem Mahl unterhalten.

„Neben den zahlreichen Hinweisen auf Musik in Form des Gesanges erscheint im Epos bloßes Instrumentalspiel ganz selten; Hirten erfreuen sich am Blasen der Syrinx (Il. 10, 13), Aulos und Phorminx begleiten den Tanz der Jünglinge (Il. 18, 494 f.; nicht ganz auszuschließen ist hier, daß Tanz und Instrumentenspiel mit dem vorher erwähnten Gesang des Brautliedes zusammenfallen).“²⁴⁵

Neben den Dichtungen für den Einzelvortrag, die zum Teil bei Götterfesten, häufig aber wohl auch im geselligen Kreis vorgetragen wurden, entwickelte sich die Chorlyrik, die von Instrumenten, wie der Lyra und den Auloi begleitet wurde, häufig aber auch von beiden Instrumenten gemeinsam. Sie entfaltete sich bald zu immer kunstvolleren Formen.

Wie bereits erwähnt war der Komponist, oder Dichterkomponist zugleich auch immer der Chorleiter und obwohl der Gesang unisono ausgeführt wurde, stellten sie im Laufe der Zeit immer größere Herausforderungen an die Sänger. Der Dichter selbst trug seine Lieder allerdings auch mal alleine in geselliger Runde vor. Uns bekannte Chorlyrikdichter sind unter anderem Simonides, Pindar und Bakchylides.²⁴⁶

Alle der im folgenden Kapitel beschriebenen Gattungen von Kultliedern gab es in reicher Anzahl, da sie immer neu gebraucht wurden. Von den wohl berühmtesten und erfolgreichsten Schöpfungen jener Zeit, haben wir am meisten Kenntnis, während die breite Masse wohl untergegangen ist. In wohl noch stärkerem Maß gilt dies für die Kompositionen der reinen Instrumentalmusik, die sich ja, solange es keine Notenschrift gab, nur durch unmittelbare Wiedergabe erhalten hatten. Ihr Anteil am Musikleben des Kultes war lange Zeit gering.²⁴⁷

Beim Tanz ist uns leider auch einiges unklar, von bildlichen Darstellungen und aus einigen literarischen Quellen wissen wir einiges über die Namen und Arten der Tänze, gewisse Haltungen und Gebärden, über die Mitwirkenden, die Gelegenheiten für die Tänze sowie über einen allgemeinen Charakter der einzelnen Gattungen. Auf jeden Fall ist uns bekannt, dass es eine Verbindung, der als eng zusammengehörig empfundenen Elemente Tanz, Gesang und

²⁴⁴ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 63f.

²⁴⁵ Ebenda, S. 62f.

²⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 64f.

²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 52f.

Instrumentenspiel gab, aber wie die Bewegungsabläufe altgriechischer Tänze gewesen sein könnten, ist nicht genau nachgewiesen. Auf den zahlreichen Darstellungen sind nur Haltungen und Gebärden verzeichnet, die aber auch nicht als sicher angenommen werden können. Aber wir wissen, dass es eine allgemeine Einteilung der Elemente des Tanzes in Schritte oder Bewegungen (*φοραί*), Stellungen, Haltungen und auch verschiedenen Arten des Gesichtsausdrucks (*σκήματα*) und Handbewegungen oder Gebärden (*δείξεις*) gab.²⁴⁸

Der Begriff „Tanz“ ist bei den Griechen, gegenüber unserem modernen Verständnis, anders zu sehen. In der Antike wurden schon einzelne der genannten Elemente für die Bezeichnung *ὀρκεῖσθαι* (gr. für tanzen) verwendet. Auch Gesten und Haltungen, die im Einklang mit Gesang und Instrumentenspiel ausgeführt wurden, auch wenn keine Weiterbewegung des Körpers damit verbunden war, als auch das rhythmische Schreiten zur Musik bei Prozessionen und Umzügen, wurden als Tanz verstanden. Neben diesen Elementen gibt es Hauptarten von Tänzen, wie den Reigentanz, oder Gruppentänze und Tänze einzelner Personen.

In der Literatur, wie bei Homer, gibt es keine genauen Beschreibungen zu Tänzen, die Sänger bei Homer sangen und begleiteten sich auf den Instrumenten, aber der Tanz soll wie selbstverständlich hinzugekommen sein. Es gab allerdings auch Akrobaten, die zu der Musik der Sänger bei Hofe getanzt haben. Ein Beispiel dafür gibt es in der Odyssee, bei dem Fest der Freier der Penelope.²⁴⁹

„Für die Dichter der Einzellyrik ist nicht sicher bekannt, ob und in welcher Art mit ihrem Vortrag Tanz verbunden war. Bei Sappho, [...], hat es sicher Tanz gegeben; direkte Hinweise im Text fehlen allerdings. [...] Für die Chöre der Chorlyrik, des Dithyrambos, des Dramas ist die Situation eindeutig: sie vereinten Gesang und Tanz, das Spiel fiel dem begleitenden Aulos- oder Kitharاسpieler zu. Wie sich aber das Instrumentenspiel allmählich vom Gesang löste, so trennten sich später Tanz und Gesang, und der selbstständig gewordene Tanz wurde nur noch vom Spiel des Instruments begleitet.“²⁵⁰

Zu den im folgenden Unterkapitel beschriebenen Lied- und Musikgattungen gab es höchstwahrscheinlich dazugehörige Tanzbewegungen, die allgemein wohl nur eine besondere Art von Schrittbewegungen waren und vermutlich mit gewissen Gesten verbunden waren.

Vom Reigentanz gibt es häufig Darstellungen auf Vasen, anderen Bildzeugnissen, wie auch in der Literatur, was zeigt, wie beliebt die Reigentänze beim griechischen Volk waren.²⁵¹

²⁴⁸ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 85f.

²⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 86f.

²⁵⁰ Ebenda, S. 87.

²⁵¹ Vgl. ebenda, S. 88f.

„Bei dieser Form des Tanzes, bei der als Grund und Ausgangsfigur doch wohl ein einfaches Schreiten anzunehmen ist, wobei zumindest Schrittgröße und Tempo bei allen Tänzern gleichmäßig sein müssen, kann die Vorstellung der Wirklichkeit vermutlich am nächsten kommen. Die Teilnehmer fassen sich zumeist an den Händen, die teils nach unten gerichtet bleiben, teils zur Schulterhöhe emporgehoben werden, bisweilen dabei noch Zweige halten.“²⁵²

Häufig wurde dieser Tanz vermutlich im Kreis aufgeführt, aber auch, zumindest ist dies bildlichen Darstellungen zu entnehmen, in einer Line oder Reihe, wobei diese beiden Bewegungsarten auch wechseln können.

Zur Verehrung von Fruchtbarkeitsgottheiten wie Demeter und Artemis, sowie auch zum Dionysoskult, gehören freie Gruppentänze zugeordnet, die zumeist orgiastischen Charakter haben. Bevorzugt wurden dabei Schlaginstrumente, wie die Krotala, das Kymbala und das Tympanon als Begleitinstrumente eingesetzt, bzw. wurde auch während der Tanzbewegungen mit den Füßen gestampft. Aus diesem Springen und Schlagen entwickelte sich dann der Zweig der Waffen- oder Kriegstänze. Der bekannteste dieser Tänze war in Sparta heimisch und wurde später als *Pyrrhiche* bezeichnet.²⁵³

„Eine Vorstellung von der Ausführung dieser Gattung vermittelt uns eine Beschreibung bei Platon (Ges. 815 a/b), der die *Pyrrhiche* für die Erziehung in seinem Staat als gute Körperschulung akzeptiert, da sie viel Geschicklichkeit im scheinbaren Angreifen und Ausweichen erfordere.“²⁵⁴

Zu dem raschen und heftigen Rhythmus der *Pyrrhiche* wurde eine bestimmte, offensichtlich sehr schöne, Aulosmelodie gespielt, vielleicht verlor dieser Tanz deshalb allmählich seinen ursprünglichen, kriegerischen Sinn und ging in der Vermischung mit den - dem Dionysoskult zugehörigen - Tänzen auf, wobei er in Sparta auch später noch als Training zur Förderung kämpferischer Gewandtheit gepflegt wurde.²⁵⁵

„Die zweckfreie, gemeinsame, rhythmisch wiederholte Bewegung ist gleichsam die kristallisierte Reinform von Ritual überhaupt [...]“²⁵⁶

Neben den Gruppentänzen gab es auch die Tradition der Einzeltänze, die sich früher entwickelte und in denen man sich auch in Wettkämpfen messen konnte. In Mythen und Sagen wird auch von tanzenden Gottheiten berichtet und auch von mehreren dramatischen

²⁵² NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 89.

²⁵³ Vgl. ebenda, S. 91.

²⁵⁴ Ebenda, S. 91.

²⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 92.

²⁵⁶ BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 167.

Dichtern heißt es, dass sie ihre Tanzschritte selbst erfanden und einübten und auch als Lehrer darin Unterricht gaben.²⁵⁷

„Tanzgruppe und Tanzplatz zugleich heißt *chorós*; es gibt ‚Chöre‘ der Knaben, der Jungfrauen, der Frauen, aber auch Waffentänze der Krieger. Untrennbar sind Tanz und Musik. Schon die einfachste musikalische Form, das Lied, drängt zum Tanz; als Musikinstrumente treten die Doppelflöte, *aulós*, und gezupfte Saiteninstrumente, *kithára*, *lýra*, hervor; Schlagzeuge werden ‚fremder‘ Orgiastik zugeschrieben.“²⁵⁸

5.3.1. „Lieder für Götter“ oder Mit dem Kult verbundene Lieder

Nun möchte ich hier auf die summarische Einteilung mit der Unterscheidung in „Lieder für Götter“ und „Lieder für Menschen“ von Frau A. J. Neubecker eingehen, ich gehe konform mit den Benennungen und fand sie so ansprechend, dass ich sie gleich in den Titel dieser Arbeit übernommen habe. Genauerer Augenmerk lege ich natürlich auf die „Lieder für Götter“ und unterscheide dabei noch zwei große Götter der Antike, Apollon und Dionysos und die auf sie bezogenen Kompositionen.

„Zu den „Liedern für Götter“ gehören alle Arten von Hymnen, Prozessionslieder, Mädchenchöre, kultische Tanzlieder, im weiteren Sinne auch die musikalisch gestalteten Teile von Tragödie, Satyrspiel und Komödie, während zu den „Liedern für Menschen“ alle Lieder zu rechnen sind, die außerhalb des Kultes mit den verschiedenen Situationen des menschlichen Lebens, den besonderen wie den alltäglichen, verbunden waren. [...] Da die Musik verloren ist, muß versucht werden, aus der Eigenart der Gattung zusammen mit verstreuten Angaben über die Aufführungsweise, Begleitung u. dgl. wenigstens eine allgemeine Vorstellung ihres Charakters zu gewinnen.“²⁵⁹

Zu den hier erläuterten Liedern, die mit dem Kult verbunden sind, zählen der *Hymnos*, der *Paian*, der *Dithyrambos*, der *Nomos*, die Prozessionslieder oder *Prosodien*, das *Partheneion*, die *Hyporchema* und das *Drama*.

Der *Paian*, der *Nomos* und der *Dithyrambos* werden im Folgenden zu ihren Göttern und den dazugehörigen Kulturen beschrieben.

²⁵⁷ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 92.

²⁵⁸ BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“; 1977, S. 168.

²⁵⁹ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 42.

Der *Hymnos* muss nicht zwangsläufig ein in den Kult eingebautes Lied sein. Es gab Hymnen die in den Kult eingebaut waren, also an Götter gerichtet waren, aber es gibt auch eigenständige Hymnen, die Grenzen wurden damals wie heute verschieden gesehen. Platon definiert *ῥυμοί*, (Anm.: *ῥυμος*, Lied, Lobgesang, Festgesang; *ῥυμέω*, einen Hymnus singen, anstimmen²⁶⁰), schlicht als Gebete zu den Göttern.

„Wesentliche Elemente der eigentlichen Hymnosform sind: Anrufung des Gottes, Kennzeichen seiner Herkunft, seiner Eigenschaften, seiner Macht, Preis seiner Taten als Begründung der Bitte, abschließend Bitte und Gruß an den Gott.“²⁶¹

Vorgetragen wurden diese Hymnen vorwiegend bei Götterfesten und den dazugehörigen Sängeragonen. Einige dieser Hymnen, bei Homer zum Beispiel, dienen als Einleitung zum Anruf an den Gott auf den dann erst der Epos, also das Heldenlied folgte. Aber auch hier gibt es keine festgesetzten Grenzen, es gibt auch eine Reihe von Stücken die zu lang und zu umfangreich sind, als das sie nur diese Funktion haben könnten.

„[...] hier hat sich das eine Hymnos-Element, der Preis der Taten des Gottes, zu einem selbstständigen Gedicht ausgewachsen. Da das Ganze in der Tradition des Epos steht, liegt die Annahme nahe, daß es sich nicht um den eigentlichen Gesang, sondern eher um rezitativartige Vortragsweise handelte. Die Hymnen der melischen Dichter hingegen waren in lyrischen Maßen verfaßt, meist strophisch gebaut und hatten eine wirkliche Melodie, die von einem Instrument, im allgemeinen einem Saitenspiel, begleitet wurde. Das gilt gleichermaßen für die zum Einzelvortrag bestimmten Werke wie für die Götterhymnen der Chorlyriker, die der feierlichen Ausgestaltung kultischer Feste dienten. Hymnen für Einzelgesang oder Fragmente davon sind u. a. erhalten von Archilochos, Alkaios, Sappho, für Chöre von Pindar und Bakchylides; mehrere der erhaltenen Musikdenkmäler haben Hymnenform.“²⁶²

Das *Prosodion* ist ein dem Kult zugehöriges Lied, aber nicht ausdrücklich mit einem bestimmten Gott verbunden. Dies sind Prozessionslieder, die man auf dem Weg zu Tempeln oder Altären zu Aulosbegleitung sang. Als Dichter von *Prosodia* werden Alkman, Pindar, Simonides und Bakchylides genannt, die diese vorwiegend in dorischer Tonart komponiert haben. Die erhaltenen Reste sind dürftig und ergeben kein schlüssiges Bild.²⁶³

„Ein etwas größeres Stück aus späterer Zeit, mit Noten, besitzen wir in dem letzten Teil des 2. delphischen Hymnos, dessen Überschrift ›Paian und Prosodion‹ lautet: mit dem Beginn des Prosodion-Teiles (33 – 40), der auch im Text durch Neuansatz kenntlich ist, geht

²⁶⁰ Vgl. GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch“, 1908/1954⁵, S. 757.

²⁶¹ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 43.

²⁶² Ebenda, S. 43.

²⁶³ Vgl. ebenda, S. 50.

– sofern die Ergänzungen richtig sind – das Metrum in äolische Maße über. Als Tonart ist für diesen Teil Lydisch zu erkennen.“²⁶⁴

Die *Partheneia* sind Lieder für Mädchenchöre. Bekannter aber sind sie als Reigentänze für Mädchen, wobei nicht sicher ist, ob die tanzenden Mädchen auch dazu sangen.

Die Verbindung von Tanz und Gesang ist für den Chor delischer Mädchen, der in dem oben erwähnten homerischen Apollonhymnos vorkommt, anzunehmen. Aus dem 7. Jh. v. Chr., dem auch der Apollonhymnos zugeschrieben wird, stammt auch das erste, in größerem Umfang erhaltene Lied, das der in Sparta lebende Dichter Alkman für einen Mädchenchor dichtete.

„Die metrische Form ist schlicht: eine 14zeilige Strophe aus einfachen trochäischen, äolischen und daktylischen Gliedern, die sich wiederholt; [...]. Diese Struktur läßt auf eine wohl ebenfalls schlichte Melodie schließen, die sich ebenso wiederholt wie die Strophe. Als Tonart darf man nach Ps.-Plutarch (c. 17) Dorisch annehmen. Partheneia sind weiterhin bezeugt für Simonides, Pindar, Bakchylides, aber nur von Pindar sind Reste zweier Lieder erhalten, obwohl seine Mädchenchorlieder ehemals zwei Bücher und einen Anhang dazu füllten. Die erhaltenen Strophen sind zwar triadisch gegliedert, aber relativ kurz, jedenfalls im Vergleich zu anderen Werken Pindars.“²⁶⁵

Die Chorlieder für Mädchen waren einfach gebaut und weniger streng und archaisch, wie man am wenig erhaltenen Material sehen kann, es wurden darin auch Götter, die Göttermutter und der Pan besungen.²⁶⁶

Als nächstes Tanzlied möchte ich nun die *Hyporchema* heranziehen, eine Gattung die sich durch besondere Merkmale als eigenständige Tanzliedgattung hervorheben muss, da im Normalfall fast jedes Lied von Tanz begleitet war. Ihre Besonderheit ist vermutlich kretischen Ursprungs kann aber nicht sicher nachgewiesen werden.

„Ps.-Plutarch (c. 9) sagt von einem Lied, es sei ‚ganz offensichtlich‘ ein Hyporchema (kein Paian); den Unterschied gegenüber den Paianen könne man bei Pindar feststellen, der beides dichtete. Hierfür reichen die wenigen Reste, die uns von Pindars zwei Büchern Hyporchemata geblieben sind, nicht aus. Bemerkenswert ist indessen, daß es in einem solchen Fragment (107 b Sn.) heißt, man nenne den leichtfüßigen Tanz ‚kretischen tropos‘, und daß

²⁶⁴ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 50.

²⁶⁵ Ebenda, S. 50f.

²⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 51.

entsprechende Fragmente des Bakchylides kretisches Metrum zeigen. Kultischer Bezug fehlt bei beiden Dichtern.“²⁶⁷

Ein von Pratinas von Phleius stammendes *Hyporchematafragment* allerdings fällt in den Dionysoskult. Vermutlich stammt es aus einem Satyrspiel an diesen Gott. Die Musik ist leider nicht vollständig vorhanden, allerdings dürfte es sich um ein einzigartiges Stück handeln, siehe Neubecker:

„Die nicht strophisch gegliederten Verse zeigen einen außerordentlich bewegten, z. T. fast hüpfenden Rhythmus, während der Text mit ausgefallenen, komödienhaften Wortbildungen durchsetzt ist. Thema: der Chor beschwert sich über das Aulosgetön, das den Gesang unterdrückt und zum Diener macht, während es doch umgekehrt sein sollte.“²⁶⁸

Vermutliche Tonart ist dorisch und ebenfalls unsicher ist, wie bei den *Partheneia*, ob beim *Hyporchema* Sänger und Tänzer identisch waren oder nicht, im erwähnten Lied des Pratinas jedenfalls sangen und tanzten sicher die gleichen Personen, und dem entsprechen auch die Definitionen des *Hyporchema* bei späteren Autoren.²⁶⁹

Das *Drama* kann als Aufführung der attischen Götterfeste genannt werden. Die Tragödien mit den Satyrspielen und Komödien zählen zu diesem, sie bestehen aus gesungenen Teilen mit begleitendem Instrumentalspiel neben den Dialogen. Genauer beschrieben bei Neubecker:

„: die in Strophenpaare gegliederten Lieder des Chores, die zu Beginn und zwischen den Akten gesungen wurden (Parodos und Stasima); die freier gestalteten Wechselgesänge der Schauspieler untereinander oder zwischen Schauspieler und Chor (Amoibia, Kommoi); Einzelarien der Schauspieler (Monodien); der Auszug des Chores (Exodos).“²⁷⁰

Die Dichter der Tragödien waren auch die Komponisten der Musik und studierten diese auch mit den Chören selbst ein. Die Lieder und Arien waren kunstvoll gestaltete Musik mit vielfältigen Metren. Die entweder, aufgrund der erhaltenen Rhythmustafeln, einen sichtbar, ruhigeren und/oder bewegten oder feierlichen und/oder aufgeregten Charakter hatten. Zu den Liedern des Chores wurde getanzt und zwar in einer Art Hin- und Rückbewegung (Strophe, Antistrophe).

Im späten 5. Jh. v. Chr. setzen die Neuerungen in der antiken griechischen Musik ein und auch die Tragödie entwickelt sich weiter, die Formen werden freier und bunter, wie es zum Beispiel jeher bei der Komödie zu erkennen ist. Der *Dithyrambos* und der *Nomos* werden ungebundener und es kommt zur Loslösung der strophischen Gliederung.

²⁶⁷ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 51f.

²⁶⁸ Ebenda, S. 52.

²⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 52.

²⁷⁰ Ebenda, S. 53.

