

Zum Gedenken an Georg Knepler (1906 – 2003)

von Peter Gülke, Freiburg

Wenige Wochen nach seinem 96. Geburtstag ist Georg Knepler am 14. Januar in Berlin gestorben. Bis in seine letzten Stunden hinein war er mit einem Buch beschäftigt, als dessen ersten Satz er formulierte: „Menschen sind auf dem Planeten Erde die einzigen Lebewesen, die Verhältnisse herbeigeführt haben, unter denen ein bis zwei Prozent der Gesamtpopulation die Macht haben, über alle anderen zu verfügen“. Diese Frage, und die hier anschließende, ob das so sein müsse, beherrscht alles, was er dachte, schrieb und auf vielerlei Weise wirkte – mit einer Konsequenz, die teils Bewunderung, häufiger reservierte Sympathie und nicht selten Befremden ausgelöst hat. Denen, die mit ihm schnell fertig werden wollten, hat Knepler es leicht gemacht, denen, die ihn in Allem verstehen wollten, schwer. Befremden konnte, besonders in früheren Jahren, dass jene Konsequenz als solche nicht immer erkennbar war; wenn einer darüber rückhaltlos Rechenschaft geleistet hat, dann er selbst; auch deshalb gehört er zu den Ausnahmeerscheinungen in unserer Zunft.

In Wien 1906 geboren, hat er dort u. a. bei Guido Adler, Wilhelm Fischer, Egon Wellesz, Rudolf von Ficker und Robert Lach studiert, Klavier bei Eduard Steuermann, Dirigieren bei Hans Gál, hat in Mannheim, Wiesbaden und Wien als Repetitor und Kapellmeister gearbeitet und zwischen 1929 und 1931 am Klavier die Solo-Abende von Karl Kraus begleitet. Zuvor war ein Aufenthalt in Berlin mit Kontakten u. a. zu Bertolt Brecht und Hanns Eisler prägend gewesen. 1934 wegen politischer Tätigkeit in der KPÖ verhaftet, emigrierte er nach seiner Entlassung nach England, wo er sich u. a. als Leiter einer Operntruppe und von Arbeiterchören durchbrachte. Nach der Rückkehr nach Wien im Jahre 1946 arbeitete er als Kulturreferent der KPÖ, ging 1949 in die DDR und baute als Gründungsrektor die Deutsche Hochschule für Musik auf. Darüber hinaus engagierte er sich kulturpolitisch auf vielerlei Weise, zunächst weitgehend auf der von Partei und Staat vorgegebenen Linie, mehr und mehr jedoch in kritischer Distanz und seit den sechziger Jahren von der ‚Firma‘ observiert. 1959 folgte er einem Ruf an das Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität, an dem er bis 1971 lehrte, bis 1969 auch dessen Direktor. Über 30 Jahre lang war er Chefredakteur der *Beiträge zur Musikwissenschaft*.

Knepler war der bedeutendste Vertreter einer sich marxistisch bekennenden Musikwissenschaft, die von seiner Person und seinen Arbeiten ausgehende Prägekraft und die Widerstände, denen er begegnete, sagen über die jüngste Geschichte unseres Faches ebenso viel wie über ihn selbst. Als einer, der sich im Sinne der zitierten Formulierung auf die Sache der Erniedrigten und Beleidigten verpflichtet fühlte, drängte er stets über akademische Fachgrenzen hinaus – sei es, dass er sich der Musik des 19. Jahrhunderts, gerade auch der Trivialmusik, zu Zeiten widmete, da dies nicht üblich war, sei es, dass er Detailforschungen vornehmlich als Möglichkeit nutzte, Grundsatzfragen zu stellen. Ästhetische Fragestellungen rückte er in die Nähe anthropologischer, anhand allerfrühester Musik versuchte er, Genese und Wesen der Musik in ein und denselben Erklärungszusammenhang einzubinden, „Geschichte als Weg zum Musikverständnis“ –

dies der Titel eines seiner Bücher – ebenso freizulegen wie Musik als Weg zum Geschichtsverständnis. Hanns Eislers Diktum, dass, wer nur von Musik etwas versteht, auch von ihr nichts verstehe, gehörte zu seinen Lieblingszitaten, wie kein anderer drängte er auf interdisziplinäre Verständigungen und Arbeitsformen; die ‚New Musicology‘ hat in ihm einen – unerkannten – Kirchenvater.

Lange unerkannt blieb er auch als engagierter Anwalt einer undogmatisch differenzierenden materialistischen Dialektik. In einem hitzigen Gespräch definierte er Marxismus einmal „nur“ als Methode, sich von Vorurteilen freizumachen. Gerade aufgrund polemischer, nicht selten diskriminierender Vorurteile von beiden Seiten – von der östlichen, dass die „bürgerliche“ einer „kapitalistisch interessierten Ablenkung von der Wirklichkeit“ (Ernst Bloch) zuarbeite, von der westlichen, dass die östliche zum Sprachrohr von Staatsideologie verkommen sei – hat die deutsche Musikwissenschaft etliche Unmündigkeit hinsichtlich dringlicher Selbstverständigungen selbst verschuldet. Knepler versuchte dem entgegenzuwirken, u. a. in zögernd oder gar nicht beantworteten Gesprächsangeboten an Heinrich Bessler, später an Carl Dahlhaus.

Allerdings hatte er in den 50er-Jahren durch eigene Orthodoxien und Härten selbst zur Zementierung der Fronten beigetragen; von hier bis zu dem 1980 in einem Stasi-Dossier als „Papst der Anti-Dogmatiker“ Charakterisierten – welches Lob! – war ein weiter Weg. Vielerlei Enttäuschungen und Verletzungen, angefangen bei den antisemitisch begründeten seiner Jugend, haben ihn von einer prinzipiellen, nicht enttäuschbaren Zuversicht nicht abbringen können. Wie sehr ihm denkerische und moralische Konsequenz ein und dasselbe waren, hat er in kritischen Rechenschaftsüberprüfungen über frühere Aktivitäten, auch über Einseitigkeiten seiner Darstellung der Musik des 19. Jahrhunderts, eindrucksvoll unter Beweis gestellt; Knepler konnte, was wenige können: bereuen.

Dass unter seiner Ägide ein hohes Niveau im theoretischen Diskurs gegen anpasserische Simplifizierungen verteidigt werden konnte, ist wesentlich der Kunst des Zuhörens und des offenen Gesprächs, insbesondere im Kontakt mit Jüngeren, zuzuschreiben. Dennoch waren etliche, die ihm viel zu danken haben, von der in ihm personifizierten Verknüpfung von aufklärerischem „discours de la méthode“ und Gewissensinstanz, als einem schwierigen Treuegebot, überfordert. Unter traurigen Vorzeichen bezeugt dies ein offenes Vermächtnis – diejenigen, die auf kneplersche Zwischenfragen glauben verzichten zu können, bedürfen ihrer besonders dringlich.

Musikarchäologie – Forschungsgrundlagen und Ziele

von Ellen Hickmann, Hannover

1. Forschungsstand

Der Terminus Musikarchäologie (Archaeomusicology, Palaeo-Organology, Musical Archaeology, Archaeology of Music) hat sich in der Geschichtsschreibung der Musikwissenschaft und der Archäologie allgemein etabliert.¹ Unbefriedigend, weil bestenfalls punktuell, waren lange die Hinweise in Enzyklopädien und Lexika beider Disziplinen auf das jeweils fachfremde Gebiet. Archäologie, „dem Wortsinn nach Kunde von den Anfängen oder den frühen Dingen“² erscheint wie selbstverständlich als scheinbares Analogon von „Antike“ oder „Altertum“, in der Literatur immer noch oft eingengt als „klassische Antike“ bzw. „klassische Altertumswissenschaft“.