Die *Komödie* hat noch eine eigene Sonderform, die dann aber in der neuen Zeit wieder verschwindet. Die sogenannte *Parabase* ist eine Chorpartie, die sich vom Inhalt des Stückes löst und sich an die Zuschauer direkt wendet, um zum Beispiel auf kritische Art auf gewisse Zeitprobleme einzugehen. Weitere Charakteristika der *Komödie* sind die unterschiedlichen Metren und das der Gesang, hier mit gesprochenen oder in einer Art Sprechgesang vorgetragenen Teilen, wechselte. Welche Rolle die Musik im Satyrspiel hatte ist nicht genau belegt, aber sicher scheint die Annahme, dass die grotesken Tänze der Satyrn von lebhaften und bewegten Melodien begleitet wurden.²⁷¹

Aber wie bereits erwähnt, wird später, bei Aristophanes späten Stücken ersichtlich, die Rolle des Chores unwichtiger und die *Parabase* verschwindet wieder. Bei der Tragödie hält sich die Rolle des Chores.

Es gab natürlich auch außerhalb des Kultes zahlreiche Anlässe bei denen Musik gemacht wurde. Bestimmte Gelegenheiten wie Hochzeiten, Bestattungen, Feiern eines sportlichen Sieges, kriegerische Aufmärsche oder auch einfach geselliges Beisammensein und größere Gelage gaben Anlass aufzuspielen und auch zu Tanzen.

„: für alles gab es – mehr oder weniger zur Gattung herausgebildete - Lieder. Die Wendung an die Gottheit ist auch hierbei häufig, so daß innerhalb einiger Gattungen die Grenzen zwischen Kultlied und außerkultischem Musizieren nicht festliegen.“²⁷²

²⁷¹ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 53f.

²⁷² Ebenda, S. 55.

5.4. Apollon

Apollon ist der Lieblingssohn des Zeus, er wird als der Gott des Lichtes, der Wahrheit, der Traumdeutung, der Musik und der Dichtung gesehen. Er ist Leierspieler und der Chorführer der Musen.

„[...] im ›Apollonhymnus‹ (wohl 7. Jh. v. Chr.) wird der Gott in seiner Eigenschaft als Gott der Leier ebenso sehr verherrlicht wie als Gott des Bogens und der Weissagung: seine enge Verbindung mit dem Instrument wird in vielen Situationen vorgeführt – gleich nach der Geburt, beim Fest der Mädchen auf Delos, im zweiten Teil des Hymnos dann auf dem Olymp im Kreise der singenden und tanzenden Musen und Götter, schließlich beim Führen des Zugs der Kreter hinauf nach Delphi. Der jüngere ›Hymnos auf Hermes‹ läßt Apollon das für ihn so charakteristische Instrument erst durch diesen Gott erhalten. [...] Apollon war zwar schon vorher Führer der Musen, aber ihren Tanz und Gesang begleitete bis jetzt – so will es dieser Hymnos – nur Aulosspiel. [...] Daß dem Apollonbild dieser beiden Gedichte innerhalb der Sammlung homerischer Hymnen nur spärliche Aussagen über Dionysos, die andere Gottheit, mit deren Wesen Musik untrennbar verbunden ist, gegenüberstehen, hat seinen Grund vielleicht nur in den Zufällen der Überlieferung. In den Resten eines Hymnos an ihn heißt es jedenfalls, er stehe bei den Sängern am Beginn und am Ende, und es sei unmöglich, heiligen Sanges zu gedenken und dabei Dionysos außer acht zu lassen; eine ähnliche Bemerkung beschließt einen weiteren Hymnos.“²⁷³

Der *Paian* ist eine der Sonderformen kultischer Lieder, ein weitverbreitetes Chorlied, das zur Verehrung des Apollon gehört. Sein Name ist entweder herzuleiten aus dem alten Heilgott Paian oder Paieon, der in der Ilias als Arzt der Götter genannt wird und der später mit Apollon gleichgesetzt wird, oder eine Übersetzung des griechischen Wortes für schlagen, stampfen, *παίειν*.

In den magischen Heilgesängen des alten Gottes Paian oder Paieon, kommt ein, als Refrain wiederkehrender Ruf, ein Anruf an diesen Gott vor, der später auch ein fester Bestandteil im Chorlied des Apollon wurde. Die Bedeutung der *Paiane* war vielfältig, sie konnten ebenso Bitte als auch Dank oder Jubel ausdrücken. Sie dienten zur Abwehr eines Übels, wurden als Prozessions- oder Sühnelieder gesungen, oder einfach, um den Gott zu feiern. Einen charakteristischen Ruf oder Anruf an den Gott gab es auch außerhalb dieser Gattung.

²⁷³ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 9f.

Es gibt auch *Paiane* die anderen, als Apollon zugeschrieben sind, wie seinen Sohn Asklepios oder später auch *Paiane* auf Menschen. Vor allem lyrische Dichter wie Alkaios, Sappho, aber auch Pindar schrieben mit Vorliebe *Paiane*.²⁷⁴

„Schon eine Zeile des Archilochos spricht vom Anstimmen eines ‚lesbischen Paians‘ zu Aulosbegleitung, und größere Fragmente existieren von Pindar und Bakchylides. Die Gattung wurde sehr lange gepflegt; als ›Paian und Prosodion für den Gott‹ ist einer der beiden mit Notenzeichen erhaltenen Delphischen Hymnen überschrieben. Damit besitzen wir eine Paianmelodie. Wenn sie auch erst aus dem 2. Jh. v. Chr. stammt, so ist doch nicht auszuschließen, daß sie einen traditionellen Typus verkörpert.“²⁷⁵

Der *Nomos* ist größtenteils ein ebenfalls dem Apollon geweihter Gesang, zumeist ein Einzellied zur Kithara oder zu Aulosbegleitung. Gelegentlich kann es aber auch ein Chorlied oder ein Instrumentalstück gewesen sein. Die Komposition des *Nomos* setzte Schlichtheit und Strenge hervor, sie wurde bestimmten Gesetzen unterworfen, man durfte die für ihn festgelegte Tonlage nicht verlassen, Harmonien oder Rhythmus nicht wechseln. *Nomoi* waren nie antistrophisch, d.h. in Strophenpaaren aufgebaut, waren aber offenbar in ihre verschiedenen festgelegten Teile untergliedert. Die übliche Tonart war Lydisch. Daraus ergibt sich auch das griechische Wort für Gesetz, *nomos*.

„Den kitharodischen *Nomos* soll Terpander von Lesbos im 7. Jh. erfunden haben: homerische wie auch eigene Hexameter (ἐπη) versah er mit einer Melodie und gab dem Ganzen eine feste, mehrteilige Form, die im wesentlichen auch später erhalten blieb. Als ältester Vertreter und Gestalter des aulodischen *Nomos* wird Klonas von Tegea (oder Theben) genannt, der ebenfalls epische Texte verwendet haben soll.“²⁷⁶

Ein berühmter rein instrumentaler, aulethischer, fünfteiliger *Nomos*, der seinem Komponisten und Vortragenden Sakadas von Argos Ruhm und mehrfache Siege bei Agonen einbrachte, ist sein „phytischer *Nomos*“. Eines der ältesten bekannten Beispiele für Programmmusik. Der im Jahre 582 v. Chr. bei den Pythien vorgetragene *Nomos* stellt den Kampf Apollons mit einem Drachen musikalisch dar, mitsamt dem Knirschen der Zähne des Drachens im Todeskampf.²⁷⁷ Bei Zaminer steht über dieses Ereignis folgendes:

„Die uralte Orakelstätte Delphi übernahm Apollon, nachdem er den Drachen Python im Zweikampf erlegt hatte. Im zu Ehren fanden die Pythien statt, die zunächst musische, später auch sportliche Agone umfaßten. Der bekannte Aulet Sakadas von Argos, Schöpfer

²⁷⁴ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 44.

²⁷⁵ Ebenda, S. 44.

²⁷⁶ Ebenda, S. 44f.

²⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 45.

auletischer Nomoi, soll bei den Pythien 586 v. Chr. als erster mit dem »Nomos Pythikós«, einem Stück für Aulossolo, gesiegt haben.²⁷⁸

Bei Neubecker heißt es weiters:

„Als Sakadas mit seinem berühmten pythischen Nomos in Delphi siegte, war der Agon im reinen Aulossolo zum ersten Mal veranstaltet worden, übrigens auch der Agon in der Aulodie, dem Gesang zum Aulos; bis dahin hatte es nur den Wettstreit im Singen eines Hymnos auf Apollon zur Kitharabegleitung gegeben.“²⁷⁹

Was für Neubecker feststeht ist, dass eben das Jahr in dem der Aulet Sakadas von Argos gewann, als das Gründungsjahr der Pythischen Spiele gilt, an denen erstmals, in Delphi, Wettkämpfe in körperlichen Übungen abgehalten wurden. Dort scheinen sich auch in Zukunft die Wettbewerbe im Instrumentalspiel zu konzentrieren, anderswo wurde der aulodische Agon wieder abgeschafft.²⁸⁰

Vor allem die älteren Komponisten der *Nomoi* gaben ihren Kompositionen Namen, von denen hier zwei genauer beschrieben werden. Zuerst der »νόμος πολυκέφαλος« (gr. „Nomos der vielen Köpfe“), ein Instrumentalstück für Aulos, welcher von dem mythischen Aulethen Olympos stammen soll und die Klage der Gorgonen wiedergab, die sie beim Tod ihrer Schwester Medusa durch Perseus ertönen ließen. Den Gorgonen züngeln Schlangen als Haare ums Haupt, daher wohl der Hinweis auf die „vielen Köpfe“. Der zweite *Nomos* wurde von Sakadas geschaffen, der ihm den Namen »νόμος τριμερής« (gr. dreiteilig) gab. Vermutlich benannte er seinen *Nomos* „dreiteilig“, weil jede seiner drei Strophen in einer anderen Tonart – Dorisch, Phrygisch, Lydisch – gesungen wurde.²⁸¹

Diese Annahme ist aber schwierig, zumal ja die Regel galt, die Tonarten innerhalb der Komposition nicht zu wechseln und an anderer Stelle wird vermutet, dass es ein Chorlied war. Später entwickelte sich der *Nomos*, wie die restlichen musikalischen Formen auch, weiter und sprengte seine geregelte Form.

„In dem umfangreichen Fragment der »Perser« des Timotheos besitzen wir ein Stück, das uns wenigstens durch Text und Metrik eine Vorstellung des Gesamtcharakters eines solchen Nomos neuer Art vermittelt: mehr noch als die Versmaße, die sich trotz reicher Varianten zumeist aus iambischen Grundmaßen erklären lassen, legt es der überaus gesuchte und verschlüsselte Stil des Textes nahe, sich dazu eine raffinierte, stark ausgeschmückte Tonführung vorzustellen. Die Aufführungszeit dürfte um 400 v. Chr. liegen. Der große Erfolg

²⁷⁸ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 170.

²⁷⁹ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 53.

²⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 53.

²⁸¹ Vgl. ebenda, S. 46.

des Timotheos erhellt aus der Nachricht, daß noch Jahrhunderte später die arkadischen Knaben seine Nomoi lernten und regelmäßig im Theater vortrugen, [...]. Daß Nomoi auch nach Timotheos weiterhin komponiert wurden, darf als sicher angenommen werden, nur haben sie offenbar Rang und Berühmtheit der Werke des 5. Jh. nicht mehr erreicht.“²⁸²

5.5. Dionysos

Der Gott Dionysos wird zwar im Mythos nie als Musiker direkt dargestellt, weder als Sänger noch als Instrumentalspieler, er hat aber dennoch einen großen Anteil an der musischen Kultur vor allem in der klassischen Zeit.

„Als Gott des Weins, des Rausches und der Ekstase ist der Radius seines Wirkens so groß, daß sich sein Wesen näheren Bestimmungen immer wieder zu entziehen scheint. [...] Ihren Siegeszug scheint die Dionysos-Religion von Thrakien und Phrygien aus im 6. Jahrhundert v. Chr. angetreten zu haben, offenbar gegen starke Widerstände in Griechenland.“²⁸³

Dionysos ist auch ein Sohn des Zeus und wird vor allem als Gott der sinnlich berauschenden Urkräfte der Natur gesehen. Er ist auch Gott des Tanzes und des Theaters.

„In seinem Gefolge der **Silene** und **Nymphen** findet sich **Marsyas**, der den Aulos blies. Im Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas (bei dem Marsyas unterlag) spiegelt sich das **apollinische**, licht-klare, geordnet-schöne und das **dionysische**, sinnlich-ekstatische, rauschhaft-mythische Prinzip griech. Musik; [...]“.²⁸⁴

„Der Begriff Dithyrambos, *διθύραμβος*, bezeichnet den altgriechischen Chorgesang zu Ehren von Dionysos: Auch der Gott wurde als Dithyrambos angerufen (Pratinas Fragment 708, 15; [...]).“²⁸⁵

Die Bezeichnung des *Dithyrambos* ist vermutlich außergriechischen Ursprungs, der älteste Beleg dafür findet sich in einem Fragment des Archilochos, in dem der Dichter sich rühmt, er „verstehe es, ein schönes Lied des Dionysos, einen Dithyrambos, anzustimmen, wenn er vom Wein wie von einem Blitz getroffen sei“. Da die Dithyramben als Chorlieder bekannt sind,

²⁸² NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 46.

²⁸³ ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 174.

²⁸⁴ MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 171.

²⁸⁵ PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 – Böh – Enc“, 1995², S. 1298.

liegt es nahe, daß „anstimmen“ auf einen mitwirkenden oder zumindest antwortenden Chor deutet.²⁸⁶

Auch im MGG Sachteil 2 wird die früheste Erwähnung, in seinem Fragment 120, dem Archilochos zugeschrieben, welches aus dem 7. Jh. v. Chr. stammt. Hier wird erwähnt, dass der Gesang von einer Person angestimmt und von zahlreichen Sängern ausgeführt wird, wobei der Begriff *ἐξάρχει* (gr. anstimmen) benutzt wird. Der Gesang des Archilochos war somit vermutlich ein burlesker, spöttischer Chorgesang ähnlich eines Satyrikon.²⁸⁷

Eine zweite Quelle bezeichnet den Dichter Arion aus Methymna als den ersten, der das traditionelle Kultlied als Kunstform ausgestaltete, was ja an sich keinen Widerspruch bringt. Es soll ein neuer Gesang zu Ehren des Dionysos gewesen sein, in zyklischer Form. Der Chor ging tanzend im Kreis. Arion war ein berühmter Kitharode, allerdings ist hier nicht klar, ob der zyklische Chor mit, der ursprünglich dem Dionysoskult zugehörigen Aulos begleitet wurde, oder ob Arion hier eine Kithara zur Begleitung verwendete. Der Dithyrambos wurde in der spätarchaischen und klassischen Zeit im phrygischen Modus vorgetragen.²⁸⁸

Wie bereits erwähnt, läßt sich die Tragödie höchstwahrscheinlich vom *Dithyrambos* herleiten, da die Satyrspiele eigentlich erst nach den Aufführungen der ersten Tragödien bekannt wurden, also eine Art „Satyrdithyrambos“, der als Bockgesang bezeichnet wurde.²⁸⁹

Bei Neubecker steht genauer:

„[...] daß bei den ‚Anstimmern‘ (*ἐξάρχοντες*) des Dithyrambos die Wurzel der Tragödie liege. Das vielschichtige Problem des Ursprungs der Tragödie kann hier nicht verfolgt werden; soviel scheint gesichert, daß eine Linie vom alten Kultlied für Dionysos zum späteren, dem Kult des Gottes zugehörigen Drama führt, wie immer die Entwicklung im einzelnen verlaufen sein mag.“²⁹⁰

Nebenbei besteht das Kultlied auch weiterhin, erfuhr einige Veränderungen und wurde bei den Thargelien, den Hephaisteia, den Prometheia und spätestens ab den Jahren 509/8 v. Chr. bei den Tragödienagonen der Großen Dionysien in Athen aufgeführt. Etliche Dichter des Kultliedes Dithyrambos werden genannt, wie Arion, Lasos von Hermione und Simonides. Während von den genannten nichts erhalten ist, haben wir einige vollständige Gedichte des Bakchylides und von Pindar, die in der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. wirkten, aber alle sind in etwa in Stil und Rhythmus gleich.

²⁸⁶ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 47.

²⁸⁷ Vgl. PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 – Böh – Enc“, 1995², S. 1299.

²⁸⁸ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 47 und PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 – Böh – Enc“, 1995², S. 1299.

²⁸⁹ Vgl. BURKERT, Walter: „Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen“, 1990, S. 14.

²⁹⁰ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 47.

„Die Dithyramben Bakchylides’ haben einen rein erzählerischen Charakter (*Die Antenoriden, Herakles, Die Jünglinge oder Theseus, Theseus, Io, Idas*), bis auf *Theseus*, dessen Strophen und Antistrophen je vom Chor und von König Aigeus in der Form eines lyrischen Dialogs gesungen wurden. Die Pindar-Dithyramben dagegen unterstreichen programmatisch alle bildnerischen Elemente, die den dionysischen Charakter des Dithyrambos durch einen neuen mimetischen Stil zu evozieren suchen.“²⁹¹

Weitere Veränderungen erfuhr der Dithyrambos, wie auch alle anderen Liedgattungen mit der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. und entwickelte sich dadurch zu neuer Blüte. Und wo vorher der Aulos im ländlichen, dionysischen Kult eine vordergründige Rolle spielte verliert er diese Stellung im Rahmen der Dionysos-Chöre auf der attischen Bühne.²⁹²

„[...] dazu gehört vor allem das Aufgeben der strophischen Gliederung zugunsten freier Einheiten (ἀναβολαί) mit stets neuer Melodie, aber auch weiter Vermehrung der Töne, Vermischung der vormalig getrennt verwendeten Tongeschlechter und Tonarten, Lautmalerei, Koloraturen, Modulationen, ähnliche Erscheinungen also, wie sie der Nomos des Timotheos erkennen oder doch vermuten läßt und wie sie sich auch beim späteren Euripides zeigen. Die ganze Entwicklung muß im Zusammenhang mit den Wandlungen der geistigen Haltung jener Epoche gesehen werden, die insgesamt nach Befreiung von alten Normen strebte.“²⁹³

Vertreter der neuen Richtung des nunmehr gesteigerten Charakters des Dithyrambos wurden stark kritisiert und ihre Musik mitsamt den Veränderungen als schändlich bezeichnet. Ab hier wurde der Dithyrambos, der nun als leidenschaftlich und voller Unruhe galt, dem wohlgeordneten und schönen Paian des Apollon gegenübergestellt.²⁹⁴

„Wie der Dithyrambos des Nomos, so beeinflusste bald auch der Nomos den Dithyrambos. Diese Gattungen waren zwar grundverschieden, wurden aber von denselben Autoren gepflegt. Zum Entsetzen derjenigen, die die traditionelle Musik schätzten, verschwanden bald auch die stilistischen und musikalischen Grenzen der verschiedenen Gattungen, so daß es Mitte des 4. Jh. v. Chr. kaum einen Unterschied zwischen Trauerliedern und Hymnen, Apollon- und Dionysosgesängen gab (Platon, *Leges* 700 de).“²⁹⁵

²⁹¹ PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 – Böh – Enc“; 1995², S. 1299.

²⁹² Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 48 und ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“; 1989, S. 193.

²⁹³ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 48.

²⁹⁴ Vgl. ebenda, Fußnote 54, S. 49.

²⁹⁵ PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 – Böh – Enc“; 1995², S. 1300.

Neue starke Impulse erhielt der Dithyrambos im späten 6. Jh. v. Chr. durch Lasos von Hermione, der als erster Organisator der Dithyramben-Agone, auch gegen Ende des 6. Jh. v. Chr., an den dionysischen Festen neben den Tragödien- und Komödienagonen, galt. Der Dichter, Komponist und Gelehrte:

„[...] erhöhte die Zahl der verwendeten Töne durch feinere (Intervall-) Unterteilung, in Angleichung an die gegenüber den Saiteninstrumenten reicheren Möglichkeiten des begleitenden Aulos.“²⁹⁶

Melanippides von Melos vermehrte die Saiten (oder Töne), machte den Klang weichlicher und gibt als erster den strophischen Bau auf; Kinesias von Athen wurden „unharmonische Verbiegungen“ vorgeworfen und sein übertriebener Stil wurde von Aristophanes in seinem Stück *Vögel* karikiert. Und dann wird noch Phrynys von Mytilene erwähnt, der auf fünf Saiten zwölf Tonarten zustande brachte, allerdings werden seine Neuerungen, wie die Einführung neuer Metren, doch eher auf den Nomos bezogen. Bei Philoxenos von Kythera gibt es auch Neuerungen in der Art des Timotheos (siehe nächster Absatz), in seinem Dithyrambos *Kyklops*, der auch von Aristophanes bespöttelt wurde, lässt Philoxenos die Musik das Kitharaspieldes Kyklopen und das Blöken seiner Herde nachahmen.²⁹⁷

„Schließlich Timotheos von Milet, der alle vorigen übertrifft, indem er die Musik auf verschlungenen Ameisenpfaden führt und sie ihrer Ordnung beraubt (eig. entkleidet), wobei er die Zahl ihrer Saiten (Töne) noch weiter erhöht.“²⁹⁸

Ihm werden auch Vermischungen von Gattungen, bzw. deren Eigenarten vorgeworfen, welche in seinem Nomos der *Perser* ersichtlich werden und auch im Vergleich mit seinen Dithyramben.