Geläufige Vorstellungen über ‚alte Musik‘ haben auch in neueren Entwürfen einer die ‚Vorzeit‘ einbeziehenden Musikgeschichtsschreibung von unreflektiert übernommenen Definitionsdefiziten zu Struktur- bzw. Konzeptionsschwächen geführt, wenn es darum geht, die Musik jenes ‚Altertums‘ in ihrer Gesamtheit oder in den sattem bekannten Ausschnitten darzustellen. Ähnlich wie der Musikwissenschaftler hat auch der Archäologe Schwierigkeiten beim Umgang mit musikbezogenen Materialien, gehe es nun um die Gesamtdarstellung des Musiklebens einer Region oder um den klingenden Gegenstand, der die betreffende Kultur repräsentiert. Als Beispiel für die Probleme diene die Zusammenstellung der Beiträge in *World Archaeology*, Bd. 12,³ der musikarchäologische Überblicke (zu den Niederlanden, Mesopotamien, Ägypten) mit größtenteils altvertrautem Bildmaterial sowie methodische Ansätze (Skandinavien, Polen) und Darstellungen einzelner Instrumente oder Instrumententypen aus verschiedenen Teilen der Erde (Schneckenhäuser der Vorgeschichte, vorgeschichtliche Metallinstrumente, griechische Auloi, das australische Didjeridu etc.) enthält. Der Herausgeber war sich der

¹ Ellen Hickmann u. Alexander Häusler, Art. „Musikarchäologie“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 926–968; dies., Art. „Archaeomusicology“, in: *NGroveD2*, Bd. 1, S. 848–854; dies., Art. „Europe, Pre- and Protohistoric“, ebd., Bd. 8, S. 421–429; Albrecht Schneider, „Archaeology of Music in Europe“, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 8, New York/London 2000, S. 34–45. In der Archäologie bzw. in der Kombination von Archäologie und Musikwissenschaft begegnet der Terminus vor allem in den Kongressberichten über die Tagungen der International Study Group on Music Archaeology, die, nachdem sie sich als Studiengruppe 1996 aus dem International Council for Traditional Music (ICTM) gelöst hatte, eng mit dem Deutschen Archäologischen Institut Berlin zusammengearbeitet. Eine eigene Veröffentlichungsreihe, *Studien zur Musikarchäologie*, wurde im Rahmen der Serie *Orient-Archäologie* des DAI geschaffen. Hier erscheinen die erwähnten Kongressberichte sowie musikarchäologische Monografien. Zu den neueren Tagungsberichten gehören: *Saiteninstrumente im archäologischen Kontext* (Limassol 1996), hrsg. v. E. Hickmann u. Ricardo Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie I*), Rahden 2000; *Musikarchäologie früher Metallzeiten* (Michaelstein 1998), hrsg. v. E. Hickmann, Ingo Laufs u. R. Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie II*), Rahden 2000; *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung* (Michaelstein 2000), hrsg. v. E. Hickmann, Anne D. Kilmer u. R. Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie III*), i. Dr.; *Musikarchäologische Quellengruppen – Bodenurkunden, mündliche Überlieferung, Aufzeichnung* (Michaelstein 2002), hrsg. v. E. Hickmann, A. D. Kilmer u. R. Eichmann (= *Studien zur Musikarchäologie IV*), Dr. in Vorb. – Neuere Kataloge zu Ausstellungen musikarchäologischer Artefakte: Annemies Tamboer, *Ausgegrabene Klänge. Archäologische Musikinstrumente aus allen Epochen*, Oldenburg 1999; *Archéologie et musique*, hrsg. v. Christine Laloue, Paris 2002; *Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du Bronze du Fer en France*, hrsg. v. Musée de Préhistoire d’Île-de-France, Nemours 2002; etc.

² Franz Georg Maier, *Neue Wege in die alte Welt. Methoden der modernen Archäologie*, Zürich 1980, S. 17.

³ *Archeology and Musical Instruments*, hrsg. v. Vincent Megaw (= *World Archaeology* 12 (1981) 3).

Mängel bewusst und erklärte sie mit dem Fehlen allgemeiner Überblicksdarstellungen und Einzelstudien. Damit war zumindest ein Problem der neuen Fachrichtung erkannt, das allerdings unterdessen behoben ist (vgl. Anm. 1).

2. Semantik

In der Grundlagenforschung, auch in der neueren Musikgeschichtsschreibung, erscheint das Wort „Archäologie“ zuweilen als Metapher, bei Carl Dahlhaus mehrfach. In einem zusammenfassenden Aufsatz über Bedeutung und Aufgaben der Musikwissenschaft heißt es:

„Die interpretierende Musikhistorie wird durch eine musikalische Archäologie ergänzt, die aus dem Schutt des in Archiven und Bibliotheken Tradierten Werke ausgräbt, die als Dokumente über ein Stück Vergangenheit bedeutend erscheinen oder von denen der Historiker erwartet, dass sie in das musikalische Repertoire der Gegenwart aufgenommen werden.“⁴

Archäologie steht hier, weit über bloße ‚Ausgrabung‘ hinausweisend, für Vorgangsweisen, die die Vergangenheit dem Gegenwärtigen bewusst machen sollen. So etwa könnte Musikarchäologie bestimmt sein, wie wir sie u. U. eher in einer ihrer Bedeutungen verstehen: Eine der wesentlichen Zielsetzungen der Musikarchäologie ist Traditionsforschung, Erkunden der Wirkung archäologischer Tatbestände bis in unsere Tage. Musikarchäologie rekonstruiert, ausgehend von der Analyse des wie auch immer gewonnenen Grabungsbefundes, Musik und Musikleben im soziokulturellen Zusammenhang der zeitlich oft weit zurück zu datierenden Ethnie⁵ und versucht, im gegenwärtigen Musizieren der Gesellschaft im gleichen geographischen Raum noch vorhandene Züge oder auch Spuren jener alten Musikkultur aufzudecken. In diesem Anspruch orientiert sich die Musikarchäologie an den Zielsetzungen der sog. „New Archaeology“.

Mit Gordon Childe, David L. Clarke⁶ u. a. ging die Archäologie, wenn auch nicht einheitlich, von der Prämisse aus, auf die Analyse von Befunden, also Funden in ihrem Kontext komme es an, nicht auf Bergung und Interpretation von Einzelfunden. Man arbeitete nicht mehr objektorientiert, sondern problemorientiert,⁷ indem man die hinter den Funden stehenden Fragen nach dem Menschen und seiner Kultur einzukreisen und zu beantworten versucht. Hiernach beruht „die Rekonstruktion der geschichtlichen Entwicklung menschlicher Kulturen primär auf dem Studium ihrer überlebenden Artefakte, Bauten und biologischen Materialien“; es ist daher

„unabdingbar, diesem Material mit allen einsetzbaren Verfahren den höchstmöglichen Grad an Information abzugewinnen. Aber alle Verfahrensschritte archäologischer Feldforschung bleiben letztlich bezogen auf die aus einer verknüpfenden Interpretation von Fundbestand und Fundzusammensetzung hervorgehende Rekonstruktion vergangenen Lebens.“⁸

⁴ Carl Dahlhaus, „Musikwissenschaft“, in: *In Sachen Musik*, hrsg. v. Sigrid Abel-Struth u. a. in Verbindung mit dem Deutschen Musikrat, Kassel 1977, S. 71–72, hier S. 72.

⁵ Ann Buckley, „Music Archaeology: Its Contribution to ‚Cultural‘ Musicology and ‚Historical‘ Ethnomusicology“, in: *Archaeologia Musica* 1(1989), S. 109–113; *Hearing the Past. Essays in Historical Ethnomusicology and the Archaeology of Sound*, hrsg. v. A. Buckley, (= *Etudes et recherches archéologiques de l'Université de Liège E.R.A.U.L.* 86), Lüttich 2000.

⁶ Gordon Childe, *The Prehistory of European Society*, Harmondsworth 1958; David L. Clarke, *Analytic Archaeology*, London 1968.

⁷ Helmut Ziegert, *Objektorientierte und problemorientierte Forschungsansätze in der Archäologie*, in: *Hephaistos* 2 (1980), S. 53–65.

⁸ Maier, *Neue Wege*, S. 345.

Ähnlich wäre bei der Erforschung und Darstellung von Musik und Musikleben der fernen Vergangenheit vorzugehen, denn der Musikarchäologe hat mit ähnlichen Forschungsgegenständen und mit den gleichen Materialien zu tun wie der Archäologe. Beide bedienen sich also der selben oder weitgehend ähnlicher Forschungsmethoden.

3. Forschungsinhalte

Zu der oben skizzierten Ganzheitlichkeit als erstrebtem Forschungsziel können, soweit die Musikarchäologie sich auf die Interpretation der rein materiellen Kulturen beschränkt, folgende Gegenstände der Untersuchungen führen: 1. ausgegrabene Objekte, ganz gleich, aus welcher Zeit oder Kultur sie stammen, aus dem Paläolithikum etwa Europas, aus einer Metallzeitperiode etwa Chinas, aus industriearchäologischen Grabungen der Gegenwart Nordamerikas etc. – Musikarchäologische Artefakte sind in erster Linie Musikinstrumente oder deren Teile –, 2. Ikonographische Funde, wie z. B. Musikszenen in der Felskunst, in Reliefs, Wandmalereien, Mosaiken, 3. vereinzelt auch schriftliche Quellen wie Inschriften, Aufzeichnungen über Musik, 4. Notationen.⁹ Dass Musik in alten Kulturen eine große Rolle gespielt hat, ist dem Umstand zu entnehmen, dass bei allen Arten von Bodenfunden Zeugnisse des Musizierens geborgen werden konnten, sowohl bei Grab- als auch bei Hort- und Siedlungsfunden. Doch gewinnt der Musikarchäologe seine Forschungsgegenstände selten direkt aus Grabungen, an denen er teilnimmt. Er erhält sie „a) durch eigene Inventarisierungen archäologischer Sammlungen und derjenigen anderer, b) bei Durchsicht archäologischer und musikologischer Fachliteratur, c) durch Mitteilung von Archäologen und d) von der Allgemeinheit.“¹⁰

4. Klassifikation und Interpretation

Eine der musikarchäologischen Aufgaben besteht darin, Funde zu klassifizieren. Man bedient sich dabei der von der Musikwissenschaft und der Archäologie entwickelten Klassifikationsweisen und unterscheidet fünf Gruppen von Klanggeräten, nämlich: 1. Instrumente, deren einzige Bestimmung die der bewussten Klangerzeugung ist (Hörner und

⁹ Diese kommen in den Kulturen früher Zeiten, mit denen sich die Musikarchäologie befasst, als Fundgruppe am seltensten vor, vgl. z. B. die Publikationen von Egert Pöhlmann über erhaltene griechische Melodien und Notationsfragmente. Dennoch sind sie Gegenstände musikarchäologischer Forschung, vgl. z. B. Stefan Hagel, „Der delphische Paian des Athenaios“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*; Stelios Psaroudakes, „The Orestes Papyrus: Some Thoughts on the Dubious Musical Signs“, in: *Studien zur Musikarchäologie IV*. – Viel Aufsehen hatte die 1976 entzifferte keilschriftliche Notation eines Hymnus aus dem alten Ugarit durch A. D. Kilmer erregt, der unter Begleitung des Replikats einer mesopotamischen Leier auch klanglich umgesetzt wurde, vgl. A. D. Kilmer, Richard L. Crocker u. Robert R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Berkeley 1976. Dieses Klangzeugnis wurde auf dem IMS-Kongress Berkeley 1977 vorgestellt und erläutert, vgl. „Round Table ‚Music and Archaeology‘“, in: *International Musicological Society. Report of the Twelfth Congress. Berkeley 1977*, hrsg. v. Daniel Hertz und Bonnie Wade, Kassel 1981, S. 844–865. Das Dokument war Anlass zur Gründung der Study Group on Music Archaeology im ICTM (vgl. E. Hickmann, „Music Archaeology – an Introduction“, in: *Studien zur Musikarchäologie I*, S. 1–4). Die teils stark kontroversen Diskussionen über diesen Notationsfund haben seitdem nicht aufgehört, vgl. u. a. R. L. Crocker, „Mesopotamian Tonal Systems“, in: *Iraq* 59 (1997), S. 189–202; Oliver R. Gurney u. Martin L. West, „Mesopotamian Tonal Systems: A Reply“, in: *Iraq* 60 (1998), S. 223–227; Janet C. Smith u. A. D. Kilmer, „Laying the Rough, Testing the Fine [Music Notation for CBS 10996]“, in: *Studien zur Musikarchäologie I*, S. 127–140; Theo Krispijn, „Musik in Keilschrift“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

¹⁰ Zit. nach: Cajsja S. Lund, „Methoden und Probleme der nordischen Musikarchäologie“, in: *AMI* 52, Fasz. 1 (1980), S. 1–13, hier S. 5.

Trompeten, Flöten aus Knochen oder Holz, Saiteninstrumente – in der Vorgeschichte meist Leiern oder ihre Überreste – Schellen und Glocken), 2. Geräte, deren primäre Funktion als Klangmittel vermutet werden kann, wie z. B. Schwirrscheiben aus Knochen, 3. Geräte mit doppelter Funktion, in einer auch geeigneten Form, Klang zu erzeugen, wie z. B. Schmuck mit Rassel- oder Klappermöglichkeit, 4. Objekte, die u. a. auch Klänge von sich gaben, ohne in der Absicht gefertigt zu sein, als Schallgeräte zu fungieren wie Armringe aus Silber oder Eisen, 5. Objekte, deren primäre Bedeutung unbekannt ist, wie z. B. Knochengegenstände mit eingeschnittenen Rillen als Schrapstäbe.¹¹

Diese Klassifikation soll Spezialisten wie Laien, etwa Sammlern und Hobbyarchäologen, als Orientierungshilfe für die Einordnung von Funden, ja überhaupt deren Beachtung, dienen, denn sehr häufig werden bei dem zugegebenermaßen sehr weit gefassten Musikbegriff, besonders in der Musikethnologie und in der instrumentenkundlichen Systematik, Klangwerkzeuge als solche gar nicht erkannt. Die instrumentenkundliche Klassifikation (Hornbostel/Sachs u. a.) und die mit ihr transportierte Musikauffassung ist auch in Fachkreisen nicht eben Allgemeinwissen und darüber hinaus durchaus nicht allgemein verbreitet und geläufig. Doch mit dieser ersten Klassifikation ordnet der Musikarchäologe den Fund in weiteren Schritten, wertet ihn geographisch, chronologisch und typologisch aus, mit dem Ziel, ihn einer bestimmten Kultur zuzuschreiben und möglichst die Zugehörigkeit zu anderen Kulturen auszuschließen. Materialuntersuchungen und -analysen folgen, sowie die Vermessung der einzelnen Teile. Musikarchäologie ist also zu einem großen Teil Sicherung, Beschreibung, mehrschichtige Analyse des musikrelevanten Objektes. Bei noch spielbaren Instrumenten sind die üblichen akustisch-musikalischen Untersuchungen anzuschließen, die Feststellung des Tonvorrates, des Ambitus, tonometrische Untersuchungen, Klangspektren sind anzufertigen. Ist das Instrument zerbrochen oder nur rudimentär überkommen, fertigt man im Ideal ein Replikat an und nimmt die genannten Untersuchungen an ihm vor. Zunehmend werden auch sehr gut erhaltene Klangwerkzeuge nicht selbst gespielt, sondern ihre Nachbildung. Der Vergleich der gewonnenen Daten mit Ergebnissen, die die Analyse ähnlicher Instrumente ergeben hat, führt u. U. zur exakten Datierung und präziseren kulturellen Zuordnung. Damit wäre auch Aufschluss über Spielpraxis und soziokulturelle Bedeutung des Instruments zu gewinnen, dies immer über den Vergleich mit zeitähnlichen, aber auch rezenten Instrumenten dieser Art. Bei solchen Materialanalysen und zeitlichen Einordnungen kann der Musikarchäologe ohne Inanspruchnahme anderer Wissenschaften nicht effektiv sein, interdisziplinäres Arbeiten ist unerlässlich:

„1. Archaeomusicology is such a research which – with the aid of interdisciplinary methods – attempts to survey, describe and interpret music and the practice of music in a. pre-historic epochs („prehistorical archaeomusicology“) and/or b. historic epochs, but, in the latter case, with archaeomusicological artefacts (including iconographic material) used as primary source material („medieval archaeomusicology“, „historical archaeomusicology“, etc.); 2. Archaeomusicology: the study of sound-producing instruments (not currently in use) and sound production in past societies, using methods derived from archaeology and related disciplines in addition to methods of musicology and

¹¹ Diese Gruppierung ist von der skandinavischen Musikarchäologie hergeleitet, vgl. C. S. Lund, „Methoden und Probleme“, S. 6. Sie trifft aber auch auf andere Kulturen zu und kann ganz besonders mit zahlreichen Objekten der altamerikanischen Musikarchäologie belegt werden, vgl. E. Hickmann, *Musik aus dem Altertum der Neuen Welt. Archäologische Dokumente des Musizierens in präkolumbianischen Kulturen Perus, Equadors und Kolumbiens*, Bern u. a. 1990. Eine besondere Rolle spielen hier die multifunktionalen Objekte der Gruppen 3 und 4.

history; 3. Investigations and their results in these fields combined (i. e. musicology and archaeology) should be compared with similar interdisciplinary researches, through the ages up to the present, to give evidence of e. g. the question whether recent music cultures might be derived from prehistoric ages, or f. i., to find out more precisely as hitherto problems of continuity or change of a musical culture.“¹²