Allerdings ist keines der Originalwerke vollständig erhalten.

Die Tänze die zum Dionysoskult zugewiesen werden können sind vorwiegend freie Gruppentänze. Zu orgiastischen Kulturen wie dem Dionysoskult wurden lärmende, stampfende Tänze aufgeführt, wie auch beim fröhlichen Umher schwärmen der Zecher nach Weingelagen, dem sogenannten Komos. Der Ursprung dieser orgiastischen, lärmenden Tänze wird in Kreta angesiedelt, oder auch nach Kleinasien. Weitere Eigenheiten dieser Tänze, sind, dass sie mit dem Lärm von Schlag- bzw. Rhythmusinstrumenten wie Krotala, Kymbala und Tympanon verbunden sind, sowie auch mit der Begleitung von Auloi, und Saiteninstrumenten.

²⁹⁶ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 47.

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 49.

²⁹⁸ Ebenda, S. 49.

Auf Darstellungen aus der griechischen Antike sind zumeist Silene und Mänaden zu sehen, die in heftigen Sprüngen und Drehungen dargestellt werden und dabei Instrumente wie Klappern spielen.

Als ein Beispiel aus der Literatur kann hier die Dichtung der *Bakchen* des Euripides angeführt werden, wo eben jene Bakchen in ekstatisches Rasen beim Tanzen verfallen.²⁹⁹

Wie bereits erwähnt gibt es im mythischen Kult der Götter eine gewisse Form der Ausrufe und Schreie, und auch zum Dionysoskult gehörig gibt es eine solche.

„Eine elementare Schicht des Anrufs sind von der Sprache her sinnlose, traditionelle Wortgebilde, die zu bestimmten Prozessionen oder Tänzen gehören, die je einem besonderen Gott zugeordnet sind; sie bestimmen durch Klang und Rhythmus das Festerlebnis mit und erhalten zugleich von ihm ihren Inhalt. Das Opfer ist markiert vom schrillen Schrei, der *Ololygé* der Frauen; der gleiche Frauenschrei begleitet die Geburt, wenn das ‚Kommen‘ und Eingreifen einer Geburtsgöttin erwartet wird, aber auch andere Krisensituationen wie vermeintliche Besessenheit. An wilden Lauten kenntlich sind die dionysischen Begehungen: vor allem *euhoí* – lateinisch *Evoe* transkribiert –, aber auch *thríambe*, *dithýrambe*. An den Apollonkult angeschlossen ist der Paian, genauer der ruf *iēie paján* mit dem speziellen Rhythmus drei kurz – eins lang; danach heißt das Lied, das Seuchen vertreibt und den Sieg feiert, aber auch der Gott selbst, der sich so manifestiert. [...] Der kollektive Schrei führt an die Schwelle der Ekstase; sobald die Griechen sich darüber sprachliche Rechenschaft abgeben, ist von personalen, menschengestaltig dargestellten Göttern die Rede.“³⁰⁰

„Doch zu jedem dieser Akte gehört das rechte Wort. Jedes unrechte, böse, grobe oder klagende Wort wäre Schaden, *blasphemía*, weshalb die gute Rede, die *euphemía*, der Teilnehmer zunächst im heiligen Schweigen besteht. Aus ihm hebt sich die Anrede an ein Gegenüber, Anruf und Bitte: das Gebet.“³⁰¹

Der Dithyrambos wurde auch später, z.B. in römischer Zeit, aufgeführt, kam aber nie mehr zu so großer Bedeutung wie im 5. und 4. Jh. vor Christus.

²⁹⁹ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 91.

³⁰⁰ BURKERT, Walter: „Griechische Religion – der archaischen und klassischen Epoche“, 1977, S. 127.

³⁰¹ Ebenda, S. 126.

6. Musiktheorie

Nach der Pentatonik der Frühzeit herrschte im antiken Griechenland ab dem 8. Jh. v. Chr. die Heptatonik. In der Spätklassik und im Hellenismus traten dann die Chromatik und die Enharmonik hervor, wobei, jedenfalls in der frühen Zeit alle Tonreihen in absteigender Richtung betrachtet wurden. Es gab verschiedene Arten von Skalen, die sich in Größe und Abfolge der Intervalle unterschieden, wobei es nur die Intervalle Quarte, Quinte und Oktave gab. Neben diesen noch Kombinationen der Oktave mit einem dieser drei genannten. Es war ein Zusammenklang von zwei Tönen bekannt, die man entweder als *symphon*, also als Mischung und harmonischer Zusammenklang oder als *diaphon* bezeichnete. Die Tonabstände der Griechen waren viel variabler, als in unserer heutigen (tonalen) Musiktheorie, es kamen auch Drittel- und Vierteltöne und sogar noch kleinere Unterteilungen vor, die man wieder mit den Ganztönen kombinieren konnte. Allerdings gab es eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinn nicht, der Gesang wurde zumeist unisono ausgeführt, oder in Oktavlage dazu gesungen und auch bei Instrumentalbegleitung stimmte die Tonführung zumeist mit dem Gesang oder eben der Oktave dazu überein. Es entwickelte sich zwar eine Art Begleitung, die von der Gesangsmelodie abwich, aber diese bildete sich nie als eine ausgearbeitete zweite Stimme aus.³⁰²

Musiktheorien, oder Abschriften einer solchen, sind uns bekannt von mehreren antiken Schriftstellern, verteilt über einen Zeitraum von etwa 700 Jahren, wie von Aristoxenos, Euklides, Ptolemaios, Aristides Quintilianus, Kleonides, Bakcheios, Gaudentios, sowie ferner Boethius, die pseudo-plutarchische *De Musica* und die pseudo-aristotelische Schrift *Problemata*. In vielen Punkten stimmen diese Schriften überein, vor allem was die Harmonik der klassischen Zeit betrifft, allerdings bietet die Theorie auf einigen Gebieten gewisse Schwierigkeiten mit denen sich zahlreiche Gelehrte der Neuzeit beschäftigt haben.

Die bereits erwähnte Enharmonik soll ursprünglich das älteste Element der griechischen Musik sein, deren Hauptkennzeichen eine Anwendung der reinen Terz (5 : 4) sei und erklärt von daher auch die Verwendung der Drittel- und Vierteltöne in manchen Leitern.³⁰³

Die Intervalle der Griechen werden unterschieden nach Größe und nach Zugehörigkeit zu einem Tongeschlecht, und es wird noch, wie bereits erwähnt in *symphone*, also zusammengesetzte, und *diaphone*, unzusammengesetzte Intervalle unterschieden. Das kleinste *symphone* Intervall ist die Quarte, worauf die Quinte, die Oktave und dann die Zusammensetzungen Oktave und Quarte, Oktave und Quinte, Oktave und Oktave, also

³⁰² Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 96f.

³⁰³ Vgl. ebenda, S. 93f.

Doppeloktave, und diese dann wieder mit den dreien zusammengesetzt, folgen. Der Unterschied von Quarte und Quinte besteht aus einem Ganzton, welcher nochmals in Halb-, Drittel- und Vierteltöne unterteilt werden kann. Die Quarte spielt in der griechischen Musiktheorie eine große Rolle, denn sie umgrenzt das **Tetrachord**, eine Viertonreihe, die das Grundelement des griechischen Tonsystems darstellt. Ein Tetrachord steht nie für sich alleine, er ergibt einen Umfang von 2 Ganztönen und einem Halbton, wobei die zwei äußeren Töne eines Tetrachords feststehen und die beiden dazwischen beweglich sind. Die Quinte umfasst 3 Ganztöne und einen Halbton, Quarte und Quinte ergeben zusammen die Oktave, was bedeutet, dass die Oktave aus 5 Ganztönen und 2 Halbtönen oder 6 Ganztönen besteht.

Die Lage der zwei beweglichen, dazwischen liegenden Töne in einem Tetrachord werden bestimmt durch das Tongeschlecht, dem der Tetrachord angehört. Es gibt drei Tongeschlechter, als **diatonisch**, **chromatisch** und **enharmonisch** bezeichnet. Dazu muss noch erwähnt werden, dass das griechische Tonsystem nicht vom vertikalen, harmonischen, sondern vom horizontal, melodischen Denken bestimmt wird. Die drei Tongeschlechter werden mit unterschiedlichen Proportionsangaben beschrieben, was zeigen könnte, dass sie individuell, natürlich auch zeitlich und örtlich gesehen, verschieden ausgeführt wurden. Bei den Tongeschlechtern wird das Tetrachord, abwärts betrachtet, unterteilt in Tonabständen, wobei das diatonische aus Abständen von Ganzton – Ganzton – Halbton, das Chromatische aus Anderthalbton – Halbton – Halbton und das Enharmonische in Abständen von Doppelganzton – Viertelton – Viertelton, bestehen. Die Griechen verstanden diese Verschiebungen der mittleren Töne, als Färbungen, die dem subjektiven Ausdruck dienten.³⁰⁴

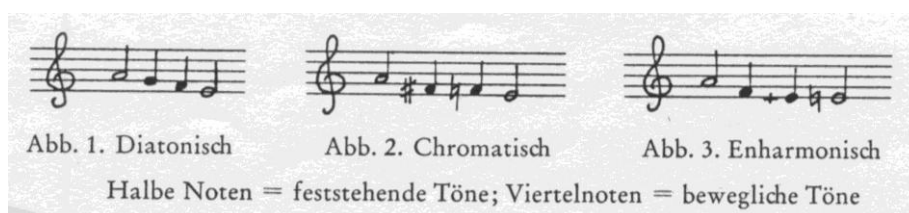


Abbildung 19; Die drei Tongeschlechter in dorischer Oktavgattung mit den modernen Noten é-e.

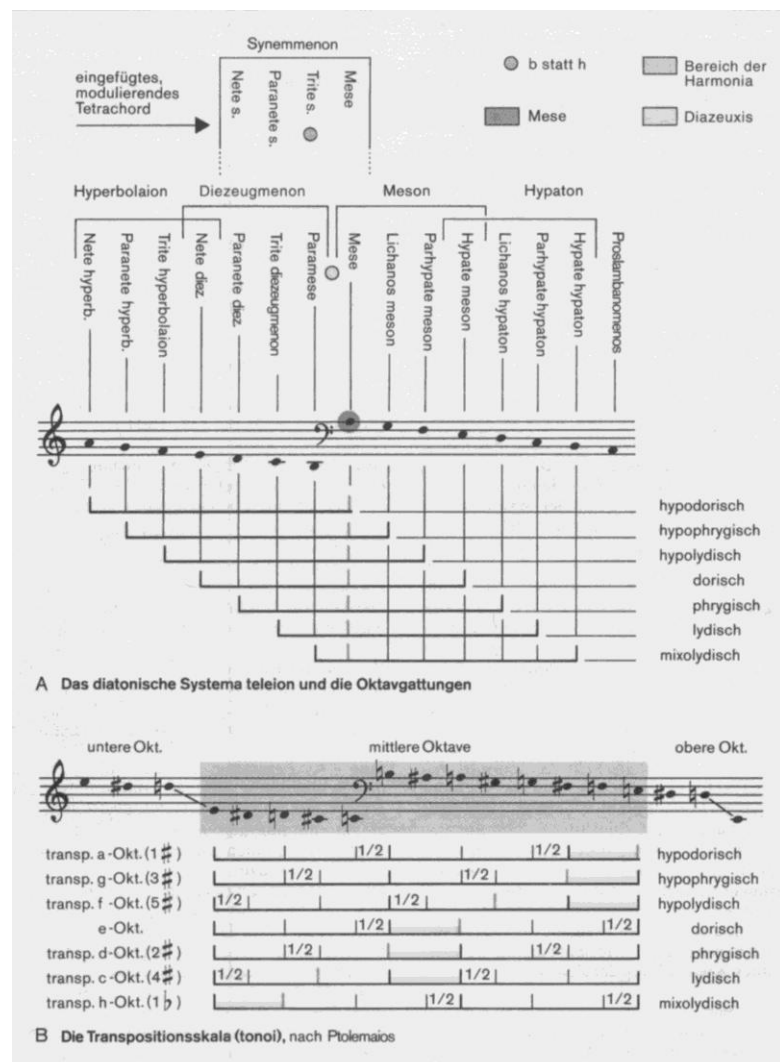
Systeme entstehen durch die Zusammenfügung mehrerer Intervalle, eine in der Harmonik bedeutsame Rolle spielen aber vor allem die aus mehreren Tetrachorden zusammengefügte Systeme, wobei diese Tetrachorde entweder dadurch verbunden werden, dass der tiefste Ton des oberen Tetrachords gleichzeitig der höchste Ton des darunter liegenden Tetrachords ist, was als *Verbindung* (gr. *συναφή*) bezeichnet wird, oder es liegt ein Ganztonintervall zwischen

³⁰⁴ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 100 und MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 177.

zwei Tetrachorden, dessen Kennzeichnung ist die *Trennung* (gr. διάζευξις). Diese zweite 8-stufige Reihe, soll eine Erfindung des Pythagoras gewesen sein.³⁰⁵

Die größeren Systeme bestehen aus drei, vier oder fünf Tetrachorden und aus vier Tetrachorden setzt sich das sogenannte vollkommene System, das diatonische System, *systema teleion* zusammen. Es besteht aus ihrem Hauptelement, dem Tetrachord (Viersaite), der absteigenden Quarte, und lässt sich von den viersaitigen Saiteninstrumenten, wie der Phorminx, herleiten. Auch die Namen der Töne lassen sich von den Saiten herleiten, wie die Töne der mittleren Oktave, $e' - e$, einer dorisch gestimmten Kithara. Diese heißen **Hypate** (*chorde*) nach der obersten Saite einer Kithara, gestimmt im tiefsten Ton dem e , die **Parhypate**, die folgende Saite der Kithara gestimmt im Halbton f . Danach folgen die **Lichanos**, der Ton g ; dann die **Mese** (*chorde*), die mittlere Saite mit dem Ton a , darauf die **Paramese**, der Ton d und die **Trite**, die „dritte“ Saite mit dem Ton c' . Und dann noch die **Paranete**, d' und die **Nete** (*chorde*), die „unterste“ Saite mit dem obersten Ton e' .³⁰⁶

Abbildung 20;
Das *systema teleion* und Skalen.



³⁰⁵ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 101.

³⁰⁶ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 101f. und MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 177.

„Diese 8 Töne bilden die klassische Tonleiter, die aus den beiden **gleich gebauten** Tetrachorden **Meson**, das »mittlere«, und **Diezeugmenon**, das »getrennte« (weil dazwischen der *trennende* Ganzton Diazeuxis liegt) besteht. Beide haben die **Stufenfolge 1-1-½** (wie unsere Dur-Tonleiter, jedoch abwärts, [...]). Das Gesamtsystem entsteht, indem oben und unten je ein *verbundenes Synemmenon*-Tetrachord angefügt wird: **Hypaton**, das »oberste«, und »**Hyperbolaion**«, das hinausragende. Die Tonnamen wiederholen sich dabei, z. T. mit Zusatz des Tetrachordnamens. Das System wird mit dem **Proslambanomenos A**, dem »hinzugefügten«, auf 2 Oktaven gebracht. Um die getrennten Tetrachorde in der Mitte zu verbinden, fügt sich ein **Synemmenon**-Tetrachord ein, das – um gleich gebaut zu sein – *h* zu *b* erniedrigen muss: Es *moduliert* also. Die Mitte des ganzen Systems bildet die *Mese a*. Das System versteht sich relativ und ist nicht an absolute Tonhöhen gebunden.“³⁰⁷

Auch bei Neubecker ist über die Mese zu lesen:

„Der harmonisch wichtigste Ton war offenbar die Mese. Daß sie Tonikacharakter hatte, läßt sich allerdings nicht nachweisen.“³⁰⁸

Die Oktavgattungen oder Tonarten ergeben nur einen Ausschnitt aus dem Gesamtsystem und bestehen aus je zwei gleich gebauten Tetrachorden. Nach der Lage des Halbtons kann man erkennen um welche der drei Tonarten es sich handelt.

Bei der **dorischen Tonart** ist der Halbton am Ende, also sieht die Aufteilung ein **1-1-½** vor, wie beim oben erwähnten Beispiel der *Systema teleion*. **Die phrygische Tonart** hat den Tetrachord **1-½-1** und schließlich **die lydische Tonart** mit dem Tetrachord **½-1-1**. Die Tonqualitäten, die aus den Tonabständen resultieren entsprechen unserer neuzeitlichen Dur (**1-1-½**) und der Moll (**1-½-1**).³⁰⁹

Die Griechen kannten sieben verschiedene Oktavgattungen wie ersichtlich an Abbildung 20. Die Oktavgattungen **Dorisch**, **Phrygisch**, **Lydisch** und **Mixolydisch** bildeten außerdem **Hypo-** (»Unter«-) und **Hyper-** (»Über«-) Tonarten aus ihren Tetrachorden. Bei ihnen jedoch liegt der Endton jeweils um eine Quinte tiefer bzw. höher. Als neue Oktavgattungen im *Systema teleion* tauchen hier **Hypodorisch**, **Hypophrygisch** und **Hypolydisch** auf, die anderen fallen zusammen. Die **Mese a** liegt in jeder Tonart an einer anderen Stelle wobei sie als melodischer Zentralton eine Art Dominantfunktion ausübt.

Als Liste mit unseren heutigen Tonvorstellungen dargestellt:

³⁰⁷ MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 177.

³⁰⁸ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 103.

³⁰⁹ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“, 1977, S. 177.

a'-a: hypodorisch, auch hyperphrygisch, auch lokrisch und äolisch genannt

g'-g: hypophrygisch, auch hyperlydisch, auch iastisch und ionisch genannt

f'-f: hypolydisch, auch hypermixolydisch genannt

e'-e: dorisch, auch hypomixolydisch

d'-d: phrygisch

c'-c: lydisch

h-H: mixolydisch, auch hyperdorisch

Auch bei Neubecker steht, mit Erwähnung von Kleonides als Quelle, das die Oktave in verschiedenen Formen auftreten kann und sich dann diese 7 Möglichkeiten ergeben.³¹⁰

Der praktische Tonvorrat der Griechen umfasste etwa 3 Oktaven, wobei die höchste die *untere* Oktave und die tiefste die *obere* Oktave genannt wurden. Auch der Tonbereich der Instrumente dürfte sich am mittleren Umfang der menschlichen Stimme orientiert haben.

Die mittlere Oktave *e'-e* wurde als Bereich der sogenannten *Harmonia* bezeichnet, in der alle Tonarten verwirklicht werden konnten. Das *Harmonia* entsprach etwa dem Umfang der klassischen Kithara, deren Saiten entsprechend der gewünschten Tonart gestimmt werden mussten. Das Wort *Harmonia* stand im musikalischen Zusammenhang allerdings noch für eine allgemeine „Stimmung“ (bei einem Instrument) und „Zusammenfügung von Tönen“ (spezielle Oktave) oder auch „Oktavengattung“ und bezeichnet so, neben *Chroma* und *Diaton*, das enharmonische Tongeschlecht.

Die dorische Tonart stimmte mit der *e*-Oktave überein während alle anderen Tonarten in die *e*-Oktave transponiert wurden, was zu den **Transpositionsskalen** oder *tonoi*, mit bis zu 5 chromatischen Erhöhungen führte (siehe Abb. 20., B). Die Bezeichnung *Tonoi* war schon in der Antike nicht eindeutig, denn zur Bezeichnung von Skalen gab es noch die Begriffe *Harmonia*, *Tonos* und *Tropos*, die alle mehrdeutig waren. Das Wort *Tonos* z.B. kann neben der erwähnten Bezeichnung noch für den einzelnen „Ton“ stehen, für „Ganztonintervall“ und „Tonhöhe“.

Transponiert konnten alle 12 Halbtöne einer Oktave des *systema teleion* werden, also als Ausgangspunkt genommen werden. In der Reihe der *Tonoi* der Transpositionsskalen werden die Bezeichnungen der Oktavgattungen, um Zwischenstufen vermehrt, wieder hergenommen,

³¹⁰ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 177 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 105.

aber in umgekehrter Folge, wobei das *Hypodorisch* hier als tiefste Stufe fungiert und *Hypermixolydisch* oder *Hyperphrygisch* als Höchste.³¹¹

Wann genau griechische Melodien durch schriftliche Zeichen fixiert wurden, ist unbekannt, aber ab ungefähr dem 6. Jh. v. Chr. gab es im antiken Griechenland eine Notenschrift und zwar in zwei Systemen, ein älteres System für die reine Instrumentalmusik und ein neueres für die Vokalmusik.