5. Musikethnologische Methoden in der Musikarchäologie

Wird die Lebensweise einer heutigen außereuropäischen Gesellschaft als Beispiel dafür herangezogen, wie eine prähistorische Gemeinschaft, ein prähistorisches Volk gelebt haben könnte, so entspricht dieses Verfahren der Methode der „ethnographischen Analogie“ oder des „aktualisierten Vergleichs“. In der Archäologie schon seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts üblich mit dem Ziel, Archäologie populär zu machen, wurde die Methode in der Musikwissenschaft zunächst strikt abgelehnt. Kontinuierliche Verbindungen zwischen der alten Musikkultur und einer wie auch immer beschaffenen heutigen im gleichen geographischen Umfeld waren bis Ende des 19. Jahrhunderts nicht Gegenstand eingehender musikwissenschaftlicher Untersuchung. Guillaume André Villoteau¹³ z. B., der sich eingehend zur Musik der Ägypter äußerte, erwähnte Dokumente altägyptischer Musik nur am Rande. Dieser Rückbezug wurde in der älteren Forschung auch für andere Kulturen rigoros abgelehnt, im Fall der Griechen z. B. von Raphael Georg Kiesewetter¹⁴ und nach Ulrich von Wilamowitz beim Vergleich der Musik der „neueren Griechen und deren System [...], die in keiner Beziehung mehr aus der Welt der alten Griechen herzuleiten“¹⁵ sei; revidiert wurde diese Ansicht z. T. erst durch Thrasybulos Georgiades.¹⁶ Und in der Kultur sog. „geschichtsloser“ Völker wird erst in jüngerer Zeit nach historischen Dimensionen geforscht.¹⁷ Die geläufige, historisch gewachsene Anschauung, nach der jeder Faktor einer Fremdkultur mit dem ihm phänomenologisch Ähnlichen der unseren zu vergleichen, an ihm zu messen sei, beherrscht noch die junge Musikethnologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie war der Evolutionstheorie verpflichtet,¹⁸ wie lange zuvor bereits an Abhandlungen über außereuropäische Musik zu erkennen. Um 1910 kam die kulturhistorische Methode der Kulturkreislehre auf. Unter dem Beschuss der Kritiker modifizierte Schmidt bald den Kulturkreisbegriff. Er unterschied:

„1) den Kulturkreis als methodisches Forschungsmittel zur möglichst objektiven Feststellung komplexhafter genetisch-historischer Kulturzusammenhänge und ihrer Schichtenfolge; 2) den Kulturkreis in der Seinsordnung, d. h. den Kulturkreis als ehemalige Stammeskultur. Die Elemente, die ihn zusammensetzen, sollen auf einen einheitli-

¹² E. Hickmann u. C. S. Lund, „Report on the Round Table, New York 1983 (Aug. 8–16): Music and Dance in Prehistoric Cultures; Reconstructing and Exploring the Boundaries of Tradition. 27th Congress of the International Council for Traditional Music (ICTM), New York“, in: *Music Archaeological Bulletin (MAB)* 1 (1984), S. 2–4.

¹³ Guillaume André Villoteau, *Recueil de tous les mémoires sur la musique des Egyptiens et des Orientaux*, 2 Bde., Paris 1846.

¹⁴ Raphael Georg Kiesewetter, *Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik*, Leipzig 1858.

¹⁵ Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921, zit. n.: Heinz Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, S. 84.

¹⁶ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958.

¹⁷ Jan Vansina, *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology*, London 1965; ders., *Oral Tradition as History*, Wisconsin/London 1985; Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973.

¹⁸ Nach Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection [...]*, London 1859; Leo Frobenius, *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*, Berlin 1898; vgl. z. B. Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik*, Leipzig 1911, Reprint Hildesheim 1979.

chen Ursprung zurück gehen, auf eine einst existierende Kultur (= Urkultur). Diese hat sich auf dem Wege der Migration über weite Erdteile verbreitet. Konkret fassbar war natürlich nur der Kulturkreis in der Seinsordnung, d. h. das als weltumspannend gedachte Schema der Kulturen mit der Sequenz: Urkultur, totemistische Jägerkultur, mütterrechtliche Ackerbaukultur, patriarchalische Viehzüchterkultur.“¹⁹

Die Vergleichende Musikwissenschaft schloss sich der Kulturkreislehre bald an. Das herausragende Werk aus der Anwendungszeit dieser Methode war Curt Sachs' *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Sachs versuchte in seinem universalistisch angelegten Buch, das bis dahin bekannte Musikinstrumentarium der Welt in seiner Gesamtheit darzustellen. Er ging von der für ihn gesicherten Tatsache aus,

„dass die gesamte Instrumentenwelt der niederen und mittleren Kulturen mit Einschluss der amerikanischen und der ost- und südostasiatischen Hochkulturen von wenigen Zentren aus gespeist worden ist, deren wichtigste und fruchtbarste man in Zentralasien zu suchen hat.“²⁰

Je weiter entfernt von diesem Zentrum ein Musikinstrument auf der Erde gespielt werde, um so älter müsse es sein; denn Träger dieser Kulturen müssen zu den ersten Wanderern gehört haben, die Kulturgüter zu den frühesten Exporten. Die Ethnologie sah in ähnlichen Formen und Verwendungsweisen Korrelate von Gegenständen, die bei fern vom Zentrum lebenden ethnischen Einheiten zu beobachten sind. Dieser Tatbestand ist für das Wesen der Kulturkreislehre wichtig:

„Bei ihr“, so Sachs, „handelt es sich darum, in steten Vergleichen die Gesellschaftung bestimmter Sachgüter, Vorstellungen, Verfassungen und Bräuche zu beobachten und aus ihrem Verbreitungsgebiet die Schichtung des menschlichen Kulturaufbaus und damit seine Geschichte zu erschließen.“²¹

Diese so entstehende hypothetische, relative Chronologie kollidierte bei dem Autor selbst immer wieder mit dessen historischem Bewusstsein. Bei einem Großteil der mittelmee-risch-antiken Instrumente, die bis dahin bekannt waren, konnte er auf einigermaßen gesicherte Datierungen und kulturelle Zuordnungen zurückgreifen. Und so geriet er bei seiner Darstellung immer wieder in den Bereich der Historie. Doch als Versuch, Musikgeschichte zu schreiben, konnte das Werk nicht überzeugen.

Es gab die Methode der ethnographischen Analogiebildung in der Vergleichenden Musikwissenschaft schon vor der Zeit der Entstehung von *Geist und Werden*, z. B. bei Raoul und Marguerit d'Harcourt.²² Doch erst die nachfolgenden Generationen sahen auf breitester Basis beim Gebrauch des aktualisierten Vergleichs die Chance für die Konstruktion von „Traditionszusammenhängen“, von „Geschichte“ und „Geschichtlichkeit“ in außereuropäischer Musik auf der Basis musikarchäologischer Befunde.²³

¹⁹ Wilhelm Schmidt, *Handbuch der Methode der kulturhistorischen Ethnologie*, Münster 1937, zit. nach Albrecht Schneider, *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft*, Bonn 1976, S. 44 f.

²⁰ Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1928, S. 5.

²¹ Ebd., S. 4.

²² Raoul u. Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, Paris 1923.

²³ Hans Hickmann u. Carl Gregor Graf von Mecklenburg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la vallée de la vallée du Nil*, Strasbourg/Baden-Baden 1958; „Symposium I: Geschichtlichkeit in außereuropäischer und europäischer Musik“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrd Wiesmann, Kassel/Basel 1983, S. 1–75; A. Schneider, *Analogie und Rekonstruktion. Studie zur Methodologie der Musikgeschichtsschreibung und zur Frühgeschichte der Musik*, Bd. 1, Bonn 1984; E. Hickmann, „Musikarchäologie als Traditionsforschung“, in: *AMl* 57 (1985) 1, S. 1–9; Dale A. Olsen, „The Magic Flutes of El Dorado: A Model for Research in Music Archaeology as Applied to the Sinú of Ancient Colombia“, in: *The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, hrsg. v. E. Hickmann u. David W. Hughes, Bonn 1988, S. 305–328; Axel May, „Querblasene Hörner – ein Beispiel einer ethnographischen Analogie“, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, S. 365–372; etc.

6. Musikarchäologie und Musikgeschichte

Für die Chronologie, d. h. den vor- und frühgeschichtlichen Ablauf in der Zeit,²⁴ war und ist für eine Reihe von geographischen Regionen und Kulturen das von der Vor- und Frühgeschichtsforschung entwickelte Drei-Perioden-System Stein-, Bronze-, Eisenzeit maßgeblich, das modifiziert auch auf musikalische Materialien und deren Zeitstellung appliziert werden kann. Als Beispiel dafür diene Franz Zagibas Anwendung dieses chronologischen Schemas auf Funde aus dem Raum von der Donau bis zur Adria, wobei er das nördlich und östlich davon gelegene Gebiet „des heutigen Bayern, der DDR, Polens, Böhmens und Mährens, der Slowakei und Ungarns“ einbezog.²⁵ Nach der Abfolge Steinzeit (mit Altpaläolithikum, Mesolithikum, Jungpaläolithikum), Keramikzeit (Neolithikum), Metallzeit (Bronze- und Eisenzeit) ergab sich bei ihm ein „System der frühgeschichtlichen Musikinstrumente“²⁶, das freilich nicht nur nach der erläuterten Chronologie errichtet wurde, sondern deutlich der Kulturkreislehre entlehnte Thesen einbezieht. Die Tatsache nämlich, dass bestimmte Instrumente in den drei als „Zyklen“ bezeichneten Epochen des Dreiperiodensystems nicht vorkommen, erklärt Zagiba mit einem Zitat von Otto Seewald, „dass ‚gewisse Musikinstrumente mit dem Ablauf bestimmter kultureller Entwicklungen und deren Trägern eng verbunden sind, so dass sich daraus ein merklich abgegrenztes Verbreitungsgebiet ergibt‘.“²⁷

Leider jedoch kann so keine vorzeitliche Musikgeschichte entstehen, zumal es hier nur um Musikinstrumente geht. Die Seriation der Klangmittel indes führt noch nicht zu einem vorzeitlichen ‚Geschichtsbild‘ – es bleibt notwendigerweise vorerst ‚zweitrangig‘,²⁸ wenngleich nicht überflüssig, denn die Gemeinsamkeiten von Archäologie und Geschichte bergen zur Möglichkeit der Überbrückung von quellenlosen bzw. -armen Zeiten ähnliche Chancen. Archäologie und Geschichte leiden gleichermaßen darunter, wie David P. Dymond ausführt, dass ihre Erscheinungsformen erbärmlich unvollständig sind. Dem Archäologen stehen zum Studium lediglich Überbleibsel aus unvergänglichen Materialien wie Ton, Stein und Metall zur Verfügung, nur sehr selten sind ‚weichere‘ Materialien wie Textilien, Korbgeflechte, Holz, Fell oder Leder erhalten. Er muss annehmen, dass viele Gegenstände nicht überkommen bzw. (ihres fragmentarischen Zustandes wegen) nicht identifiziert worden sind. Ebenso wurden und werden zahllose historische Schriftdokumente zerstört, dem Historiker verbleibt, was übrig ist, und dies, auch in diesem Bereich, oft nur zufällig. Weder in der Archäologie noch in der Geschichte liegt demnach dem Experten die historische Wahrheit vor. Deswegen müssen Spezialisten für beide Erscheinungsformen sorgfältig prüfen, was in den überlieferten Quellen (an Interpretationsmöglichkeiten) angelegt ist. Archäologen müs-

²⁴ Zur Chronologie allgemein vgl. Hans-Jürgen Eggers, *Einführung in die Vorgeschichte*, Hamburg 1959; Hermann Müller-Karpe, *Einführung in die Vorgeschichte*, München 1975; Franz Georg Maier, „Zeit als Dimension der Archäologie: Die Suche nach der richtigen Chronologie“, in: ders., *Neue Wege*, S. 261-264.

²⁵ Franz Zagiba, *Musikgeschichte Mitteleuropas I (von den Anfängen bis zum Ende des 10. Jahrhunderts)*, Wien 1976.

²⁶ Ebd., S. 13.

²⁷ Otto Seewald, *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, Wien 1934, zit. nach Zagiba, *Musikgeschichte*, S. 3.

²⁸ Vgl. hierzu die Position von Albrecht Riethmüller zur altgriechischen Musik: „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, in: *Die Musik des Altertums*, hrsg. v. A. Riethmüller u. Frieder Zaminer (= *NHdb*, Bd. 1), Laaber 1996, S. 207-325.

sen gründlich die Denkprozesse sondieren, die sich in den physischen Objekten äußern, Historiker haben kritisch die Dokumente in dem Bemühen um die Erkenntnis ihrer wahren Bedeutung zu hinterfragen. In jedem Fall ist die gefundene Interpretation Ergebnis einer persönlichen Rekonstruktion, die nur eine wahrscheinliche sein und keinen endgültigen Beweis liefern kann.²⁹

Neben genauer Kenntnis der so gewonnenen Fakten, handle es sich um archäologische Bodenerkunden oder historische Sachverhalte, ist ‚Fantasie‘, d. h. ein gehöriges Maß an Inspiration, unerlässlich, die einzelnen Fäden zu einem – wenn auch immer noch grobmaschigen – Netz zu verknüpfen.³⁰ Notwendig ist zudem die möglichst genaue Datierung der Dokumente. Sie ist oft schwierig, vor allem, was die archäologischen Musikartefakte betrifft. Häufig wurden vom ausgrabenden Archäologen keine Grabungsprotokolle angelegt, oft auch wurden Fundplätze beschädigt, zahlreiche Objekte stammen aus dem Handel. Zu dem Verfahren, die Funde einer relativen Chronologie einzuordnen und so in historische Tiefendimensionen vorzudringen, auch bei fehlender Schriftlichkeit, gehörte die unterdessen nicht mehr neue, weitgehend auch abgelehnte Methode der Typologisierung, die Typologie. Man erklärte sie als

„Verfahren, anhand von Form, Dekoration und Stileigentümlichkeit den Ort eines Fundstückes innerhalb einer Entwicklungsreihe zu bestimmen und es so relativ zu datieren. [...] Die Untersuchung von Fundgruppen in typologischen Serien (Seriation) bedient sich bestimmter Vorüberlegungen und Verfahrensweisen. Sie geht von der empirisch vielfach bestätigten Annahme aus, dass von Menschen gefertigte Gegenstände bestimmten Gesetzen unterliegen: handwerkliche, architektonische und künstlerische Formen machen einen Entwicklungsprozess durch, der durch das Bedürfnis nach technischer Verbesserung von Geräten oder durch Veränderungen von Zeitgeschmack und künstlerischem Stil bedingt ist. Darum lassen sich gleichartige Gruppen von Artefakten, Gräbern oder Bauten nach typologischen Kriterien in einer Serie anordnen, die auch eine zeitliche Abfolge repräsentiert: typologische Sequenz wird zur Zeitsequenz.“³¹

Die Typologie wurde „bald als einzig unfehlbare Methode missbraucht und dadurch diskreditiert“,³² auf viele Fundgruppen war sie sowieso nicht anwendbar. Musikinstrumenten und anderen musikbezogenen archäologischen Zeugnissen kam man mit dieser strengen formalistischen Methode nur selten bei. Zu viele Parameter waren für Klangwerkzeuge zu beachten. Doch 1949 gelang den Autoren Hans C. Broholm, William P. Larsen und Godtfred Skjerne³³ die Anwendung der Typologie bei der Erstellung einer relativen Chronologie für die nordeuropäischen Luren. Doch auf die zeitliche Einordnung etwa neolithischer Tontrommeln³⁴ oder metallzeitlichen Rasselschmucks³⁵ bedingt anwendbar, versagte die Methode für die Chronologie etwa von Knochenflöten³⁶

²⁹ David P. Dymond, *Archaeology and History. A Plea for Reconciliation*, London 1974, S. 75 ff. – Vgl. auch *Archäologie und Geschichtsbewusstsein*, hrsg. v. H. Müller-Karpe, München 1982.

³⁰ Wie z. B. bei Jan Hodder, Glynn Isaac u. Norman Hammond, *Patterns of the Past. Studies in Honour of David Clarke*, Cambridge 1981; Jan Assmann, *Ägypten: Eine Sinngeschichte*, München 1996; ders., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

³¹ Maier, *Neue Wege*, S. 269 f.

³² Ebd., S. 271.

³³ Hans Christian Broholm, William P. Larsen u. Godtfred Skjerne: *The Lures of the Bronze Age. An Archaeological, Technical and Musicological Investigation*, Kopenhagen 1949; vgl. auch *Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology*, Bd. 1: *General Studies*, Bd. 2: *The Bronze Lurs*, hrsg. v. C. S. Lund, Stockholm 1986.

³⁴ Monika Lustig, „Die neolithischen Tontrommeln im mittel- und norddeutschen Raum“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

³⁵ Danica Staššiková-Štukowská, „Aspekte musikarchäologischer Klangwerkzeuge aus Metall anhand von Funden aus der Slowakei“, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, S. 383–387.