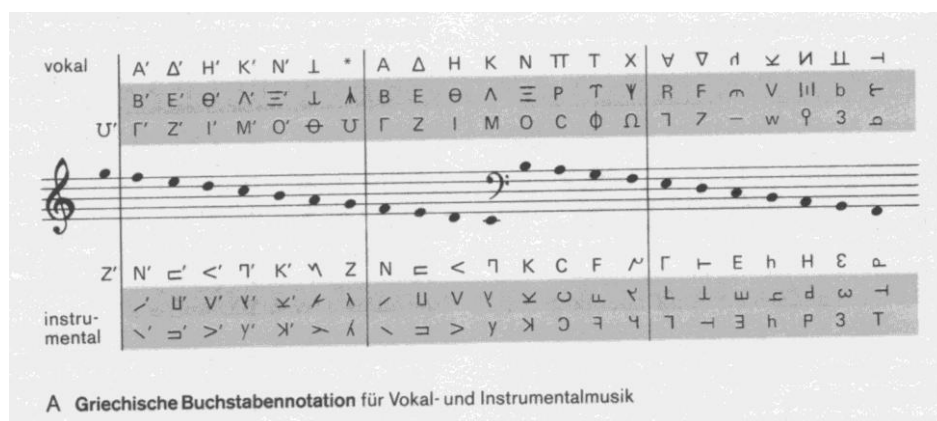


Abbildung 21; Buchstabennotation.

„Beides sind Buchstabennotationen, wobei die **Vokalschrift** das ionische Alphabet sehr systematisch verwendet: Jeder Buchstabe bezeichnet eine Tonhöhe, und zwar *Alpha* die *diaton.* Grundstufe *f*, *Beta* die einfach erhöhte *chromat.* Stufe *fis* und *Gamma* die doppelt erhöhte *enharmon.* Stufe. In der **Instrumentalschrift** wird dasselbe Zeichen entsprechend zweimal umgekippt [Anm: siehe Abb. 21]. Ausgangsoktave ist die mittlere, die obere wird mit Strichen bezeichnet (wie heute noch), die untere durch Kopfstellung der Zeichen.“³¹²

Die Aufzeichnung dieser Zeichen erfolgt nun so, dass die Gesangsnoten oberhalb der Textsilben zu denen sie gehören eingetragen werden, wobei sie häufig mehr rechts stehen und die Instrumentalnoten, sofern sie zugleich mit den Gesangsnoten auftreten, auf Zeilenhöhe in den Text eingeschoben werden, die dann vermutlich ein Zwischenspiel bezeichnen sollen. Die Notenzeichen geben nur relative Tonhöhen an, sagen aber nichts über den Zeitwert aus. Dazu können Rhythmuszeichen treten.³¹³

Um auf den Rhythmus zu kommen muss wiederum erwähnt werden, wie wichtig die Sprachmelodie, die Metrik, im Griechischen war. Viele der Liedgattungen entstanden, oder

³¹¹ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 177 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 107f.

³¹² MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 175.

³¹³ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 121f.

bestanden allein aus der Sprachmelodie des Altgriechischen und wurden rezitativartig aufgeführt. Die griechischen Notenzeichen geben nur relative Tonhöhen an, sagen aber nichts über einen Zeitwert aus, dazu können dann Rhythmuszeichen dazukommen. Diese geben in Form von Zeichen Längen und Kürzen an. Wo diese fehlen kann man sich nur auf die Längen und Kürzen des Metrums, d. h. des Textes halten, wobei das schwierig nachzuvollziehen ist. Also ob das dann wirklich der antiken Vortragsweise entspricht. Es existieren nur wenige antike Abhandlungen über den Rhythmus, wie von Aristoxenos von Tarent, man kann allerdings den Unterschied sowie auch den engen Zusammenhang zwischen Metrik und Rhythmus in diesen Schriften feststellen. Ab wann der Rhythmus und die Metrik gesondert eingesetzt wurden, ist nicht genau nachvollziehbar. Vermutet wird, dass schon Sappho und Alkaios in ihrer frühen Chorlyrik die unterschiedlichen Komponenten eingesetzt haben und das als kürzestes, bzw. kleinstes Grundmaß vorerst die Silbe angesehen wurde. Später wurde der Rhythmus vom Text abstrahiert, wie bei Aristoxenos. Die Grundlage des Rhythmus ist einfach, man benützte lediglich, wie erwähnt, zwei Zeitwerte, zwei „Quantitäten“ und zwar die Kürze und die Länge. Das Zeichen für die Kürze ist ein halbkreisförmiger, nach unten schwingender Bogen, das für die Länge ein waagrechter Strich, wie ein Bindestrich. Das Verhältnis der Kürze zur Länge betrug in der Regel 1 : 2, wobei dies ergibt, dass die Länge doppelt so lang ist wie die Kürze. Natürlich existierten auch Versmaße mit unterschiedlichen Längen. Der Hexameter-Vers, dessen Umfang unveränderlich war, würde nun aus einer Länge und 2 Kürzen bestehen die zweimal wiederholt werden. Darauf folgt eine Art Pause oder Zäsur, eine Kürze, wiederum eine Pause, eine Kürze und dann wieder das Muster eine Länge und 2 Kürzen und das zweimal, zum Abschluss folgen zwei Längen.

Als Symbolform dargestellt: — ∪ — ∪ — | ∪ | ∪ — ∪ — ∪ — — |.³¹⁴

Obwohl sich in den meisten überlieferten Schriften Rhythmuszeichen finden, fehlt uns zum sicheren Verständnis hier mehr, als für alles andere, da unter anderem die Zeichen nicht immer sehr konsequent gesetzt wurden.³¹⁵

Mit dem Einsetzen der neuen Musik des 5./4. Jh. v. Chr. tauchten viele Dichter und Theoretiker auf, die zumeist scharfe Kritik an den Veränderungen ausübten. Dadurch, dass die Ordnung aufgelassen wurde, hätte die Musik keine so große, positive Wirkung auf den menschlichen Charakter mehr. Einer der größten Kritiker war Platon (427-347 v. Chr.), der die neue Musik als Gefahr bezeichnete, weil sie aus der alten Ordnung ausbrach und sich zu

³¹⁴ Vgl. GEORGIADES, Thrasybulos: „Musik und Rhythmus bei den Griechen“, 1958, S. 11 und ZAMINER, Frieder: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht/ZAMINER, Frieder (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“, 1989, S. 132.

³¹⁵ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 122f.

neuen, orgiastischen Formen erweiterte. Aristoteles (348-322 v. Chr.) aber gab der neuen Musik eine entsprechende Ästhetik zur Seite. Durch neue Gelehrte, wie den Schüler von Aristoteles, Aristoxenos von Tarent (354-300 v. Chr.), entstand nunmehr eine Musiktheorie, die sich auf die Erfahrung des Hörens beruft und nicht rein auf Zahlen. Es folgen weitere Theoretiker die sich mit den Problemen der Harmonik, der Intervalle, des Rhythmus und der Notenschrift beschäftigten.³¹⁶

³¹⁶ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 175.

7. Nachwort

Die Griechen beschäftigten sich in größeren Ausmaßen mit Musik, als wir es heutzutage tun. Wie bereits mehrmals erwähnt, spielte die Musik in Lebensbereichen der Griechen eine Rolle, wie wir sie heute nicht mehr kennen. Für uns ist Musik Ablenkung, Unterhaltung, Unterricht für junge Menschen, aber auch das nicht in dem Ausmaß wie es bei den antiken Griechen der Fall war. Seit wann diese eine so große Rolle spielte, ist nicht genau bekannt, aber das die Musik ein fester Bestandteil der Jugendbildung war ist uns noch aus dem 5 Jh. v. Chr. aus den aristophanischen Komödien bekannt. Die Musik wurde in der griechischen Antike als Abbild der Weltordnung gesehen. Pythagoras' Lehre der Zahlengrundlage der Musik und seine Theorie, dass die Bewegungen des Kosmos und der menschlichen Seele auf den gleichen harmonischen Zahlenproportionen beruhen, ist nur eine der großartigen Vorstellungen über Musik der griechischen Antike. Die Musik beeinflusste die seelische und körperliche Verfassung des Menschen, deshalb wird sie zum moralischen und gesellschaftlichen Faktor, der in der Erziehung und im öffentlichen Leben beachtet werden muss. Die Musik wurde also bereits ab einer frühen Zeit bewusst in die Bereiche ethischer Einwirkung einbezogen.³¹⁷

Auch das berufliche Ansehen der Musiker hat sich meiner Meinung nach geändert, auch wenn eine Veränderung sich schon in der Spätklassischen Zeit der griechischen Antike abzeichnete. Musiker-Sein ist heute wie damals ein Beruf. Die Herausforderungen an diesen Beruf sind heute jedoch ganz andere. Heute messen wir den Beruf des Musikers in Vergleichen, wie gut spielt dieses oder jenes Stück. Welche technischen Fähigkeiten hat er? Die Berufssparten sind aufgetrennt, wobei es natürlich immer Ausnahmen gibt. Der Beruf des Musikers ist bis auf wenige Ausnahmen in spezielle Sparten aufgetrennt, Komponisten, Arrangeure, Tontechniker, Dirigenten etc. In der griechischen Antike musste sich der Musiker dadurch beweisen, dass er Neues erfand, neue Geschichten und Musik miteinander verband und auch vortragen konnte. Stücke wurden oft nur einmal vorgetragen. Zu anfangs, als es noch gar keine schriftliche Form eines Stückes gab, musste der Musiker durch Zuhören und Zusehen ein Musikstück erlernen und weitergeben können. Höchstwahrscheinlich kam es dabei immer wieder zu Veränderungen, subjektiven Einflüssen, allerdings immer unter Einhaltung besonderer Regeln und Vorschriften, wie zum Beispiel der strengen Beibehaltung der Tonarten. In der Mehrheit waren Musiker im antiken Griechenland zugleich Komponisten, Instrumentalisten, Chorleiter und wahrscheinlich auch Autoren, Regisseure und Dramatiker. Ich will die Arbeit oder den Aufwand eines Musikers unserer Zeit hier jedoch in

³¹⁷ Vgl. MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1“; 1977, S. 175 und NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“; 1977, S. 129f.

keinster Weise schmälern, sondern nur darstellen, wie sich, schon allein der Begriff des Berufsmusikers innerhalb der Jahrtausende verändert hat. Durch die Medien und die Möglichkeit der Vervielfältigung steigt der stetige Leistungsdruck auf die Musiker unserer Zeit und die Wertigkeiten der Arbeiten sinken. Damals waren Menschen bzw. Musiker Universalisten und heute könnten sie als Spezialisten einzelner Sparten zu sehen sein.

Die Einteilung der Tonarten, der Harmonien und des Rhythmus genauso wie der Aufführung oder des Vortrages waren bei den Griechen auch völlig anders als heutzutage. Vieles davon ist uns nicht mehr verständlich, was natürlich auch auf die dürftigen Hinterlassenschaften zurückzuführen ist, genauso wie auf ihr differenziertes Verständnis über die Praxis und Wirkung der Musik. Sie gingen davon aus, dass Musik die körperliche wie auch seelische Verfassung des Menschen beeinflussen kann, vorausgesetzt, dass gewisse Harmonien, *Tropoi*, verwendet werden. Änderungen dieser *Harmonia*, nachzulesen bei Damon, gingen stets Hand in Hand mit tiefgreifenden politischen Veränderungen. Die Musik erhielt auch in politischen Schriften, wie dem *Staat* und den *Gesetzen* des Platon ihren Platz als wichtiger Bestandteil ethischer Wirkung auf den Staat und das Volk. Sie zählt für ihn in den Bereich der *Mimesis*, also des Nachahmenden, wie alle anderen Künste und soll durch vorbildliche Wirkung, vor allem auf die Jugend, ihre Rolle im Staat haben.³¹⁸

Das Erlernen von Liedern und Harmonien hatte denselben Stellenwert wie das Erlernen sittlichen Benehmens oder des Gebrauchs von Waffen und des Kriegshandwerkes. Obwohl diese Einstellung in der klassischen Epoche der griechischen Antike bereits abnahm, hatte diese Theorie einige Verfechter. Was uns wieder aufzeigt, wie tief verwurzelt die Musik in der griechischen Gesellschaft und wie übergreifend ihre Bedeutung zur damaligen Zeit war.

Auch bei Aristoteles ist die Beschäftigung mit Musik wichtig. Er ist allerdings er nicht mehr so streng wie Platon und andere und lässt Musik auch der Erheiterung und dem Zeitvertreib dienen. Jedoch spricht auch er davon, dass die Musik einen besonderen Wert hat und auf Seele und Ethos einwirken kann, also zur Bildung des jugendlichen Charakters unerlässlich ist. Nicht nur das bloße Anhören, sondern vor allem das Ausüben von Musik kann den moralischen Wert einer Musik einbringen, wobei bei ihm nicht mehr der Berufsmusikerstand gemeint ist.³¹⁹

Ein besonderes Merkmal der griechischen Musikvorstellung und -ausübung, liegt im Verwenden der menschlichen Sprechstimme als Tonvorrat und Vortragsweise für die altgriechische Musik. Also das Verhältnis von Melodieführung zum Wortakzent, die im klassischen Griechisch musikalischer nicht dynamischer Natur ist.

³¹⁸ Vgl. NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 129f.

³¹⁹ Vgl. ebenda, S. 133f.

„Schon Aristoxenos' Vergleich der Sprech- mit der Singstimme läßt erkennen, daß auch beim Sprechen merklich verschiedene Tonhöhen durchlaufen werden.“³²⁰

Wie nützlich ist nun der Versuch der Wiederaufführung eines antiken griechischen Musikstücks?

Ich bewundere Menschen, wie Stefan Hagel (siehe Anhang 8.2. Radiokolleg), die einen solchen Versuch wagen und sich nicht nur mit den einzelnen, verbliebenen Notenfragmenten beschäftigen, sondern auch versuchen, ein Instrument mit den greifbaren Materialien der damaligen Zeit nachzubauen und möglichst authentisch zu spielen. Hierbei helfen natürlich die bildlichen Darstellungen, aber kann man sich auf sie verlassen? Wie viel ist Fiktion des Künstlers, oder Ausschmückung?

Um eine möglichst authentische Rekonstruktion eines antiken griechischen Musikstücks aufführen zu können, muss man auf jeden Fall auf mehrere Quellen zugreifen und nach meiner Meinung vielleicht auch unterschiedliche Wissenschaftler und Personen versammeln, um ein Gesamtbild erhalten zu können: Musikarchäologen, Musikwissenschaftler, Instrumentenbauer, Philologen, Kunsthistoriker, Literaturwissenschaftler etc. Dann kann ich mir durchaus vorstellen, dass es möglich wäre, ein Stück, von dem es sowohl literarische Zeugnisse, musikalische Notenfragmente, als auch bildliche Quellen zu den passenden begleitenden Instrumenten gibt, durch die Zusammenfügung des Wissens eines solchen Personenkreises zu rekonstruieren. Selbst dann aber müsste wohl noch einiges dazugedacht werden, was das ganze wiederum zu einem Experiment macht, dessen Ergebnis ich gerne hören würde, oder bei dem ich noch lieber selbst teilnehmen würde.

Solche Projekte gibt es natürlich, wie in der im Anhang befindlichen Radiosendung ersichtlich. Die experimentelle Musikarchäologie versucht eine möglichst authentische Annäherung an die Vergangenheit zu finden wofür sie alles vorhandene Wissen nutzt, vor allem in der antiken Notenschrift geschriebene Musikstücke, die auf Papyrus oder auf Steinstelen erhalten geblieben sind, und archäologische Funde von Musikinstrumenten beziehungsweise deren Darstellung auf Vasen und Friesen. Auch literarische und philosophische Hinweise, wie in den Epen Homers oder in den Schriften des Aristoteles-Schülers Aristoxenos von Tarent, fließen ein. Auch Instrumente werden möglichst originalgetreu nachgebaut, wie der Aulos, die griechische Doppelflöte, oder die Kithara, eine Leier. Auf ihnen werden die wenigen Überreste antiker Kompositionskunst nachgespielt. Musizierende Altphilologen, wie Stefan Hagel oder Georg Danek, liefern damit

³²⁰ NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – eine Einführung“, 1977, S. 113.

möglicherweise - im Gegensatz zu antiken Musikensembles – „wissenschaftlich fundiertere“ Hörbeispiele aus einer längst vergangenen Zeit.

Was mich noch nachdenklich stimmt ist, dass nun abgesehen davon, dass sehr wenig Material von einer spielbaren Musik vorhanden ist, die Musik im antiken Griechenland, wie erwähnt, eingebettet in den Kult, gewisse Feiern oder Situationen war, die wir nicht wiederherstellen können. Ich möchte hier nicht sagen, dass es ganz unmöglich wäre, oder es niemand versuchen sollte, denke aber, dass dabei mit Vorsicht zu walten ist. Die Hörbeispiele, die ich kenne, sind alle völlig unterschiedlicher Natur, auch wenn sie von der Angabe her ein- und dasselbe Lied wiedergeben. Da unterschiedliche individuelle, heutige Auffassungen und Harmonievorstellungen in die Interpretationen einfließen und unterschiedliche Instrumente verwendet werden. In der Sendung des Radiosenders Ö1, die im Anhang angefügt ist, gibt es ein Hörbeispiel welches, für mich und mein Verständnis von der griechischen Musik, erahnen lässt, wie diese geklungen haben könnte. Diese Hörbeispiele entsprechen wohl nicht unseren heutigen Harmonieverständnis, was ich allerdings erwarten konnte.

Ich stelle hier in Frage, ob es überhaupt ein Publikum für eine solche Wiederaufführung gäbe. Es würde sich wohl auf einige Liebhaber der griechischen Antike, eventuelle Neugierige, aber vor allem Wissenschaftler mit Bezug zu diesem Thema, beschränken. Möglicherweise würde man auf größeres Interesse stoßen, wenn man eine möglichst authentische Aufführung in die Elemente der griechischen Festkultur einbeziehen würde, die an unsere Kultur anknüpft. Vielleicht in ein Element das im österreichischen Raum noch geläufig ist, wie eine Pompé, ein Festzug. Ein Versuch würde sich meines Erachtens durchaus lohnen.

8. Anhang

8.1. Abstract

In dieser Arbeit soll, in einer Art Überblick, auf die Musik der archaischen und der klassischen Epoche der griechischen Antike eingegangen werden, wobei genauer auf Lied- und Tanzgattungen geachtet wird und wie sie in die antike griechische Tradition und in den Kult(us) – das schließt auch die griechische Mythologie ein - eingebettet waren. Zuerst wird die Arbeit mit einem geschichtlichen Umriss der erwähnten Epochen und ihrer wichtigsten Traditionen, wie der Gründung der *Polis*, eingeleitet. Dann wird zum einen auf Gattungen, wie z.B. *Epos*, *Hymnos*, *Nomos*, *Dithyrambos* oder *Hyporchema* und ihr musiktheoretischer Aufbau, zum anderen auf die Einbettung der Gattungen in den Kult(us) und vor allem in die Festlichkeiten, wie die *Dionysien* oder die *Panathenäen*, zu denen sie vorwiegend vorgetragen wurden, eingegangen. Natürlich wird hier auch auf die Aufführungspraxis Bezug genommen, welche heutzutage schwer nachzuvollziehen ist, wobei von Wissenschaftlern wie Stefan Hagel oder Georg Danek mit vorhandenen Quellen aller Art, diese zu erreichen versucht wird. Für diese Arbeit werden Quellen aus verschiedenen Bereichen der antiken griechischen Musiktheorie, Geschichte und Tradition der Griechen, wie Festkultur und Riten, Mythologie etc. verwendet, welche vorwiegend von Wissenschaftlern stammen, die Bezüge auf direkte antike Quellen nehmen. Dies erklärt die, für diese Arbeit, in der antiken griechischen Schrift übernommenen „Schlüsselwörter“, wie z.B. *πομπή* (gr. Pompé, Festzug). Alle Literaturangaben, sowie Bild- und Tonaufnahmen sind im folgenden Quellenverzeichnis angeführt.

8.2. Zeittafel

Epochen	Jahreszahl		Politik/Geschichte	Musik	Theater/Dichter
Bronzezeit	ab 2000 v. Chr. (ab ca. 2200 bis 1100 v. Chr.)	ca. 2000 v. Chr.		Harfen- und Doppelaulospieler (frühkykladisch)	
		ca. 1900 - 1800 v. Chr.	Einwanderung der Indogermanen	Abbildungen minoischer Leiern und Doppelauloi	
		ca. 1200 v. Chr.	Dorische Wanderung		Dionysos als Vegetationsgott bekannt, mykenisch.
Geometrische Zeit	ca. 1100 bis 700 v. Chr.	ca. 1050 bis 1000 v. Chr.	"Dunkle Zeit"	Entwicklung des Dithyrambos zum Kultgesang; Rhapsoden und epischer Gesang.	Dionysos als Gott der Ekstase und des Identitätswechsels bekannt, thrakischen Ursprungs, Ende der mykenischen Kultur.
		ca. 1000 v. Chr.	Buchstabenschrift		
		ca. 900 bis 800 v. Chr.	Entstehung der Polis, Erste Gründungen von Koloniestätten.		Epos: Das Entstehen der Epen des Homer und des Hesiod.
Archaische Zeit	ca. 700 bis 500 v. Chr.	ca. 676 bis ca. 600 v. Chr.		Am Hof des Tyrannen Periander von Korinth werden Dithyramben des Sängers Arion aufgeführt.	Lyrik: Archilochos, Solon, Sappho und Alkaios; Terpander in Sparta.
		ca. 594 bis 566 v. Chr.	Neue Gesetzgebungen und Reformen in Athen; Verbot der Schuldklaverei; Einrichtung eines Volksgerichtes in Athen; wirtschaftliche Absicherung Athens.	Apollonhymnos; 586 oder 582 v. Chr.: Sakadas siegt mit seinem auleitischen Nomos "Nomos Pythikós" bei den Pythien und zugleich als Gründungsjahr bekannt, an denen bei den Pythischen Spielen in Delphi erstmals Wettkämpfe in körperlichen Übungen abgehalten wurden.	Vorsokratiker

Archaische Zeit	ca. 700 bis 500 v. Chr.	ca. 566/565 v. Chr.	Das Fest zu Ehren von Athena, die Panathenäen werden eingeführt und sollen zum Gemeinschaftsgefühl der attischen Bevölkerung beitragen; Bau des ersten Tempels der Athena auf der Akropolis.	Einführung musischer und athletischer Wettkämpfe bei Festen wie den Panathenäen.	
		ca. 561 v. Chr. bis 536 v. Chr.	Erster Tyrann Peisistratos danach Vertreibung und seine Rückkehr und Begründung der dauerhaften Tyrannis; Neuverteilung der Ländereien zugunsten der Kleinbauern; Förderung der Künste und der Religion, rege Bautätigkeit.	Um ca. 536 v. Chr. richtet Peisistratos die Feier der Lenäen im heiligen Bezirk ein, deren Leitung von Thespis übernommen wird.	
		ca. 534 v. Chr.	Dionysos wird in die Zwölfgötter aufgenommen und wird so neben Athene zur wichtigsten Gottheit der Stadt; Institutionalisierung des als Gefahr für die staatliche Ordnung betrachteten Kultes.	Die Großen Dionysien werden als offizielles Stadtfest Athens, in Anlehnung an die bereits existierenden Ländlichen Dionysien, neugegründet und in den Kalender aufgenommen; Erfindung der Tragödie; Erste Tragödienagone.	
		528 bis ca. 508/7 v. Chr.	Tod des Peisistratos und sein Sohn Hippiarchos übernimmt, danach Sturz der Tyrannen und Befreiung Athens; Kleisthenes; Phylonreform, Rat der Fünfhundert und diese tragen an dem neuen politischen Interesse der attischen Bürgerschaft bei; Sparta macht Druck in Richtung Griechenland; Neue Herrschaftsform "Isonomie", gilt als Vorstufe der Demokratie.	Der neue Staat übernimmt die Organisation der Großen Dionysien, ihre Verwaltung und erweitert sie; Erster Dithyrambenagon.	Geburt des Aischylos und Pindars (ca. 520-445 v. Chr.).

Archaische Zeit		ca. 700 bis 500 v. Chr.	507 bis ca. 480 v. Chr.	Erster (490) und Zweiter Rachefeldzug der Perser gegen das junge, demokratische Griechenland unter Grosskönig Xerxes (480); Wendepunkt des Kriegs bei der Schlacht von Salamis, in der sich die Athener erstmals als Seemacht hervortun und durch die Strategie des Themistokles als Sieger hervorgehen.		Nach Einsturz der hölzernen Konstruktionen bei den Lenäen auf der Agora wird mit dem Bau des Dionysostheaters am Hang der Akropolis begonnen, die Sitzplätze werden direkt in den Berg gebaut; Erster Komödienagon (486) bei den Großen Dionysien; Geburt Sophokles (etwa 496-406); Erster Sieg des Aischylos bei den Großen Dionysien (484).
Klassische Zeit	Ca. 500 bis 300 v. Chr.	Frühklassik	ca. 480 bis 450 v. Chr.	Die Frühklassik setzt mit dem Ende der Perserkriege (479) ein und reicht bis zum Beginn des Perikleischen Zeitalters. Delisch-Attischer Seebund (478/477 v. Chr.). Die rund 50 Jahre bis zum Beginn des Peloponnesischen Krieges nennt man "Pentekontaetie". 462 beerbt Perikles den ostrakierten Kimon; Entmachtung des Aeropags; Der Rat der Fünfhundert wird wichtiger, ihm wird die attische Politik anvertraut; Die Autorität des Adels als Gesellschaftsschicht geht zu Ende.		Tragödie: Aischylos, Sophokles, Euripides: Geburt des Euripides; Aufführung der <i>Perser</i> des Aischylos; Sieg des Sophokles bei den Großen Dionysien; <i>Die Orestie</i> des Aischylos siegt bei den Großen Dionysien; Tod des Aischylos, durch Volksbeschluss wird die Wiederaufführung seiner Stücke erlaubt; Erste Teilnahme des Euripides am Tragödienagon, Stücktitel unbekannt.
		Hochklassik	ca. 450 bis 400 v. Chr.	Das Perikleische Zeitalter. Es beginnt (nach dem Kalliasfrieden 449 zwischen Athen und Persien) mit dem Dreißigjährigen Frieden zwischen Athen und Sparta (446) und endet nach 15 Jahren mit dem Peloponnesischen Krieg.		Alte Komödie: Aristophanes; Auf Steintafeln werden nun auch die besten Tragödienschauspieler verewigt; Geburt des Aristophanes (448); Erster Sieg des Euripides (442/1); <i>Antigone</i> des Sophokles. Und Beginn der Historie: Philosophie der Sophisten; Sokrates, Aristoteles, Platon.

Klassische Zeit	Ca. 500 bis 300 v. Chr.	Spätklassik	ca. 400 bis 330 v. Chr.	Prozess gegen Sokrates; Korinthischer Krieg: Athen, Theben, Korinth und Argos verbünden sich gegen Sparta, er endet mit dem Sieg Spartas, mit Hilfe der Perser, im Königsfrieden zwischen Athen und Sparta. Lykurg von Athen.		Erste Aufführung einer alten Tragödie (386); Tod des Aristophanes (385); Die Poltieia (Der Staat) des Platon entsteht (um 370), auch er entwirft einen neuen Plan zur Ordnung des Staates; Einführung eines eigenen Agons zur Wiederaufführung alter Tragödien (341); Auch alte Komödien wiederaufgeführt (339); Lykurg beginnt mit dem Umbau des Dionysostheaters; Aristoteles in Athen (Entstehung der Poetik/334/5).
Hellenistische Epoche			ca. 330/320 bis 30 v. Chr.	Alexander der Große (336 bis 323 v. Chr.). Reiche/Monarchien: - Makedonien/Pella Antigoniden, - Asien/Antiochia Seleukiden, - Ägypten/Alexandria Ptolemäer; - Kleinasien/Pergamon Attaliden.	Aristoxenos; Euripides-Fragment des Orest; Apollohymnen in Delphi; Seikilos-Lied in Tralles; Der Staat übernimmt die Choregie, verwaltet durch einen "Kommissar", der für die Kosten der Chöre zu tragen hat.	Neue Komödie: Menander; Philosophie: Stoiker, Epikureer, Kyniker; Dichtung: Theokrit, Kallimachos; Ausbau des Dionysostheaters in einen Steinbau für ca. 14 000 Zuseher (328).

8.3. Radiokolleg

Transkript des „Radiokolleg“-Beitrags aus der Sendereihe:
**„Aulos, Panflöte und Schildkrötenleier – Musik in der griechischen
Antike“**

Sender: Radio Österreich Eins

Erstausstrahlung: 01. bis 04. August 2011 von jeweils 9.45 Uhr bis 10.00 Uhr

Beitragsgestaltung: Natasa Konopitzky

Transkription: Edith Ronacher

Erster Teil der Sendereihe vom 01. August 2011 um 09.45 Uhr

(Instrumental)

Sprecherin: Stefan Hagel, klassischer Philologe und experimenteller Musikarchäologe an der österreichischen Akademie der Wissenschaften, spielt das 2000 Jahre alte Seikilos-Lied auf einem Aulos. Der Aulos, ein Instrument, das in Europa längst nicht mehr verwendet wird, besteht aus zwei getrennten Spielröhren, mit unterschiedlich angeordneten Grifflöchern. Sie werden jeweils in einer Hand gehalten, es sieht so aus, als würde Stefan Hagel auf zwei schlanken Blockflöten gleichzeitig spielen.

(Instrumental)

Stefan Hagel: Ein einfaches kurzes Liedchen, das auf einer Grabstele überliefert ist, zusammen mit der Inschrift dessen, der das gesetzt hat. Eine der ganz wenigen Beispiele, wo man Notation auf Stein gemeißelt hat.

Sprecherin: Sowohl der Text, als auch die Notenschrift des Seikilos-Liedes sind erhalten geblieben. Damit ist es eines der ältesten, vollständig erhaltenen Musikstücke.

Das Seikilos-Lied wurde ungefähr im Jahr 100 geschrieben. Zu der Zeit war Griechenland bereits Teil des römischen Reiches. Die Kultur und Sprache der Griechen lebte aber in der römischen Zivilisation fort. Stefan Hagel führt vor wie das Lied gesungen geklungen haben könnte.

(Instrumental, Stefan Hagel Gesang)

Sprecher (Übersetzung des Liedtextes):

„Solange du lebst sei sichtbar, in gar keinem Fall sei betrübt. Für kurz besteht das Leben. Das Ende wird von der Zeit eingefordert.“

Sprecherin: Der Grieche Seikilos ließ es auf einen Grabstein meißeln. Dieser stand in Tralleis, einer antiken Stadt in Lydien, auf dem Gebiet der heutigen Türkei. Das Lied selbst wurde nicht eigens für den oder die Verstorbene komponiert, sondern war ein bekanntes Musikstück.

Stefan Hagel: Das wird in der Literatur gerne bezeichnet, als Skolion, also als Liedchen für das Symposion. Ein Trinkliedchen sozusagen, durchaus denkbar, dass das beim geselligen Abend-Zusammensein zum Besten gegeben wurde. Zur Begleitung einer anwesenden Aulos-Spielerin, vielleicht auch zur Selbstbegleitung auf einer einfachen Leier.

Sprecherin: Die Leier ist ein U-förmiges Instrument, ein Schallkörper mit jeweils einem Arm an jeder Seite. Der Altphilologe Stefan Hagel hat sich auf die Musik der Antike spezialisiert und ist einer der Experten weltweit. War es vor wenigen Jahrzehnten noch kaum möglich die Musik der Antike wissenschaftlich fundiert nachzuspielen, kann man mittlerweile eine Vergangenheit die Jahrtausende zurückliegt hörbar machen. Stefan Hagel bringt, auf der Suche nach einem möglichst authentischen antiken Klang, all sein Wissen über die antike Geschichte, über literarische und philosophische Texte und über die Sprache ein, und rekonstruiert antike Instrumente nach archäologischen Funden.

Kann man nun behaupten, dass das Seikilos-Lied vor 2000 Jahren, genauso geklungen hat wie soeben gehört? Nein, meint Stefan Hagel, zu einer hundert

prozentig authentischen Aufführung werde man wohl nie kommen. Aber man könne sich annähern. Die Notenschrift, die an Buchstaben des griechischen Alphabets erinnert, ist entziffert. Man kennt die Tonhöhe, die Intervalle, die Melodie und den Rhythmus. Dies kann man also echt antik nachspielen, erklärt Stefan Hagel. Was nicht überliefert ist, ist die Begleitung. Er greift zu einer Leier um die Interpretationsmöglichkeiten zu demonstrieren.

(Instrumental, Stefan Hagel spielt auf einer Leier)

Stefan Hagel: Ja, die Melodie sagt uns jetzt ungefähr, dass hier grosse Intervalle angedacht sind, der ist hier noch nicht gefüllt mit harmonischen Detailinformationen. Jetzt kann ich mir ausdenken, dass ich das einfach unterstreiche und den Rhythmus ein bisschen fließender umspiele.

(Instrumental mit Text)

Stefan Hagel: Da hab ich noch nicht sehr viel dazugefügt. Man könnte jetzt natürlich auf der anderen Seite auch das ganze mit dem Plektron begleiten.

Sprecherin: Er schlägt die Seiten mit einer Art Holzgriff an, auf dem ein Blättchen angebracht ist, das aus einem Stück Knochen gefertigt wurde.

(Instrumental, selbes Lied nur mit Begleitung auf der Leier mit Hilfe eines Plektrums)

Sprecherin: Nur wenige Lieder haben mit Noten und Text die Jahrtausende überstanden. Manche auf Stein, der Großteil auf Papyrus, genauer gesagt auf kleinen Papyrusfetzen. Denn die meisten Fragmente sind nur bruchstückhaft erhalten. Zählt man die Musik zusammen, die man ohne stark zu ergänzen, aufführen kann kommt man wahrscheinlich auf nicht viel mehr als 10 Minuten. Man kennt nur einen minimalen Ausschnitt der griechischen Musikwelt, sagt Egert Pöhlmann, er ist emeritierter Professor an der Friedrich Alexander Universität im deutschen Erlangen.

Egert Pöhlmann: Da ist man noch unter dem Promillebereich. Wo wir sehr viel besser informiert sind, das ist, die Instrumentenkunde, die Musiktheorie, die Musiksoziologie. Es gibt da auch eine ausgedehnte Literatur.

Sprecherin: Auf Vasen sieht man Musiklehrer und –Schüler beim Unterricht, oder Hausmusikszenen. Frauen sind auf Vasenbildern seltener zu finden als Männer.

Egert Pöhlmann: Ein Zusammenspielen von Männern und Frauen ist ganz ganz selten, es gibt seltene Beispiele für häusliches Musizieren und da sind es meistens die Frauen für sich allein.

Sprecherin: In der Frühzeit der Antike, vor etwa 2700 Jahren, traten in Sparta Frauenchöre auf. Wie die Situation im restlichen Griechenland war ist nicht genau bekannt. Überliefert ist jedoch der Name einer berühmten weiblichen Dichterin und Sängerin, nämlich von Sappho, die im 6. Jh. vor unserer Zeitrechnung auf Lesbos gelebt hat. Später war Frauen öffentliches Musizieren nicht möglich, erklärt Andrew Parker vom Institut für Archäologie und Antike der Universität Birmingham und Präsident von MOISA, einem internationalen Forschungsnetzwerk zur Musik der Antike.

Andrew Barker: It was certainly an essence the normal convention, that women should, on a whole, not be seen in public...

Übersetzer (voice over): Auf jeden Fall war es in Athen so, das es in der klassischen Zeit, Frauen der höheren Schichten nicht in der Öffentlichkeit gesehen werden sollten und schon gar nicht durften sie öffentlich Musik aufführen. Es gab nur die sogenannten Aulos-Spielerinnen, das waren sehr junge Mädchen, oft Sklavinnen die beim Symposion, dem geselligen Gastmahl der Griechen auftraten. Da waren natürlich nur Männer, es wurde viel getrunken und man erwartet von den unglückseligen jungen Frauen sowohl sexuelle Dienste als auch musikalische Unterhaltung. Das waren keine Frauen die ein paar gerade Töne auf einem Aulos spielen konnten, das waren ausgebildete Musikerinnen und in manchen Fällen sogar hervorragende Musikerinnen, aber in der sozialen Rangordnung rangierten sie ganz weit unten.

Sprecherin: Diese Frauen, die gleichzeitig Musikerinnen und Prostituierte waren, lernten das Aulosspielen in eigens für sie eingerichteten Schulen. Ein Stück, der sogenannte Nemesis-Hymnos, der Hymnos auf die Rachegöttin Nemesis, die für Ausgleich und Gerechtigkeit steht, war vermutlich Standardrepertoire der Hausmusik und auch im Musikunterricht.

(Instrumental mit Gesang, Stefan Hagel)

Sprecher (Übersetzung des Liedtextes/voice over):

Nemesis, geflügelte Balance des Lebens, schwarzäugige Göttin, Tochter der Dike, die du mächtiges Schnauben der Sterblichen mit stählernem Zügel niederhältst. Und voll Hass auf verderbliche Hybris der Sterblichen, schwarzen Neid hinaustreibst.

Sprecherin: Professionelle Musiker organisierten sich ab der hellenistischen Zeit, ungefähr 300 vor unserer Zeitrechnung in Zünften. Sänger, Komponisten und Dichter führen zu musikalischen Wettkämpfen wie etwa dem Agon in Delphi. Spielten bei religiösen Kulte und auch im Theater. Aus dem klassischen Theater sind zwar viele Texte erhalten geblieben, aber nur von zwei Fragmenten kennt man die Noten. Diese stammen aus den Tragödien des Euripides, einem bekannten Dichter der vor 2500 Jahren lebte. Eines der Fragmente, jenes aus der *Iphigenie*, ist so bruchstückhaft erhalten, dass es nicht gespielt werden kann. Hörbar machen lässt sich der Ausschnitt eines Chorliedes aus *Orestes*. Die Aufnahme wurde während eines Symposiums über antike griechische Musik in Wien im Jahr 2003 gemacht. Dort, wo Teile des Liedes fehlen, singt Stefan Hagel eine Pause.

(Instrumental, Lied gesungen von Stefan Hagel)

Sprecherin: Diese halbe Minute aus dem *Orestes* von Euripides ist der einzige musikalisch nachvollziehbare Eindruck aus der antiken griechischen Tragödie und nicht nur das, es ist das älteste mit Noten und Text überlieferte, also nachspielbare Musikstück überhaupt. Der Papyrus ist 2300 Jahre alt, stammt aus dem Jahr 280 vor Beginn unserer Zeitrechnung. In der Tragödie geht es um Orestes, den Sohn des Agamemnon und der Klytaimnestra. Kurz der Inhalt: Agamemnon

kehrt erst 10 Jahre nach Ende des trojanischen Krieges wieder nach Hause zurück, seine Frau Klytāimnestra hatte inzwischen einen Anderen geheiratet und tötet Agamemnon. Jahre später rächt Orestes seinen Vater indem er seine eigene Mutter tötet. Die Rachegöttinnen bestrafen Orestes und lassen ihn wahnsinnig werden.

Instrumental und Übersetzer des Textes (abwechselnd):

Ich bejammere, ich bejammere deiner Mutter Blut, das dich zum Rasen bringt. Das große Glück hat nicht bestand bei den Menschen. Hinauf wie das Segel eines schnellen Kahns rüttelt sein Gott und versenkt's in den raffend verderbenden Wellen gewaltiger Mühlen. Wie des Meeres.

Sprecherin: Das Fragment ist in der Papyrussammlung der Nationalbibliothek in Wien zu besichtigen. Egert Pöhlmann, klassischer Philologe aus Erlangen ist überzeugt, dass in den Museen noch einige unentdeckte Schätze schlummern. Er selbst hat in der Wiener Nationalbibliothek fünf Papyrus-Stücke entdeckt.

Egert Pöhlmann: Ich bin draufgekommen durch versteckte Andeutungen. Bin dann einfach hingefahren und hab gebeten nachzusehen unter einer bestimmten Nummer und zur großen Überraschung kam tatsächlich eine Glasplatte mit fünf Papyrusstücken, schön präpariert, die kein Mensch mehr angeschaut hat seit ihrer Auffindung.

Sprecherin: Der Orestes - Papyrus lagerte 70 Jahre in den Archiven, erzählt Egert Pöhlmann.

Egert Pöhlmann: Ich hoffe schon, dass Musikfragmente noch zu Tage kommen, aber zu einem wirklichen abgerundeten Bild antiker Musik, werden wir auch auf diesem Wege nicht kommen. Wir sprachen vorhin vom Promillebereich, den werden wir nicht verlassen, auch wenn's dann statt 65, 200 Nummern sind.