³⁶ Möglichkeiten und Grenzen der Datierung dieser Instrumente vgl. z. B. Günther Wagner, „Alte Flöten und Isotope: Physikalische Uhren als Grundlage der prähistorischen Chronometrie“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

oder Saiteninstrumenten, z. B. von nordeuropäischen oder griechischen Leiern und chinesischen Zithern, völlig.

7. Möglichkeiten der Rekonstruktion musikhistorischer Abläufe

Neben der Analogiebildung unter Anwendung des aktualisierten Vergleichs – und von hier ausgehend – werden in der Musikarchäologie Rückverfolgung und Rückprojektion musikbezogener Zeugnisse vorgenommen zur Rekonstruktion von Aspekten des Musiklebens und von musikalischem Verhalten. Rückverfolgung bedeutet das nach Möglichkeit lückenlose bzw. lückenarme Feststellen eines Instruments oder des Musizierens in vergangenen Jahrhunderten. Ziel, nicht Ausgangspunkt, ist das – möglichst frühe – musikarchäologische Artefakt, Ausgangspunkt, nicht Ziel, ist das Musikinstrument und Musizieren in der Gegenwart. Bei dem derzeitigen Forschungsstand der Musikarchäologie ist das Verfahren bisher selten angewandt worden, denn bei dem Versuch, Musizieren schrittweise zurück zu verfolgen, entstehen methodische Probleme. Die Autoren untersuchen zwar minutiös das Instrument der Gegenwart, beginnen bei der Darstellung der Geschichte dann jedoch meistens mit dem frühesten bekannten Dokument der Region. Zitate und Analysen von zwischen diesen extremen Zeitpunkten vorkommenden schriftlichen und bildlichen Darstellungen erfolgen nach der Literatur, nicht nach eigener Analyse, denn die Objekte selbst sind meist nicht mehr vorhanden. Hinzu kommt, dass archäologisch belegte Klangwerkzeuge, deren Funktion durchweg schwer zu bestimmen war, im späteren geschichtlichen Ablauf häufig zu den Volksinstrumenten gehörten, über die nur selten Zeugnisse erhalten sind.³⁷ Exemplarisch für diesen Tatbestand ist z. B. die Rassel, die archäologisch in vielen Teilen der Welt in verschiedenen Formen belegt ist, in die spätere Schriftlichkeit und Ikonographie der Überlieferung jedoch sehr selten einging.³⁸ Und Museumsbestände, die Volkskulturen veranschaulichen, sind im Allgemeinen nicht vor der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden.³⁹ Ein eindrucksvolles Beispiel eines Reduktionsversuchs liegt bei Andreas Fridolin Weis Bentzon in Form seiner detaillierten Untersuchung der sardischen Tripelklarinetten Launeddas vor.⁴⁰ Seine historische Betrachtung geht zurück bis zu den frühesten Instrumenten, den Doppelklarinetten des pharaonischen Ägyptens.

Weniger Unsicherheit im Vorgehen, weniger Fehlerquellen birgt das Verfahren der Rückprojektion; ein Musikinstrument, eine Musizierweise der Gegenwart wird auf das u. U. sehr frühe archäologische Artefakt bezogen, ohne dass die zwischen den Zeugnissen liegende große Zeitspanne mitbedacht und die entsprechenden, meist erst aufzufindenden Quellen mit herangezogen werden. Festzustellen ist weniger, wie dieses Musizieren gewesen ist, sondern allenfalls, dass es stattgefunden hat, in ähnlicher Weise wie heute. Alice Moyle z. B. verglich das australische Didgeridu mit ca. 1000 Jahre alten Felszeichnungen aus dem nordaustralischen Arnhem, die mehrere, typologisch verschie-

³⁷ *Prinzipien und Methoden der historischen Erforschung von Volksmusikinstrumenten*, hrsg. v. Erich Stockmann (= *Studia instrumentorum musicae popularis* IV), Stockholm 1976.

³⁸ E. Hickmann u. Gisa Jähnichen, Art. „Rassel“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel 1998, Sp. 73–87.

³⁹ Ekkehard Mascher, *Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen. Studien zu Klanggeräten im Museumsbesitz*, Hildesheim 1986.

⁴⁰ Andreas Fridolin Weis Bentzon, *The Launeddas. A Sardinian Folk-Music Instrument*, 2 Bde., Kopenhagen 1969.

dene Spieler wiedergeben. Terminologische Untersuchungen, Überprüfungen des Materials, aus dem heutige Instrumente sind, und regionale Verbreitung, Handhabung und Spielhaltung, verglichen mit der heutigen Spielweise, führten zu dem Schluss, dass sich mit dem Didjeridu-Spiel auch andere brauchgebundene Musizierelemente erhalten haben, etwa bestimmte Idiophone, wie sie in Liedtexten erscheinen, die die Autorin von frühen Wachswalzenaufnahmen gewinnt. In ihrer Studie zeigt sie, dass sich aus der Rückprojektion durchaus Anhaltspunkte für einen geschichtlichen Ablauf gewinnen lassen.⁴¹ Und kämen weitere chronologische Daten hinzu, so ließe sich vielleicht auch bestimmen, welche Zeitdauer diese Abfolge eingenommen hat. Damit wäre ein Schritt in Richtung auf Musikgeschichtsschreibung getan.

8. Schriftliche und mündliche Quellen

Je nach Einstellung bzw. Rezeption der Vergangenheit oder Gegenwart der musikarchäologischen Wirklichkeit lassen sich vier verschiedene Überlieferungsgruppen erkennen.

1. Das Objekt kann zeitgleich sein oder der bereits ‚archäologischen‘ Vergangenheit angehören. Im Rahmen dieser ersten Gruppe trägt der Autor durch ergänzende und beschreibende Ausführungen zum Bild des Befundes bei. Das gilt z. B. für Heron von Alexandrien und Vitruvius aus Rom, die im 1. Jahrhundert v. Chr. die Hydraulis in allen Einzelheiten schildern. Etwas später wurde das Instrument bekannt nach Mosaiken, von Münzbildern und Wandmalereien verschiedener Zeiten, archäologisch belegt in Aquincum, datiert 228 n. Chr. (nach diesen Fragmenten wurden mehrere Instrumente rekonstruiert), in der Schweiz (3. Jahrhundert n. Chr.), in Dion (1. Jahrhundert v. Chr.), gebräuchlich bis ins 3. Jh. Ihre Erfindung schrieben die Autoren dem alexandrinischen Mechaniker Ktesibios zu (aktiv 283–246 v. Chr.). Der römische Historiograph Ammianus Marcellinus bestätigt im 3. Jahrhundert n. Chr. den Gebrauch der Orgel im Zirkus.⁴² Vom 8./9. Jahrhundert an übersetzten dann arabische Gelehrte die Schriften der Antike, vor allem der griechischen. Bei Muristos taucht die Beschreibung der Orgel mit einer Konstruktionszeichnung wieder auf.⁴³ Ob sie noch existiert hat, ist archäologisch nicht zu belegen. Eine Zeichnung findet sich im Utrechter Psalter (9. Jahrhundert). Unklar ist, ob die instrumentenkundliche Wirklichkeit hier wiedergegeben wird. Ein anderes Instrument mag unter der Bezeichnung Orgel = Organum in Europa existiert haben, sicher ist das jedoch nicht. Zusammen mit hellenistisch-römischen Erwähnungen und Beschreibungen des Instruments, die auch auf seinen Gebrauch im Musikleben, das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten hinweisen, ist in diesem Fall eine der Realität sicher sehr nahekommende Rekonstruktion des mit der Hydraulis verbundenen Musiklebens möglich. – Ein gutes Beispiel für den Vorrang archäologischer Objekte und die Verflechtung von Archäologie und schriftlicher Information liefern Kulturen Ostasiens. China z. B. kennt bis heute die Zither

⁴¹ Alice Moyle, „The Australian Didjeridu“, in: *World Archaeology* 12 (1981) 3, S. 321–331; zu diesem Themenkomplex vgl. auch Gerhard Kubik, „Eisentechnologie als innovativer Stimulus in der Musikgeschichte des subsaharischen Afrikas“, in: *Studien zur Musikarchäologie II*, S. 203–211.

⁴² Friedrich Jakob, Art „Orgel“ III u. IV, in: *MGG2*, Sachteil 7, Kassel 1997, Sp. 914–918.