Ende erster Teil

Zweiter Teil vom 02. August 2011, 09.45 Uhr

Stefan Hagel: Mein erstes antikes Instrument, unter sehr vielen Anführungszeichen, hab ich bereits als Student versucht zu bauen um Homer damit zu singen. Das war noch absolut keine Rekonstruktion, sondern einfach der Versuch eine spielfähige Leier mal herzustellen.

Sprecherin: Das ist jetzt 15 Jahre her, erzählt Stefan Hagel, klassischer Philologe und experimenteller Musikarchäologe an der österreichischen Akademie der Wissenschaften. Mittlerweile hat er beim Bauen von antiken Instrumenten einen wissenschaftlichen Anspruch. Sie sollen nicht nur spielfähig, sondern möglichst authentische Rekonstruktionen sein. Er hat sich im Keller seines Hauses in Niederösterreich eine Werkstatt eingerichtet, zwischen verschiedenen Sägen, Hämmern, Hobeln, Bohrern und einer Drechselbank lagern Antilopenhörner und Schildkrötenpanzer. Der Tischtennistisch seiner Kinder dient als Arbeitsfläche. Stefan Hagel ist weltweit der einzige klassische Philologe mit Schwerpunkt antike Musik und gilt als einer der Experten auf dem Gebiet.

Stefan Hagel: Ich bin nicht der einzige der nachbaut, ich bin wahrscheinlich der Einzige der mit einem philologischen Hintergrund sämtliche Bereiche abdeckt. Also sowohl die Texte, als auch den Nachbau, als auch die Spielweise.

Sprecherin: Das Studium von Texten reiche nicht aus um einen Einblick in die musikalische Welt des antiken Griechenland zu bekommen, erklärt er. Rein intellektuell ließe sich das Feld nicht erschließen.

Stefan Hagel: Zur experimentellen Musikarchäologie gehört natürlich auch das Handwerken, weil man dann auch weiß, was ist überhaupt möglich, was kann man spielen, solange man ein Instrument nicht in der Hand gehabt hat, oder weiß wie Saiten funktionieren, wie Grifflöcher angeordnet sein können, kann man theoretisch sehr viel vom Himmel herunter ziehen, aber wenn man dann sieht was nicht funktionieren kann, dann sind die Optionen schon wesentlich eingeschränkter.

Sprecherin: Er zeigt die selbstgebaute Replik eines Aulos. Das Blasinstrument mit zwei getrennten Spielröhren, ist einem ungefähr 2000 Jahre alten Aulos, der im Pariser Louvre ausgestellt ist, nachempfunden. Er führt den Klang des Aulos vor. Es sieht so aus, als würde er gleichzeitig auf zwei dünnen Flöten spielen.

(Instrumental; Aulos, gespielt von Stefan Hagel)

Sprecherin (voice over): Stefan Hagel hat sich sowohl das Spielen, als auch den Instrumentenbau selbst beigebracht, abgesehen von archäologischen Funden greift er auch auf Texte und Vasenbilder zurück um Fragen nach dem Aussehen, der Länge der Aulosröhre, der Fingerstellung und Spieltechnik und auch der verwendeten Materialien zu beantworten.

Stefan Hagel: Das schwierige ist das richtige Holz zu bekommen, erstens einmal weil man oft nicht weiß, was das richtige Holz überhaupt ist, selbst wenn wir von einem antiken Schriftsteller die Information haben, welches Holz wird verwendet, dann wissen wir nicht von vornherein welche Pflanze das heute ist.

Sprecherin: In antiken Quellen liest man, dass Lotusholz für den Bau von Auloi verwendet wurde, erklärt Stefan Hagel. Jetzt wird vermutet, dass damit das Holz des in Europa kaum erhältlichen afrikanischen Zürgelbaums gemeint ist. Stefan Hagel konnte sich vor kurzem ein Stück über einen Schweizer Instrumentenbauer sichern. Für einen möglichst authentischen Klang ist auch das Mundstück wichtig, die Technik für die Anfertigung ist verloren gegangen. Er musste eigens dafür Werkzeuge konstruieren. Zwei bis drei Tage braucht er ungefähr um einen hölzernen Aulos herzustellen. Die Auloi, die aus Materialien wie Elfenbein gemacht sind, baut er aus Hartplastik nach. Das mache beim Klang kaum einen Unterschied. Er zeigt seine Rekonstruktion eines Aulos aus der Spätantike, auf den zwei, 80 Zentimeter langen, Plastikröhren sind Klappen und Schieber angebracht. Damit lassen sich die Fingerlöcher während des Spielens öffnen und schließen und so kann eine größere musikalische Bandbreite abgedeckt werden als mit dem Louvre-Aulos.

(Instrumental)

Sprecherin: Welche Hilfsmittel für das Aulosspiel verwendet wurden kann man auf Vasenabbildungen sehen.

Stefan Hagel: Hier verwende ich jetzt eine sogenannte *Phorbeia*, das ist ein Mundband mit zwei Löchern für die Mundstücke, das um den Kopf gewickelt wird und oben gehalten durch eine Schnur, dass es nicht runterrutscht. Das dient zur Unterstützung der Lippen. Man hat einen sehr großen Druck im Mund, der drückt die Lippen nach außen, die Lippen sollen aber zwischen den Zähnen liegen, um das Mundstück dort zu kontrollieren. Nach einiger Zeit ermüden die Lippenmuskeln, würden nach außen gedrückt sodass die Luft entweicht, das hilft die Lippen drinnen zu halten.

Sprecherin: Er stülpt das schwarze Band, das an ein Stirnband erinnert, über den Mund. Zwischen den Lippen hat es zwei Löcher, so kann er in die zwei, jeweils fast einen Meter langen, Aulosrohre aus Hartplastik blasen.

Stefan Hagel: Ich kann schon noch sprechen. Findet man oft auf antiken Darstellungen.

(Instrumental)

Sprecherin (voice over): Um beim Aulos einen Dauerton zu erreichen wird Zirkularatmung angewandt. Das ist eine Technik die einen permanenten Luftstrom aus dem Mund ermöglicht, auch während des Einatmens.

Stefan Hagel: Die psychologische(n) Auswirkungen des Aulos, die ja öfter beschrieben oder vorausgesetzt werden, so im orgiastischen Kult. Ekstatische Wirkung setzt wahrscheinlich voraus, dass dieser Klang wirklich nie aussetzt, dass das Gehirn des Hörers keinen Augenblick Zeit hat sich zu erholen, gewissermaßen in den Normalzustand zurückzukommen.

Sprecherin: Die Griechen veranstalteten exzessive Gelage mit Tanz und Orgien zu Ehren des Gottes Dionysos, dem Gott des Rausches. Von den Anhängerinnen des

Dionysos erzählte man sich, dass sie nachts im wilden Wahn jagen gingen, das erlegte Wild bei lebendigem Leib zerrissen und anschließend das Fleisch roh verzehrten. Bei den Kulte n wurden neben dem Aulos auch Rhythmusinstrumente gespielt, erzählt Christine Harrauer, klassische Philologin an der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Christine Harrauer: Das Tympanon, das war eine Art Trommel. Die Kymbala und Krotala, also das sind so Art Kastagnetten. Die Kymbala waren so Becken aus Metall, die man gegeneinander geschlagen hat, also sehr laut.

Sprecherin: Es gab noch viele andere Instrumente, die aber neben dem Aulos und der Leier ein Schattendasein führten, wie zum Beispiel die Panflöte oder die Harfe. Der Aulos war ein beliebtes Instrument, aber im 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung begannen die vornehmen Bürger von Athen es als unangemessen zu empfinden. Die Leier, das typische Saiteninstrument der Antike wurde als moralisch höher stehendes Instrument betrachtet. Etwa zur gleichen Zeit taucht der Mythos von Marsyas und Apollon auf. In dem der Aulosspieler dem Leierspieler unterliegt, erklärt Christine Harrauer.

Christine Harrauer: Da ist die Geschichte so, die Göttin Athene merkt, dass man mit diesen beiden Rohren Musik machen kann, und sie bläst fest hinein und sieht sich im Spiegelbild eines Wassers. Ihre Backen so aufgebläht und das findet sie also sehr hässlich und wirft das Instrument weg.

Sprecherin: Marsyas, ein Satyr, also ein Waldgeist, findet den Aulos, beginnt darauf zu spielen und bringt es bald zu großer Meisterschaft, die ihm aber schlussendlich zum Verhängnis wird.

Christine Harrauer: Da hat er leider die schlechte Idee den Apollon zum musikalischen Wettstreit herauszufordern. Ja, er verliert. Naja, also Apollon bindet den Marsyas an einen Baum und häutet ihn.

Sprecherin: Andrew Barker vom Institut für Archäologie und Antike der Universität Birmingham und Präsident von MOISA, einem internationalen Forschungsnetzwerk zur Musik der Antike:

Andrew Barker: Platon thinks that the problem with it is that it's too easy...

Übersetzer (voice over): Platon meint, das Problem mit dem Aulos sei, dass man während des Spielens viel zu leicht zwischen verschiedenen Harmonien wechseln könne. Und so könnte man Musik ausgesetzt sein, die man nicht hören sollte.

Sprecherin: Der Klang des Aulos wurde nicht als geeignet angesehen um nützliche Bürger zu formen. Im Theater müsse das Aulosspiel zwar weiter möglich sein, junge Menschen sollten dieser Art von Musik jedoch nicht ausgesetzt werden. Dieser Meinung war auch Aristoteles, ein Schüler Platons, der vor 2300 Jahren in Athen lebte.

Andrew Barker: Aristotle has a different reason...

Übersetzer (voice over): Aristoteles warnt aus einem anderen Grund vor dem Aulos, dessen Klang sei so irritierend und intensiv, dass man durch das Instrument keine ethischen und moralischen Prinzipien vermitteln könne, es sei viel zu leidenschaftlich.

Sprecherin: Für Unterricht und Erziehung verwendete man lieber die Leier. Leiermusik wurde als apollinische Musik bezeichnet. Nach dem leierspielenden Gott Apollon. Ein homerischer Hymnos erzählt wie dieser zur Schildkrötenleier gekommen ist. (Christine Harrauer...)

Christine Harrauer: Der Gott Hermes war noch ein Baby und ist in den Windeln hinausgekrochen in den Hof und hat dort eine Schildkröte gesehen und hat die Idee gehabt daraus eine Lyra zu machen. Und das macht er auch und dann krabbelt er also weiter und stiehlt seinem Bruder Apollon die Rinder. Apollon kommt dann doch drauf, jedenfalls machen sie einen Tausch, Hermes gibt ihm die Lyra und er gibt ihm dafür eine goldene Peitsche sodass er die Rinder dann hüten kann. Und auf diese Weise wird Hermes ein Gott zuständig auch für das Vieh.

Sprecherin: Stefan Hagel hat diese siebensaitige Leier nachgebaut. Der Panzer stammt von einer griechischen Landschildkröte, die ein Freund von Stefan Hagel tot in Griechenland gefunden hat.

Stefan Hagel: Das ist die berühmte Schildkrötenleier, das ist ein Schallkörper aus einem Schildkrötenpanzer, darüber ist eine Tierhaut gespannt. Es gehen zwei Arme nach oben, die mit einem Holz verbunden sind. Wie wird nun eine Leier gespielt? Ganz wichtig ist, sie braucht ein Halteband. Es ist nicht so, dass man sie wie in der klischeehaften Darstellung heutzutage an einem Arm hält und mit der anderen Hand zupft. Das heißt, es geht um den Arm und um die linke Hand ein Halteband und hat die linke Hand mit den Fingern immer noch frei um die Saiten zu erreichen. Die können die Saiten nun einerseits zupfen. In der rechten Hand hat man aber ein Plektron und mit dem Plektron kann man die Saiten schlagen. Wenn man die Saiten alle schlägt, dann klingt das nicht besonders harmonisch. Man muss einfach mit der linken Hand, wenn man schlägt, die Saiten abdämpfen die nicht klingen sollen. Und das ist dieser hochintellektuelle Zugang dazu, dass man also eigentlich das Gegenteil denken muss von dem was man tut.

(Instrumental)

Sprecherin: Die Leier für den professionellen Einsatz, ist die sogenannte Kithara.

(Instrumental)

Sprecherin (voice over): Sie besteht aus einem flachen Holzschallkörper, ist größer als die Schildkrötenleier und kann bis zu elf Saiten haben. Die Begriffe Leier und Kithara werden oft synonym verwendet.

(Instrumental)

Sprecherin (voice over): Stefan Hagel hat seine neunsaitige Kithara nicht in der Kellerwerkstätte nachgebaut, sondern mit Hilfe eines Instrumentenbauers

rekonstruiert. Für aufwendige Holzkonstruktionen fehlen ihm Werkzeuge und “Know-How”.

(Instrumental)

Sprecherin: Stefan Hagel demonstriert eine heute nicht mehr übliche Art ein Instrument zu spielen, nämlich während des Tanzes. In der Antike war das weitverbreitet, er schlägt auf die Saiten der Leier und macht dazu einfache stampfende Tanzschritte.

(Instrumental)

Ende zweiter Teil

Dritter Teil vom 03. August 2011, 09.45 Uhr

(Instrumental)

Sprecherin (voice over): In der Aufnahme aus dem Jahr 1935 hört man den bosnischen Sänger Halin Beigoritsch Heldenepen singen.

(Instrumental)

Sprecherin (voice over): Er spielt auf der Gusle, eine Art Geige mit nur einer Saite und erzählt ein Epos aus dem ottomanischen Reich.

Georg Danek: Also das ist für mich ganz eindrucksvoll, sie schalten das auf, der Sänger beginnt auf seiner Gusle herumzusägen. Ja, es klingt für unsere Ohren alles überhaupt nicht schön, sehr schräg. Es wurde gerade diese Art von Musik auch immer wieder beschrieben. Das ist eigentlich eher ein Geheule und keine Musik. Ja, die Musik ist nur der Sound-Teppich um eine Geschichte erzählen zu können.

Sprecherin: L sagt Georg Danek, klassischer Philologe an der Universität Wien. Bis hinauf in die Mitte des 20. Jahrhunderts war diese Tradition von geschichtenerzählenden Sängern im ehemaligen Jugoslawien lebendig, erklärt Georg Danek Und angeblich soll es bis heute in abgelegenen Dörfern in Montenegro noch alte Männer geben, die diese Kunst beherrschen. Was aber hat dieser bosnische Sänger mit der Musik der griechischen Antike zu tun?

Georg Danek: Epos, Heldenlied ist bei den Griechen ja kein isoliertes Phänomen, sondern das gibt es oder hat es auf der ganzen Welt gegeben. Man hat das weltweit gesammelt und festgestellt, das folgt überall ähnlichen Mechanismen, also wir finden immer wieder den einzelnen Sänger, der sich selbst auf einem Instrument begleitet, ausführlich diese Heldentaten erzählt, in Gesang. Dieser Gesang ist meistens eine Art musikalisch eher doch reduzierter Gesang, in die Nähe eines Rezitativs. Sie singen fast mechanisch, Zeile für Zeile, Vers für Vers hinunter.

Sprecherin: Die vergleichende Epenforschung will aber keinen direkten Zusammenhang zwischen der antiken Musik und etwa der bosnischen Tradition herstellen, erklärt Georg Danek.

Georg Danek: Ich sehe den Nutzen für meine Forschungen überhaupt nicht jetzt in irgendeinem historischen Zusammenhang, sondern nur in der strukturellen Parallele. Wir können innerhalb der jugoslawischen Traditionslinien deutlich sehen, da gibt es Entwicklungslinien. Da kommt man von einfacheren Erzählformen zu komplexeren und mich interessiert das, weil wir im altgriechischen Bereich uns immer fragen, wie ist es zu dem Wunder Homer gekommen. Das wir so zum Beginn der griechischen Literaturgeschichte, die ersten schriftlichen Literaturerzeugnisse die wir überhaupt besitzen aus dem Abendland, warum sind die sofort erzähltechnisch so sagenhaft gut, so komplex und ich denke der Vergleich mit der jugoslawischen Tradition zeigt uns ganz banal, da muss es einen unendlich langen Vorlauf gegeben haben.

Sprecherin: Schon lange bevor Homer seine Epen *Odyssee* und *Ilias* vor ungefähr 2700 Jahren niedergeschrieben hat, wurden ähnliche Geschichten von fahrenden Sängern vorgetragen, ist Georg Danek überzeugt. Musik und Dichtung waren im antiken Griechenland fest miteinander verbunden.

Georg Danek: Homer, ich bin überzeugt und die meisten Homer-Forscher sind überzeugt, er war selbst auch Sänger. Die Sänger, ihre Funktion ist nicht, dass sie sich Lieder ausdenken und dann für sich selbst merken oder schon gar nicht niederschreiben, weil die Schrift ist bei den Griechen auch zur Zeit Homers noch ein ganz ganz junges Phänomen, sondern Epos-, Heldenlied ist dazu da, um öffentlich vorgetragen zu werden. Für ein Publikum, so wie es eben die *Odyssee* selbst erzählt.

Sprecherin: König Odysseus gelangt auf seinen Irrfahrten, nach dem Ende des trojanischen Krieges, auf eine Insel auf der das Volk der Phajaken lebt, dort hört er am Hofe des Königs, Demodokos zur Leier singen.

Sprecher (Text aus der *Odyssee*): Es kam der Herold herein der den trefflichen Sänger mitbrachte, den liebet die Muse überaus und gab ihm etwas Gutes und etwas Böses. Sie raubte ihm das Augenlicht und sie gab ihm den süßen Gesang.

Georg Danek: Wir haben dabei ziemlich viele Detailangaben, wir können also da eigentlich sehr genau daraus erkennen, wie diese Art von Gesang funktioniert. Es wird das Instrument genannt, das können wir eindeutig identifizieren anhand von zeitgenössischen Vasenbildern und späteren Darstellungen. Wir können erkennen, dieser Sänger trägt tatsächlich sehr lange Lieder vor, so lange, dass er zwischendurch Pausen einlegen muss. Damit können wir ganz sicher sagen: Das ist genau dieselbe Gattung, die *Ilias* und *Odyssee* auch sind.

Sprecherin: Georg Danek hat versucht sich dieser Vortragskunst anzunehmen. Er spielt auf einer einfachen Leier und singt dazu. Die Szene mit dem Auftritt des blinden Sängers hört sich gesungen so an.

(Instrumental; Georg Danek singt und spielt auf einer Leier)

Sprecherin: Gemeinsam mit dem klassischen Philologen Stefan Hagel von der österreichischen Akademie der Wissenschaften versucht er eine Annäherung an die antike griechische Aufführung zu finden.

Stefan Hagel: Vor ungefähr 20 Jahren haben wir uns erstmals gefragt, wie können wir einer Aufführung griechischer Dichtung ein bisschen näher kommen. Und ja, wir haben gewusst wie wir es in der Schule aussprechen, Homer und Hexameter. Wir haben gewusst, dass das falsch ist, wir hatten einerseits die Möglichkeit altgriechische Sprache besser zu rekonstruieren. Das geht, da wissen wir inzwischen sehr viel darüber. Aber um wirklich Homer näher zu kommen wollten wir dann auch herausfinden ob wir etwas über den Gesang des Epos, wie hat man die *Ilias*, die *Odyssee*, ursprünglich wirklich hören können.

Sprecherin: Schon im 19. Jahrhundert haben Philologen darüber nachgedacht, wie das geklungen haben mag. Heute weiß man aus erhaltenen antiken Musikfragmenten, deren Notenschrift entziffert wurde, dass die Griechen in Übereinstimmung mit dem Wortakzent vertont haben. Außerdem haben Linguisten inzwischen nachgewiesen, dass die griechische Sprache einen sogenannten melodischen Akzent hatte, sagt Georg Danek. Die Silbe die den Akzent trägt, ist die höchste Silbe.

Georg Danek: Das heißt einfach nur, die Stimme geht hinauf und hinunter, wenn ich versuche, wie könnte die *Ilias* in einer mehr oder wenige Alltagsaussprache geklungen haben für Zeitgenossen, dann vielleicht so:

(Aussprachebeispiel aus dem ersten Gesang der *Ilias* in Griechisch)

...und so weiter. Äh, alles was wir erkennen können ist: Der homerische Hexameter war stilisierte, musikalisch stilisierte Wortmelodie.

Sprecherin: Der Computer hilft dabei. Die typische Melodiekurve des Versmaßes Hexameter konnte mit Hilfe von statistischen und linguistischen Methoden angenähert werden, erklärt Stefan Hagel.

Stefan Hagel: Ja, das haben wir dann mit Computeruntersuchungen durchgeführt, zu Sprachstatistik, Akzentstatistik, Melodie und der Computer hat dann letztendlich ausgespuckt, typische Melodienmuster, wie so ein Hexameter gesungen hätte werden können. Und damit haben wir uns dann hingesezt und zu einer Tonleiter, die ein englischer Forscher vorgeschlagen hat, haben wir Homer gesungen. Das ist jetzt nicht irgendwie eine Rekonstruktion, dass wir sagen, so hat das Ton für Ton damals geklungen, sondern eine Annäherung, dass das so irgendwie als grober Eindruck rüberkommt, wie das in der Antike gewesen sein könnte.

(Instrumental; Georg Danek singt mit Leierbegleitung den ersten Gesang aus der Ilias)

Sprecher (Textübersetzung/voice over): Von dem Zorn singe Göttin, dem Zorn des Peleiden Achilleus, dem unseligen Zorn, der den Achaern tausende Leiden brachte und viele kraftstrotzende Seelen dem Hades vorwarf. Seelen der Helden und sie selbst den Hunden zur Beute machte und allen den Vögeln. Und da erfüllte der Plan des Zeus sich, von dem Punkt an, als sich die beiden im Streit entzweiten, der Atride, Herrscher der Männer und der göttliche Achilleus.

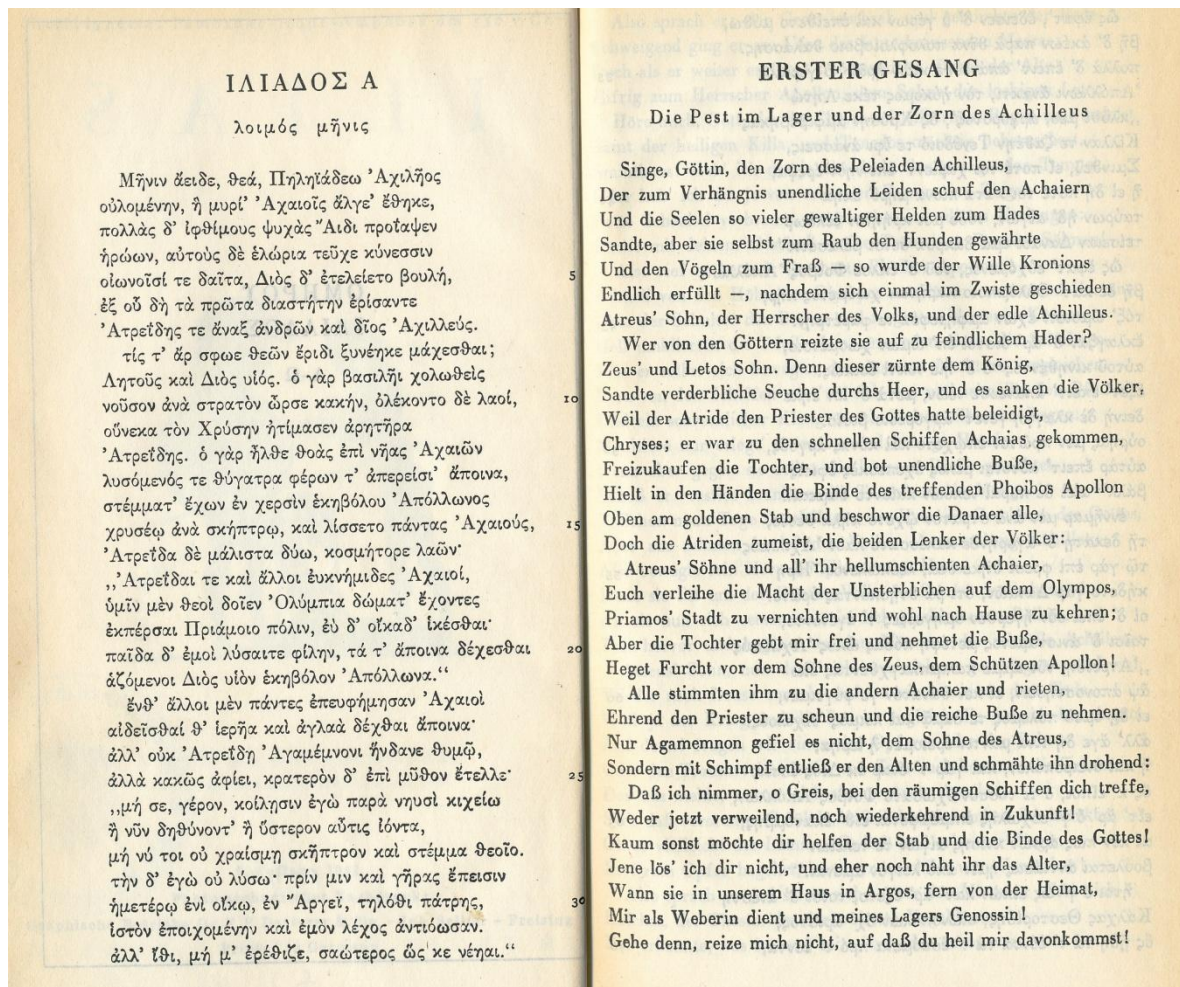


Abbildung 22; Auszug *Ilias* 321

Sprecherin: Ein weiterer Beweis für die Verzahnung von Musik und Dichtung findet sich bei einem anderen großen Dichter der Antike, bei Hesiod. Hesiod lebte im 7. Jahrhundert vor Beginn unserer Zeitrechnung und seine Werke gelten, neben denen Homers, als die wichtigsten Quellen der griechischen Mythologie. Hesiod schreibt in seiner *Theogonie* über eine Fahrt zu einem Sängerwettkampf, den er gewinnt. Die Berufung des epischen Sängers ist eine göttliche Inspiration. Hesiod dankt den Musen für seine Begabung.

Sprecher (Text): Diese Göttinnen haben eines Tages Hesiod schönen Gesang gelehrt, wie er die Schafe weidete am Hang des gotterfüllten Helikon. So sprachen des großen Zeus Töchter, die über das rechte Wort verfügen und gaben mir den Stab des Sprechers, des stark sprossenden Lorbeers Zweig, ihn mir zu brechen, den bewunderten und hauchten mir Stimme ein, göttliche, auf das ich rühme was sein wird und was vorher gewesen. Und sie hießen mich

³²¹ RUPÉ, Hans: „Homer Ilias“; 1961, S. 2.

preisen der seligen Geschlecht, der fort und fort Seienden. Sie selber aber zuerst und zuletzt alle Zeit zu singen.

Sprecherin: Für die göttliche Inspiration waren die Musen und Apollon, deren Anführer, zuständig. Hesiod legte die Zahl der Musen auf neun fest. Sie sind für Tanz, Lyrik, Aulosspiel, Chorgesang, Epische Dichtung später aber auch für Sternenkunde, Philosophie und Wissenschaft zuständig, erklärt Christine Harrauer, klassische Philologin an der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Christine Harrauer: Da sieht man schon was dahintersteckt, also das ist nicht wie wir sagen, irgendeine Frau ist die Muse irgendeines Mannes, sondern da steckt wesentlich tieferes dahinter. Der Sänger, wenn er von einer oder allen Musen wirklich inspiriert ist, dann singt er Wahres. Mythos ist ja ursprünglich gewesen, die Art wie man Weltsicht transportieren konnte. Ni(ch)t also, das ist also dann erst durch den Rationalismus als etwas Fiktives angesehen worden, aber ursprünglich war Mythos ja etwas was man geglaubt hat. Und zuständig dafür, um eben diese Weltsicht in einer richtigen Weise zu haben, das haben die Musen bewirkt. Also das hat die Musik auch bewirkt, ´nen.

Sprecherin: Der Begriff *musique*, die Musenkunst war in der frühen Antike weiter gefasst als wir ihn heute verwenden. Man verstand darunter auch intellektuelle Betätigung. Musik und Kunst waren mit Weisheit und Wissen verbunden. Ab dem 4. Jahrhundert vor Beginn unserer Zeitrechnung beginnt der Begriff sich mehr in Richtung Musik im engen Sinne zu entwickeln. Die höchste Weisheit und Musikalität ist den Göttern vorbehalten, den Musen und Apollon.

Christine Harrauer: Man ist versucht zu meinen, Orpheus hätte das erreicht, aber selbst er hätte wohl den Gott, seinen Vater, nicht wirklich herausfordern können. Also das Göttliche in dem Sinn kann nicht wirklich erreicht werden, nur mit einem kleinen Unterschied.

Sprecherin: Der berühmte mythische Sänger Orpheus lockte mit seinem Gesang zur Kithara Menschen und Tiere an, sogar die Bäume zogen ihre Wurzeln aus der

Erde und folgten dem Klang. Es herrschten paradiesische Zustände, die Haustiere und die Wildtiere saßen friedlich nebeneinander und lauschten Orpheus. Doch dann wurde seine Frau Eurydike von einer Giftschlange gebissen und starb. Orpheus wagte sich in die Unterwelt und bat Hades, den Herrscher der Unterwelt, um Eurydike. Fast hätte Orpheus durch seine Sangeskunst den Tod besiegt, er musste nur eine einzige Bedingung des Hades erfüllen. Er durfte sich beim Aufstieg aus der Unterwelt nicht nach Eurydike umdrehen.

Christine Harrauer: Er hört ein Geräusch und ist nicht sicher, ob sie ihm folgt. Dreht sich ganz kurz um und sie entweicht wieder zu den Schatten. Das ist ja, die bekannteste Geschichte und nachher kommt eben Orpheus auf die Erde zurück, er versinkt in Trauer, er singt auch nicht mehr, kümmert sich um niemanden mehr und wird dann letzten Endes von dionysischen Mänaden zerrissen. Und sein Haupt, das dann singt, schwebt auf dem Meer bis nach Lesbos und strandet dort, weshalb diese Insel ein großes Heiligtum hatte, also eine Verehrungsstätte für ihn und auch als Zentrum der lyrischen Poesie gegolten hat.

Ende dritter Teil

Vierter Teil vom 04. August 2011 um 09.45 Uhr

Stefan Hagel: Also Musik beginnt für uns bereits in der Altsteinzeit, die ersten Instrumente die wir haben und was wir auch für aufsehererregende Funde, gerade in den letzten Jahren, gehen zurück bis so in die 30 000er, so 35 000 vor.

Sprecherin: L erklärt der klassische Philologe und Musikarchäologe Stefan Hagel von der Akademie der Wissenschaften. Schon früh haben Menschen aufwendige Technologien entwickelt um bestimmte Töne zu erzeugen. Die ersten schriftlichen Quellen stammen aus Mesopotamien und Ägypten.

Stefan Hagel: In Keilschriftquellen haben wir Informationen zur Musik bereits im frühen zweiten Jahrtausend und da bereits ein ausgebildetes System mit Fachausdrücken für jede Art, eine Terzsext oder Quintquart zu spielen.

Sprecherin: Die Griechen waren auch nicht die Ersten, die eine Notenschrift hatten. In Ugarit, einem Stadtstaat und wichtigen Handelszentrum auf dem Gebiet des heutigen Syrien wurde vermutlich vor mehr als 3000 Jahren zum ersten Mal Musik notiert.

Stefan Hagel: Was wir bei den Griechen wohl zum ersten Mal haben, im Westen jedenfalls, wenn wir nicht von China ausgehen, ist die Darstellung eines Systems mit allen zwölf Halbtönen in der Oktav. Wird dann Mittelalter, Neuzeit ganz schlagend, weil dann die stärker modulierende Musik genau das wieder braucht. Das heißt die Griechen legen hier die theoretische Grundlage für die Beschäftigung damit.

Sprecherin: Die Griechen schufen zum ersten Mal eine umfassende und ausgefeilte Musiktheorie. Theoretiker schrieben über Tongeschlechter, Tonarten, Intervalle und Tonsysteme. Philosophen beschäftigten sich mit der Bedeutung der Musik für den Menschen, für das Wissen und die Erkenntnis. Der Philosoph Platon schrieb über die sogenannte Ethoslehre. Dabei geht es um die Wirkung der Musik auf die menschliche Seele. Platon war davon überzeugt, dass Musik eine wichtige Rolle in der Erziehung von Kindern habe, dass man genau aufpassen müsse, was man ihnen vorspielt. Die falsche Musik könnte sogar negative Auswirkungen auf die gesamte Gesellschaft haben. Musikstile ändern sich nicht, ohne dass sich das politische System ändert, schreibt Platon. Von den Tonarten werden vor allem das Phrygische und das Dorische besprochen. Mit den Kirchentonarten des Mittelalters, die es bis heute gibt, haben sie außer den Namen nichts gemein. Das Phrygische gilt als verführerische, leidenschaftliche Tonart. Sie wurde auch bei orgiastischen Kulte eingesetzt, wie etwa den exzessiven Gelagen zu Ehren des Gottes Dionysos.

(Instrumental)

Sprecherin: So klingt das Phrygische auf einem Aulos, dem typischen antiken Blasinstrument.

(Instrumental)

Sprecherin (voice over): Das Phrygische sollte man nicht zu oft hören, im Gegensatz zum Dorischen, das als klare und nüchterne Tonart galt.

(Instrumental)

Stefan Hagel (voice over): Da gibt's die bekannte Anekdote, dass „Wander-„ (war eine,?) Anekdote, dass irgendein Philosoph, verschiedene Namen, Pythagoras oder Damon, in der Nacht auf der Straße ist, natürlich um die Sterne zu beobachten nicht um irgendetwas sonstiges zu treiben und da beobachtet wie ein oder mehrere junge Leute dabei sind eine Tür einzutreten, zur Geliebten. Die machen da(nn) einen betrunkenen Umzug, einen *komos*. Und der Aulosbläser spielt dazu Phrygisches und der Philosoph sagt: So, jetzt spiel bitte etwas dorisches nämlich genau das, das Pondeon-Lied(?) und der wechselt und die gehen sofort nach Hause, als hätten sie nie auch nur einen Tropfen getrunken gehabt.

(Instrumental)

Sprecherin: Der griechische Denker Aristides, der im 3. Jahrhundert im römischen Reich lebte, empfahl Musik zur Behandlung von Menschen einzusetzen, erzählt Andrew Barker, vom Institut für Archäologie und Antike der Universität von Birmingham und Präsident von MOISA, einem internationalen Forschungsnetzwerk zur Musik der Antike. Wenn jemand beispielsweise zu verweichlicht ist, könnte man ihn durch das Hören von mehr männlicher Musik zu einem besseren Soldaten machen.

Andrew Barker: If you find somebody who is frame of mind, whose dispositions are not what they should be...

Übersetzer (voice over): Menschen in schlechter geistiger Verfassung, die von einem moralischen Gesichtspunkt aus betrachtet nicht gesund sind, kann man helfen, indem man sie schön langsam an die Musik gewöhnt die ihnen gut tun würde. Man muss dabei behutsam vorgehen, darf das nicht zu überstürzt machen. Man darf zum Beispiel nicht jemanden dazu verdonnern die nächsten fünf Jahre nur Militärmärsche zu hören, das würde nicht funktionieren.

Sprecherin (voice over): Ob diese Ansätze praktisch angewendet wurden, oder ob sie nur theoretische Überlegungen waren, ist nicht bekannt. Es gibt dafür keine Belege, sehr wohl aber etwa den konkreten Hinweis, das Ischias geheilt werden kann indem man die betroffene Körperstelle mit dem phrygischen Aulos beschallt.

(Instrumental)

Andrew Barker: I think where the therapeutic uses of music concerned...

Übersetzer (voice over): Was die psychotherapeutische Anwendung von Musik betrifft, das gab es sicherlich in der einen oder anderen Form. Wir müssen uns bewusst machen, dass es in der Antike eine Art wissenschaftliche Medizin gab. Und gleichzeitig gab es auch eine magische, medizinische Tradition. Diese waren nie scharf voneinander getrennt. Bei rituellen Handlungen hat Musik immer eine große Rolle gespielt. Der Heiler spielte Musik und sang. Wir wissen sehr wenig bis gar nichts darüber, aber wir wissen, dass sie existiert haben.

Sprecherin: Philosophen aller Schulen haben über Musik geschrieben, erklärt Andrew Barker. Vor allem die Anhänger von Pythagoras und die Platoniker.

Andrew Barker: And there is really only one school of philosophical thoughts whose treated music as something just trivial...

Übersetzer (voice over): Es gab nur eine philosophische Richtung, die Musik für etwas Triviales hielt und zwar waren das die Epikuräer. Und trotzdem, um zu beweisen wie nebensächlich Musik für die Philosophie ist, schrieb der Epikuräer Philodemos ein ganzes Buch darüber.

Sprecherin: Musik spielt in der antiken griechischen Philosophie eine größere Rolle als in der modernen Philosophie. Musik und Wissenschaft gehörten zusammen.

Musik wurde von manchen beinahe als ein Schlüssel gesehen, mit dessen Hilfe grundsätzliche philosophische Probleme, wie etwa Fragen der Moral oder der Ordnung des Universums beantwortet werden könnten. Ausgangspunkt war die Frage, warum Musik und Emotionen so stark zusammenhängen.

Andrew Barker: And here we come to a really important discovery...

Übersetzer (voice over): Hier kommen wir zu einer wirklich wichtigen Entdeckung, nämlich dass die Ordnungsmuster der Musik, also das Verhältnis zwischen Tönen, Tonleitern und so weiter, mathematisch beschrieben werden kann. Als ein System von Zahlenverhältnissen.

Sprecherin: Viele Philosophen, etwa die Pythagoräer gingen davon aus, dass ein wohlklingendes Musikstück nach dem gleichen mathematischen Prinzip aufgebaut ist, wie eine edle menschliche Seele. Ein gesunder Körper und sogar das gesamte Universum. Das Universum kann keine zufällige Anordnung von einzelnen Teilen sein, waren die Philosophen überzeugt, sondern muss einer bestimmten Ordnung folgen. Und Musik könnte diese Ordnung erklären. Der griechische Mathematiker Ptolemaios, der im 2. Jahrhundert lebte, setzte die Planetenumlaufbahnen in Verbindung mit musikalischen Tönen, erklärt Stefan Hagel.

Stefan Hagel: Das ist einfach eine Idee, die sich durchzieht. Der letzte der das ernsthaft versucht, ist Johannes Kepler, auch auf dessen Schreibtisch liegt die Musiklehre des Claudius Ptolemäus und er sucht auch nach den harmonischen Verhältnissen. Findet sie dann nicht dort wo man geglaubt hat, sondern findet sie dann in Verhältnis von Kubiken und Quadraten. Erst dann endlich eine Art harmonisches Verhältnis gefunden und damit beginnt dann auch die moderne Wissenschaft, wo die Zahl endgültig in die Natur integriert wird.

(Instrumental, Stefan Hagel singt mit Begleitung)

Sprecherin (voice over): Einen Endpunkt in der praktischen Ausübung antiker Musik markiert dieses Lied aus dem 4. Jahrhundert, es ist das einzige christliche Lied

in antiker Notation und das allererste christliche Notenfragment überhaupt, das uns überliefert ist. Stefan Hagel trägt es vor.

(Instrumental, Fortsetzung)

Stefan Hagel: Das ist der sogenannte Oxyrhynchos - Papyrus, Nummer 1786, also ein Stück weggeworfener Papyrus, der musikalische Notation zeigt. Der ist dadurch besonders beachtenswert, dass er das einzige antike Stück ist, das christliche Musik bietet. Das ist sehr verblüffend, christliche Musik beginnt für uns sonst im Mittelalter als neumierte Gesänge. Gregorianischer Choral, Ambrosianischer Choral, das ist jetzt etwas ganz anderes hier.

Sprecherin: Das mehr als 1600 Jahre alte Lied ist ein Hymnos auf die Dreifaltigkeit. „Die ganze Welt solle schweigen, wenn dieser christliche Gesang ertönt und Gott gepriesen wird“ heißt es im Text.

(Instrumental, Fortsetzung)

Sprecherin: Das nächste, mit Text und Noten überlieferte Lied wird erst viele Jahrhunderte später aufgeschrieben. Wie die musikalische Praxis nach dem Ende der Antike und der Völkerwanderung im Westen war, darüber gibt es keine Belege. Ging die antike Tradition nach dem 6. Jahrhundert vollkommen verloren? Es könnte sein, dass sich antike Einflüsse mit der jeweiligen Volksmusik vermischt haben, erklärt Stefan Hagel.

Stefan Hagel: Hier haben wir vielleicht das Bild, aber da fehlt uns eben die Hälfte um es wirklich zu sehen, dass die Kirchenmusik sich aus der Antike nach Europa durchsetzt und dort dann langsam angereichert wird mit Einflüssen aus der Volksmusik. Bis diese zwei Ströme dann in der Musik die wir kennen ab der Renaissance, ab dem späten Mittelalter verschmelzen.

Sprecherin: In der Renaissance, also im 15. und 16. Jahrhundert, begannen sich europäische Gelehrte mit antiken Ideen zu beschäftigen. Zu dieser Zeit wurde im Westen

die antike Notenschrift wiederentdeckt, die in Byzanz, im oströmischen Reich erhalten geblieben war.