⁴³ Henry George Farmer, *The Organ of the Ancients. From Eastern Sources (Hebrew, Syriac, and Arabic)*, London 1931.

Qin, die schriftlich erwähnt wohl zuerst im Li Gi erscheint (wenn auch nicht namentlich), jener Kompilation philosophischer, religiöser, ethischer Gedanken aus der Zeit des Konfuzius, das Werk wurde aber wahrscheinlich viel später, im 1. Jahrhundert n. Chr., verfasst. Abgebildet wird das Instrument wahrscheinlich erstmalig auf Reliefs des Grabes von Kaiser Cien der westlichen Provinz Szechuan (Anfang 10. Jahrhundert); wie chinesische Archäologen hervorheben, datieren sie selbst archäologische Perioden weit in historische Zeiten, so dass für viele Teile Chinas gesagt werden kann, der archäologische Befund sei Abbild aktuellen Lebens zu bestimmten Zeiten der chinesischen Regionalgeschichte.⁴⁴ Archäologie wird hier also unmittelbar vergegenwärtigt, wie schon die alte, materialgebundene Klassifikation andeutet.

2. In dieser zweiten Gruppe der schriftlichen Quellen, deren Autoren das von ihnen beschriebene Objekt nicht oder nicht mehr genau kennen, ist mit Fehlern zu rechnen, die nicht mehr zu korrigieren sind, weil häufig nicht von zeitgleich mit den Artefakten wirkenden Berichterstattern überliefert. Als Beispiel können manche Missionare, musikunkundig und in vielerlei Vorurteilen befangen, genannt werden. Musikarchäologisches und musikbeschreibendes Material ist auch aus der Spätantike erhalten. Das geographisch-kulturelle Umfeld des hellenistischen Alexandriens trägt bei der Mannigfaltigkeit der hier aufeinander prallenden, sich später vermischenden und überlagernden Kulturelemente, besonders der synkretistischen Religionen, zur verwirrenden Menge und zum Typenreichtum der erhaltenen Güter bei.⁴⁵ Reisende, Händler, Priester der orientalischen Kultur wie der frühchristlichen Kirche, Gelehrte, unter ihnen Philosophen, Lexikographen, Historiker, die allesamt Schriften über ihre Eindrücke verfassten, waren ebenso von unterschiedlicher Herkunft wie Bildungsvoraussetzung. Es entzieht sich unserer Kenntnis, wie sie die vielen widersprüchlichen Vorgänge und Erscheinungsformen gedeutet und eingeordnet haben. Die Schriften dürften nur einen schwachen Abglanz von dem vermitteln, was im steten Wechsel der Zu- und Abwanderer geschah. Musikarchäologische Artefakte und Schriftquellen sind deswegen schwer in Übereinstimmung zu bringen, weil nicht erschlossen werden kann, welches Instrument sich hinter den oft komplizierten Bezeichnungen in den Schriften verbirgt. Die Beschreibungen sind ungenau und dabei phantasievoll. In diese Gruppe gehören auch jüdische und spätbabylonische Erwähnungen über Musik im alten Palästina, die sich oft als völlig entstellte Berichte bis in unsere Zeit fortsetzten.⁴⁶ Funde von Musikinstrumenten und Musikszenen in Palästina sind rar. Sie mit den Erwähnungen in der Bibel vergleichend in Übereinstimmung bringen zu wollen, ist bis heute nur zu einem kleinen Teil gelungen.⁴⁷

⁴⁴ Kwang-Chi Chang, *The Archaeology of Ancient China*, New Haven ³1977; Wu Zhao, „The Ancient Chinese Zither Qin and its Musical Systems“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*.

⁴⁵ E. Hickmann, „Bild- und Schriftquellen zum Musikinstrumentarium der alexandrinischen Kultur um Christi Geburt“, in: *Studia organologica, Fs. John Henry van der Meer*, hrsg. v. Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, S. 217–228.

⁴⁶ Vgl. z. B. Wiedergaben der nicht als Fantasiegebilde erkannten „Instrumenta Hieronymi“ in instrumentenkundlicher Fachliteratur bis in die Gegenwart. Darstellung dieser Gruppe nach mittelalterlichen Handschriften, vgl. Reinhold Hammerstein, „Instrumenta Hieronymi“, in *AfMw* 16 (1959), S. 117–134; Hanoch Avenary, „Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen“, in: *AnM* 16 (1961), S. 55–80; E. Hickman, „Klangwerkzeuge in zeichnerischer Phantasie: Archäologen über Musikinstrumente“, in: *musica instrumentalis* 3 (2001), S. 194–199.

⁴⁷ Vgl. Bathyah Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs. An Archaeological Inventory*, Tel Aviv 1963; Joachim Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine. Archaeological, Written and Comparative Sources*, Grand Rapids 2001.

3. Mythen und Legenden dürfen quasi als Endprodukte mündlicher Überlieferung gelten. Sie sind in ihrem historischen Gehalt am ergiebigsten dann, wenn die Vorgeschichte der Kultur, die sie hervorgebracht hat, so weit in historische Zeiten hineinragt, dass sie von Außenstehenden aufgezeichnet, als schriftliche Fixierung durch Hinterfragen der noch lebendigen mündlichen Tradition kontrolliert werden können. In Gebieten der Andenkulturen Süd-Amerikas bewährt sich diese Verfahrensweise zuweilen noch.⁴⁸

4. Mündlichkeit der Tradierung: Im Laufe des Überlieferungsprozesses wird nicht klar, ob dem/den Tradierenden das archäologische Objekt bekannt war. Fehlerquellen im Rahmen dieser Gruppe sind mangelnde Anschauung, falsche oder fehlinterpretierte Informationen. Aus der Quellenkritik, die hier nur angedeutet wurde, und dem Ergebnis aus dem Vergleich von archäologischen und schriftlichen Quellen lässt sich schließen, dass der Informationswert schriftlicher Quellen der Gewinnung von Erkenntnissen aus mündlicher Überlieferung, wie die Ethnologie sie systematisch und traditionell betrieben hat, wahrscheinlich nicht nachsteht, auch, was die Zuverlässigkeit der Übermittlung betrifft, wobei wiederum zu beachten ist, für die schriftliche Tradierung ebenso wie für die orale, dass die Zusammensetzung von individuell erlebten Eindrücken und ebenso individuell ausgewählten und interpretierten Fakten ‚Geschichte‘ konstituiert. Der entscheidende Unterschied besteht in der Erfassung der historischen Rückblende. Klaus Wachsmann stellte in einem Diagramm Möglichkeiten und Grenzen mündlicher Überlieferung in ostafrikanischen Sozietäten dar. Er geht von typischen Verhaltens- und Befragungsmustern des Forschers aus, setzt also voraus, dass dieser sich der Reihenfolge nach für folgende Sachverhalte und Lebensbedingungen interessieren werde: 1. für Trends und Notwendigkeiten, die sich aus dem unmittelbaren Umfeld ergeben, 2. für biographische Gegebenheiten, 3. für stilistische Evidenzen (der Musik), 4. für terminologische Fragen. Die ihm wichtigen Informationen wird er auf der Basis der Antworten und auf Untersuchungsebenen gewinnen, die auf folgende Beobachtungen gerichtet sind: A. die direkte Beobachtung musikhistorischer Vorgänge mit zunehmend vergangenheitsbezogenen Verhaltensweisen, B. das persönliche Gedächtnis des Informanten, C. Berichterstattung des Informanten nach dem ‚Hörensagen‘ und nach Legenden, D. historischer Augenschein in Berichten Reisender u. a., datierbare archäologische Zeugnisse, E. Arbeitshypothesen, Spekulationen über langfristige Entwicklungen.⁴⁹ Das archäologische Dokument wird also erst einbezogen nach Ausschöpfung aller Möglich-

⁴⁸ Als Beispiel diene die El-Dorado-Legende Kolumbiens, nach der der Kazike aus dem Stamm der Muisca seiner im Guatavita-See versunkenen Frau Geschenke darbringt und die Zeremonie musikalisch begleiten lässt. Die Szene des über den See fahrenden Kaziken, bei ihm seine Untergebenen, alle zusammen auf einem großen Floß, ist mehrfach in stark verkleinerter Form und in reinem Gold nachgebildet worden. Zwei der Begleiter tragen Rasseln, in einigen Nachbildungen sind auch Blasinstrumente zu sehen. Pfeifen, Flöten, Trompeten, von denen die Legende kündigt, gehören zu den reichlich vorkommenden archäologischen Funden Kolumbiens. Wie die Instrumente gebraucht worden sind, wissen wir aus den zahlreichen Berichten der Missionare und Eroberer. Auch wenn diese fehlerhafte Bezeichnungen für die Instrumente eingesetzt haben, wenn sie die Tänze als heidnischen Zauber verwünscht haben – Legende und Bericht liefern uns eine mehrfache Sicherung für den Gebrauch der musikarchäologischen Funde und ihre Bedeutung im Musikleben. So erweist sich die El-Dorado-Legende für diese dritte Möglichkeit der Quellenbefragung als geradezu ideales Beispiel; vgl. Ellen Hickmann, „Zum Problem der Geschichtlichkeit in südamerikanischer Musik“, in: *Kongressbericht Bayreuth 1981*, S. 61–68.