Stefan Hagel: Als dann das byzantinische Reich erobert wurde, sind Gelehrte ausgewandert, haben ihre Bücher auf Schiffe gepackt und sind rüber nach Kreta, nach Italien. So kommt das in die europäische Renaissance und dort interessiert man sich dann auch ganz stark für die antike Musik.

Sprecherin: Und damals bürgerten sich viele Begriffe ein, die wir bis heute verwenden. Harmonie, Rhythmus, Sinfonie und nicht zuletzt Musik, sind Wörter die aus dem Griechischen stammen.

Stefan Hagel: Vincenzo Galilei, der Vater des Galileo Galilei schreibt das erste Buch, in dem antike Musik diskutiert wird. Mit der Erfindung der Oper, also der gedachten Neubelebung des antiken Dramas fragt man sich auch, wie hat jetzt die antike Musik funktioniert. Und damit beginnt in der westlichen Welt eine ungebrochene Beschäftigung auch mit der antiken Musik.

Ende des vierten und letzten Teils der Radiokolleg-Serie

9. Quellenverzeichnis

9.1. Literaturnachweise

BENGTSON, Hermann (Hrsg.): „Fischer Weltgeschichte, Band 5 – Griechen und Perser – Die Mittelmeerwelt im Altertum I“; Fischer Bücherei KG, Frankfurt am Main 1965/1999²⁰.

BÉRARD, Claude: „Feste und Mysterien“ in: BÉRARD, Claude/VERNANT, Jean-Pierre: „Die Bilderwelt der Griechen – Kulturgeschichte der antiken Welt, Band 31“; Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1985.

BURKERT, Walter: „Die antike Stadt als Festgemeinschaft“ in: HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; Festschrift der Phil. Fakultät I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich; W&H Verlags AG, Unterägeri 1987.

BURKERT, Walter: „Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche“; aus der Reihe: SCHRÖDER, Christel Matthias (Hrsg.): „Die Religionen der Menschheit, Bd. 15“; Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1977.

BURKERT, Walter: „Wilder Ursprung – Opferritual und Mythos bei den Griechen“; Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1990.

BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Kulturgeschichte; Erster Band - Der Staat und die Religion“; Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1939.

BURCKHARDT, Jacob: „Griechische Kulturgeschichte; Band I – Die Griechen und ihr Mythos – Die Polis“; JBW 19; C.H. Beck oHG, München 2002.

DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; Akademie-Verlag GmbH, Berlin 1956².

FUHRMANN, Manfred (Hrsg.): „Aristoteles Poetik“, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1982.

GEMOLL, Wilhelm: „Griechisch – Deutsches Schul- und Handwörterbuch“; Fünfte Auflage, Ferdinand Kehlmann, Wien 1908/1954⁵.

GEORGIADES, Thrasybulos: „Musik und Rhythmus bei den Griechen – Zum Ursprung der abendländischen Musik“; in: **GRASSI**, Prof. Ernesto (Hrsg.): „Rowohlts deutsche Enzyklopädie – Das Wissen des 20. Jahrhunderts im Taschenbuch mit enzyklopädischem Stichwort, Sachgebiet Musikwissenschaft“; Universität München, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1958.

HAGEL, Stefan: „Modulation in altgriechischer Musik – Antike Melodien im Licht antiker Musiktheorie“; aus der Reihe: VON ALBRECHT, Michael (Hrsg.): „Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart, Band 38“; Peter Lang GmbH/Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2000.

HAIDER-PREGLER, Hilde: „Skriptum zur Vorlesung: Das Theater der griechischen Antike“; Zusammenestellt von Mag. Katharina Dufek und Christian Kohlhofer, Wien Wintersemester 2006/07.

HARRAUER, Christine/**HUNGER**, Herbert (Hrsg.): „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“; Verlagsbuchhandlung Brüder Hollinek, Purkersdorf 2006⁹.

HÖLSCHER, Tonio: „Klassische Archäologie – Grundwissen“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002.

HUGGER, Paul (Hrsg.): „Stadt und Fest – Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur“; Festschrift der Phil. Fakultät I der Universität Zürich zum 2000-Jahr-Jubiläum der Stadt Zürich; W&H Verlags AG, Unterägeri 1987.

HUNGER, Herbert: „Lexikon der griechischen und römischen Mythologie“, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1988.

MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1 – Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance“; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1997.

MICKISCH, Heinz: „Basiswissen Antike – Ein Lexikon“; Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 2006.

NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – Eine Einführung“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1977.

NILSSON, Martin P.: „Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der Attischen“; B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig 1906/1995².

PÖHLMANN, Egert: „Griechische Musikfragmente – Ein Weg zur altgriechischen Musik“; Verlag Hans Carl Nürnberg 1960.

PRIVITERA, Aurelio: „Dithyrambos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 2 Böh – Enc“; Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter Kassel/Basel/London/New York/Prag und J.B. Metzler Stuttgart/Weimar 1995².

RIETHMÜLLER, Albrecht / **ZAMINER**, Friedrich (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“; aus der Reihe: DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): „Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 1.“ Laaber Verlag, Laaber 1989.

RIETHMÜLLER, Albrecht: „Musiké – musica - Musik“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 6 Meis – Mus“; Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter Kassel/Basel/London/New York/Prag und J.B. Metzler Stuttgart/Weimar 1997².

ROCH, Eckhard: „Nomos“ in: FINSCHER, Ludwig (Hrsg.): „Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Allgemeine Enzyklopädie der Musik; Sachteil 7 Mut – Que“; Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter Kassel/Basel/London/New York/Prag und J.B. Metzler Stuttgart/Weimar 1997².

SACHS, Curt: „Die Musik der alten Welt in Ost und West – Aufstieg und Entwicklung“; Akademie-Verlag GmbH, Berlin 1968.

SACHS, Curt: „Die Musikinstrumente“; Ferdinand Hirt, Breslau 1923.

SCHULTZ, Uwe (Hrsg.): „Das Fest – Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart“; Verlag C. H. Beck, München 1988.

USENER, Hermann: „Götternamen – Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung“; Verlag G. Schulte-Bulmke, Frankfurt/Main 1948.

WISSOWA, Georg (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft – Neunter Halbband, *Demogenes* bis *Donatius*“ Band V, 1; 1903/1990².

ZAMINER, Friedrich: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht / ZAMINER, Friedrich (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“; aus der Reihe: DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): „Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 1.“ Laaber Verlag, Laaber 1989.

ZIEGLER, Konrat (Hrsg.): „Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft – Sechsunddreißigster Halbband, Zweites Drittel: *Palatinus* bis *Paranatellonta*“ Band 18, 3; Alfred Druckenmüller Verlag im Artemis Verlag München und Zürich, München 1983².

ZIMMERMANN, Bernhard (Hrsg.): „Metzler Lexikon antiker Literatur – Autoren, Gattungen, Begriffe“; Verlag J. B. Metzler Stuttgart, Weimar 2004.

9.2. Bildnachweise

Abbildung 1, Seite 12: „Abb. 112: Perikles. Nach Votivstatue auf der Akropolis von Athen. Wohl nach seinem Tod 429 v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung“; aus Quelle **D**, S. 240.

Abbildung 2, Seite 19: „Hoplit, Marmorstatue eines Waffenläufers (vermutlich Leonidas), mit Helm attischen Typs. Beginn des 5.Jhs v. Chr. Archäologisches Museum Sparta/Griechenland“;

aus Quelle:

http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Helmed_Hoplite_Sparta.JPG&filetimestamp=20050803064411, 1994. [12. 07. 2011]

Abbildung 3, Seite 31: „Abb. 1 Athena, die Göttin des technischen Könnens, bekränzt den Töpfer“; aus Quelle **B**, S. 10.

Abbildung 4, Seite 34: „Abb. 152 Der Opferzug und die Prozession der Bürger kommen ans Ziel: zum Altar und zum Athena-Standbild; sie werden von der Priesterin empfangen; aus Quelle **B**, S. 154; Anmerkung: Basel, Münzen und Medaillen 22 – Schale – Verkauf 1958“; aus Quelle **B**, S. 253.

Abbildung 5, Seite 44: „Kleophrades-Maler, Spitzamphore 2344. Dionysos mit Mänaden und Satyrn. Am Hals: Athleten. Um 500 v. Chr. München“; aus Quelle: **A**, S. 123.

Abbildung 6, Seite 47: „Klio-Maler, Kelch-Krater. Hermes bringt das Kind Dionysos zu den Nymphen von Nysa. Um 440/430 v. Chr. Vatikan. Vgl. Taf. XLIII“; aus Quelle **A**, S. XLIV.

Abbildung 7, Seite 50: „Attisch-rotfiguriger Volutenkrater des Pronomos-Malers aus Ruvo. Um 400 v. Chr. (Museo Archeologico Nazionale, Napoli). Die Bemalung dieses Kraters ist ganz auf die Welt des Dionysos bezogen. [...]“; aus Quelle **G**, S. 173 f.

Abbildung 8, Seite 55: „Schiffskarren des Dionysos, Bologna, vgl. S. 25, 5.8; 102f.“; aus Quelle **C**, S. 266 und Tafelverzeichnis S. 11.

Abbildung 9, Seite 57: „1 Dionysos im Schiff, München vgl. S. 110 und 2 Schiffskarren des Dionysos, London, vgl. S. 107“; aus Quelle **C**, S. 266 und Tafelverzeichnis S. 14.

Abbildung 10, Seite 59: „Dinos-Maler, Stamnos 2419. Dionysosfest: Mänaden vor dem Bilde der Gottheit. Um 420/410 v. Chr. Neapel“; aus Quelle **A**, S. 206; [Anmerkung: zum Vergleich: „20,1.2 Lenaia, Neapel, (vgl. S. 130)“; aus Quelle **C**, S. 266.]

Abbildung 11, Seite 60: „Dinos-Maler, Stamnos 2419, Gegenseite. Mänaden vom Dionysosfest. Um 420/410 v. Chr. Neapel“; aus Quelle **A**, S. 207; [Anmerkung: zum Vergleich: „20,1.2 Lenaia, Neapel, (vgl. S. 130)“; aus Quelle **C**, S. 266.]

Abbildung 12, Seite 62: „Makron, Schale 50369. Beide Außenbilder: Komos. Um 490 v. Chr. Rom, Villa Giulia“; aus Quelle **A**, S. 132.

Abbildung 13, Seite 72: „Klio-Maler, Kelch-Krater. Drei Musen. Um 440/430 v. Chr. Vatikan Vgl. Taf. XLIV“; aus Quelle A, S. XLIII.

Abbildung 14, Seite 73: „Notenschrift, Denkmäler – Euripides, Orest, Fragment des 1. Standliedes (Ausschnitt), Original und Übertragung und Das Seikilos-Lied (Grabinschrift) und seine Elemente der phrygischen Tonart“; aus Quelle E, S. 174, B und C.

Abbildung 15, Seite 76: „Das Skolion des Seikilos. Von einer Grabstele zu Tralles in Kleinasien, um 100 v. u. Z. – Das Skolion beginnt auf der sechsten Zeile. Die über die entsprechenden Textsilben gesetzten Noten stammen aus dem geläufigen Alphabet und gehören zur sogenannten Vokalnotation. Die Striche über einigen dieser Noten sind rhythmische Zeichen.“; aus Quelle H, S. 288.

Abbildung 16, Seite 81: „Attisch-rotfiguriger kalathosförmiger Krater mit Ausguß, dem Brygos-Maler zugeschrieben, aus Agrigent. Um 470 v. Chr. (Staatliche Antikensammlungen, München). Links, bärtig und in Profilansicht, Alkaios, rechts, sich zu ihm umdrehend, Sappho, beide das lesbische Barbiton in der Hand. Alkaios ist singend dargestellt, aus seinem Mund kommen kleine purpurne Kreise (nicht geritzt wie die Namensbeischriften). Die Dreiviertelansicht eines Kopfes wie bei der Sappho hat in der Vasenmalerei dieser Zeit meist eine Gefühl betonende Bedeutung. Während Sappho auf mehreren attischen Vasen dargestellt ist, kennen wir von Alkaios nur dieses eine Bild.“; aus Quelle G, S. 137.

Abbildung 17, Seite 87: „Musikinstrumente“; aus Quelle E, S. 172, A-J.

Abbildung 18, Seite 91: „Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, Bronzerekonstruktion des Originals aufgrund von römischen Kopien. Um 450 v. Chr. (Museum Liebieghaus, Frankfurt a. M.; Photo © Ursula Edelmann). Die schon in der Antike berühmte Gruppe war nach antiken Zeugnissen auf der Akropolis von Athen aufgestellt. Vorgeführt ist hier der Moment, in dem Athena die Auloi weggeworfen hat, weil sich beim Blasen ihr Gesicht verunstaltete. Der Silen Marsyas entdeckt die fortgeworfene Auloi für sich.“; aus Quelle G, S. 171.

Abbildung 19, Seite 112: Die drei Tongeschlechter „Abb.1. Diatonisch, Abb.2. Chromatisch und Abb. 3. Enharmonisch“ in dorischer Oktavgattung, dargestellt von Frau A. J. Neubecker; aus Quelle F, S. 100.

Abbildung 20, Seite 113: „Gesamtsysteme, Skalen, Tongeschlechter – Das diatonische System *teleion* und die Oktavgattungen und Die Transpositionsskala (*tonoi*), nach Ptolemaios“; aus Quelle E, S. 176, A und B.

Abbildung 21, Seite 116: „Notenschrift, Denkmäler – Griechische Buchstabennotation für Vokal- und Instrumentalmusik“; aus Quelle E, S. 174, A.

Abbildung 22, Seite 145: Erste Seite aus dem Ersten Gesang, Homer *Ilias*; aus Quelle I, S. 2.

Quellenangabe der Abbildungen

A: ARIAS, Paulo Enrico / HIRMER, Max (Hrsg.): „Tausend Jahre griechische Vasenkunst“; Hirmer Verlag, München 1960.

B: BÉRARD, Claude/VERNANT, Jean-Pierre: „Die Bilderwelt der Griechen – Kulturgeschichte der antiken Welt, Band 31“; Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein 1985.

C: DEUBNER, Ludwig: „Attische Feste“; Akademie-Verlag GmbH, Berlin 1956.

D: HÖLSCHER, Tonio: „Klassische Archäologie – Grundwissen“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002.

E: MICHELS, Prof. Dr. Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1 – Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance“; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1997.

F: NEUBECKER, Annemarie Jeanette: „Altgriechische Musik – Eine Einführung“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1977.

G: ZAMINER, Friedrich: „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ in: RIETHMÜLLER, Albrecht / ZAMINER, Friedrich (Hrsg.): „Die Musik des Altertums“; aus der Reihe: DAHLHAUS, Carl (Hrsg.): „Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 1.“; Laaber Verlag, Laaber 1989.

H: SACHS, Curt: „Die Musik der alten Welt in Ost und West – Aufstieg und Entwicklung“; Akademie-Verlag GmbH, Berlin 1968.

I: RUPÉ, Hans (Übers.): „Homer *Ilias*“; Ernst Heimeran Verlag, München 1961².

9.3. Sonstige Nachweise

9.3.1. Für die Zeittafel

HAIDER-PREGLER, Hilde: „Skriptum zur Vorlesung: Das Theater der griechischen Antike“; Zusammengestellt von Mag. Katharina Dufek und Christian Kohlhofer, Wien Wintersemester 2006/07, S. 3ff.

HÖLSCHER, Tonio: „Klassische Archäologie – Grundwissen“; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002, S. 34f.

MICHELS, Ulrich: „dtv-Atlas – Musik, Band 1 – Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance“; Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1997, S. 170.

9.3.2. Für das Radiokolleg

Das Radiokolleg - Aulos, Panflöte und Schildkrötenleier

Musik in der griechischen Antike

Gestaltung: Natasa Konopitzky

ist auf einer Hör-CD vorhanden. Zur Verfügung gestellt vom Rundfunksender Radio Österreich Eins.

Und:

<http://oe1.orf.at/programm/280715> [23. 9. 2011]

10. Lebenslauf

Persönliche Daten

Edith Maria Ronacher
Meisgeyergasse 2
1230 Wien

Geburtsdatum und Ort:	16.03.1983 in Spittal an der Drau (K)
Staatsbürgerschaft:	Österreich
Familienstand:	ledig
Religionsbekenntnis:	Evangelisch A.B.
Eltern:	Elfriede Ronacher (geb. Koch am 24.07.1955) Angestellte Herbert Ronacher (geb.: 29.08.1955) Selbstständig

Ausbildung

Oktober 2005 – 2009:	Aus Interesse und Weiterbildung zusätzliches Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Italienisch an der Romanistik der Hauptuniversität Wien, sowie privaten Gesangsunterricht bei der ausgebildeten Opernsängerin Jee-Eun Mayr
März – Juni 2004:	Absolvierung eines Musikwissenschaftlichen Praktikums der Archiv- und Bibliothekskunde in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien mit positivem Abschluss
Oktober 2002 – 2012:	Studium der Musikwissenschaft an der Hauptuniversität Wien
Okt. 2001 – Juli 2002:	Studium der Psychologie, das erste Semester an der Universität Klagenfurt und das zweite an der Hauptuniversität Wien

2000 – 2002:	Teilnahme an fünf Modulen der Reihe Chorleiterkurse der Chorakademie in Ferlach
1997 – 2001:	Absolvierung der Matura am Musikalischen Zweig des BORG in Spittal/Drau wo ich neben dem musikalischen Unterricht an der Schule zwei Jahre Gesangsunterricht an der Musikschule Spittal/Drau nahm
1993 – 1997:	Ausbildung an der Musikhauptschule Seeboden
1990 - 1993:	Volksschule in Seeboden
1989 - 1990:	Volksschule in Spittal an der Drau (Kärnten)

Berufstätigkeit

Februar 2004–heute:	geringfügig, ab Dez. 2011 Teilzeit-beschäftigt im Publikumsdienst des Etablissements RONACHER in Wien, in der Halle E des MUSEUMSQUARTIERS Wien, des RAIMUND Theaters und im THEATER AN DER WIEN; Theater der Vereinigten Bühnen Wien
September 2008 – Oktober 2011:	Freie Mitarbeiterin im Bereich Versand, Produktion und teilweise Marketing der Firma Sodexo Motivation Solutions Austria GmbH
April - Mai 2008:	Produktionsassistentin im Rahmen der <i>factory season</i> 2008, der Performance <i>31shots</i> von Akemi Takeya, welche am 16. und 17. Mai 2008 im Tanzquartier Wien gezeigt wurde
April 2005:	Messearbeit in Salzburg, Graz und Wien im Auftrag der Firma VOLTIMUM
2001 – 2005	In regelmäßigem Rhythmus, fallweise Messearbeit für die Fertighausfirma DAS GRIFFNER-HAUS; Eventorganisation und Betreuung für die Firma Wiencom
2001 – 2005	Telefonmarketing und kreative Arbeit (zeichnerische Gestaltung) für die Handelsagentur HERO-BAU meines Vaters
2001 – 2005	Ferialarbeit in den Restaurants BURG GMÜND, CAMPING PENKER, im Lager der Firma MOHR- MORAWA

Fremdsprachen

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (gut, in Schrift und Sprache)

Italienisch (Grundlagen)

Weitere Kenntnisse

- Computerkenntnisse (MS Office, Internet)
- Führerschein A + B

Kurzbeschreibung

Mein kurzes Schnuppern in die Psychologie entsprang dem Interesse an meinen Mitmenschen. Ich bin ein sehr positiver, kommunikativer Mensch mit ausgeprägter sozialer Kompetenz, der sich gerne mit Menschen umgibt und sich deshalb auch gut in Teams einzufügen versteht. Meine bisherigen Tätigkeiten im Bereich Promotion, in der Küche, im Lager bzw. Versand und auf Messen haben zwar sehr wenig mit meinem Studium der Musikwissenschaft zu tun, dennoch habe ich gelernt mit engen Zeitstrukturen umzugehen, eigenverantwortlich zu handeln und flexibel zu arbeiten. Ich lerne sehr schnell und gerne und kann mich nach kurzer Zeit in Prozesse und Strukturen einarbeiten.

Meine Tätigkeiten im Bereich des Publikumsdienstes umgeben mich mit vielen interessanten Menschen und ermöglichen mir verschiedene Aufführungen, klassische wie auch andere zu sehen und meinen Horizont zu erweitern. Die Arbeit macht mir Spaß und bringt mir viel für meine Weiterbildung.

Ich habe viele Hobbys, wobei die meisten im künstlerischen Bereich liegen. Ich zeichne, fotografiere und beschäftige mich mit kreativen, handwerklichen Fertigkeiten, wobei ich immer gerne neues ausprobiere.