⁴⁹ Klaus Wachsmann, „Musical Instruments in Kiganda Tradition and their Place in East African Scene“, in: *Essays on Music and History in Africa*, hrsg. v. K. Wachsmann, Evanston 1971, S. 93–134. – Zu den Mechanismen, Modi und Zeitspannen des Erinnerns allgemein vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

keiten der Befragung um Traditionen und Geschichtlichkeit in einer schriftlosen Gesellschaft. Es scheint die Regel zu sein, alle Zeugnisse der Geschichte zu interpretieren, bevor man zum archäologischen Artefakt oder auch Befund vor- bzw. zurück geht. Dabei darf beim Stand heutiger Grabungs- und Analysetechnik in der Archäologie, bei der Fülle der Bestände in Museen die These gewagt werden, dass schon bei alleiniger und einseitiger archäologischer Arbeitsweise ein plastisches Bild von der Musik und vom Musikleben einer Reihe von Kulturen rekonstruiert werden kann, das die schriftliche Information zu ergänzen vermag.

9. *Terminus und Forschungsfeld Musikarchäologie in der Rückblende. Ausblick*

Musikarchäologie existiert im Grunde genommen so lange wie Musikgeschichte, d. h. seit über Musik, Musikinstrumente und ihre Handhabung geschrieben wird. Doch dürften nur wenige Autoren die erhaltenen Dokumente in situ oder auch in Sammlungen selbst kennen gelernt haben. Die frühchristlichen Patres aus dem Raum um das östliche Mittelmeer wussten hingegen genau, was sie ablehnten, wenn sie sich polemisierend über kultische Musik ihres Umfeldes ereiferten. Und über sie, deren Interesse dem damaligen zeitgenössischen Brauchtum und seinen Klangmitteln galt, ist dem modernen Musikarchäologen sehr viel Wissen übermittelt worden, ebenso über griechische und römische Autoren der Jahrhunderte um Christ Geburt, die aus eigener Anschauung schrieben. Doch auch wenn man voraussetzen darf, dass sich in den römischen Provinzen die Religionen – und damit auch das Instrumentarium und sein Gebrauch – länger hielten als in Rom selbst und Alexandrien, ist festzustellen, dass im 6./7. Jahrhundert, zur Zeit also, als Isidor von Sevilla seine Enzyklopädie verfasste, römische Kultur keine Rolle mehr gespielt hat, ja rasch verschwunden war: Zu viele Missverständnisse organologischer Natur und terminologischer Art, auch solche, die den Brauchzusammenhang betreffen, sind in den Schriften dieser Zeit mit überliefert (s. o.). In Italien war unterdessen der gregorianische Gesang aufgekommen, über Instrumente, heute als musikarchäologische Zeugnisse zu klassifizieren, wissen wir nichts, und im Bereich des längst zerstörten Alexandriens, überhaupt des alten Ägypten existierte ein offenbar recht eigenständiges Musikleben mit völlig anderen Instrumenten, als sie die Antike gekannt hatte,⁵⁰ entwickelt z. T. auch von den frühesten christlichen Gemeinden, den Kopten.⁵¹

Nur wenige Instrumente sind aus dem Europa der Völkerwanderungszeit und des Frühmittelalters bekannt. Die Klangwerkzeuge blieben als archäologische Artefakte meist in Bruchstücken erhalten, die heute von Musikarchäologen bearbeitet und rekonstruiert werden. Im Mittelalter wurden oft die Musikinstrumente und das Musizieren, wie man es aus den vielen Bibelstellen kannte, wiedergegeben und interpretiert. Mit dem bis ins 17. Jahrhundert tradierten antiken Bildungskanon gelangte dann auch das Wissen über die Musik der Antike, die Instrumentennamen und den religiös-kultischen Zusammenhang in die Lehrbücher. Aber es ist ein reines

⁵⁰ E. Hickmann, „Bild- und Schriftquellen“.

⁵¹ R. Eichmann, *Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.–9. Jh. n. Chr. aus Ägypten* (= Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo, Sonderschrift 27), Mainz 1994.

Schriftwissen, das die archäologischen Befunde nicht zur Kenntnis nahm oder sie unter Vorgabe eigener ‚Erfindung‘ mit viel Spekulation umgab (Athanasius Kircher z. B.). Dennoch scheinen Wissen und Kenntnis über antike, besonders griechische und biblische Musik und Musikinstrumente nie ganz verloren gegangen zu sein. Im 18. Jahrhundert kam eine Flut von Abhandlungen über ‚Altertümer‘, auch musikalische, auf, besonders nach den Schriften Johann Joachim Winckelmanns⁵² und der Entstehung der Ägyptologie nach den Napoleonischen Feldzügen. Auf herausragende Werke über Musik und Musikinstrumente der Antike, auch der biblischen, weist Johann Nikolaus Forkel hin.⁵³

Sehr viele dieser Ausführungen, besonders die Abbildungen (s. o.), gehören ins Reich der Fantasie, eine Tatsache, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch wissenschaftliche Texteditionen und Konfrontation mit musikarchäologischen Realien zum Teil revidiert werden konnte. Ebenfalls im 19. Jh. empfahl François-Joseph Fétis den musikarchäologischen Zugang, wenn er ausführte, „les recherches archéologiques“ könnten zur Erweiterung des Wissens über Instrumente der Antike beitragen.⁵⁴ Doch erst Zygmunt Estreicher bezeichnete in seiner Rezension von Sachs' *The Rise of Music in the Ancient World East and West* (1943) das monumentale Werk „als wesentlichen Beitrag zur Musikarchäologie“.⁵⁵ So fand der Terminus zögernd Eingang in die musikwissenschaftliche Diskussion wie zuvor schon in Schweden, dessen musikalische Materialien ohnehin zu einem großen Teil aus *Archaeologica* bestanden.⁵⁶

Als Teildisziplin der Musikwissenschaft und der Archäologie ist die Musikarchäologie also ein relativ junges Gebiet.⁵⁷ Ihre Aufgaben, die, wie beschrieben, in der Untersuchung, Interpretation und Rekonstruktion bestanden und bestehen, wurden unterdessen um die Erforschung von Klangräumen der Prähistorie erweitert,⁵⁸ außerdem wurden neurophysiologische Studien zur Erforschung der Voraussetzungen für das Musizieren des frühen Menschen einbezogen.⁵⁹ Letztlich geht es um die Entdeckung von ‚Anfängen‘ der musikalischen Betätigung durch den Menschen, wann, wo, mit welchen Mitteln und unter welchen Voraussetzungen sie auf der Welt zu finden sind. In diesem universalistischen Anspruch werden sich der Musikarchäologie noch weite Felder eröffnen, die es zu erschließen gilt.

⁵² Vor allem: Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.

⁵³ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Literatur der Musik [...]*, Leipzig 1792, Reprint Hildesheim 1962, v. a. S. 30 ff.

⁵⁴ François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, 5 Bde., Paris 1869–1876, hier Bd. 1 (1869), S. 9

⁵⁵ Zygmunt Estreicher, „Ein Versuch der Musikarchäologie“, in: *SMZ* 88 (1948), S. 348–355.

⁵⁶ Aufgezeigt z. B. von Ingrid De Geer, „The Orkney Earldom in an Archaeomusicological Perspective: A Survey“, in: dies., *Earl, Saint, Bishop, Skald – and Music: The Orkney Earldom of the Twelfth Century. A Musicological Study*, Uppsala 1985, S. 24–28.

⁵⁷ Noch 1967 bezeichnete Emanuel Winternitz „musical archaeology“ als „the little-cultivated field“: „Musical Archaeology of the Renaissance in Raphael's Parnassus“, in: ders., *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, S. 185 f.

⁵⁸ Vgl. hierzu Michel Dauvois u. Xavier Boutillon, „La caractérisation acoustique des grottes ornées paléolithiques et des leurs lithophones naturelles“, in: Catherine Homo-Lechner u. a., *La pluridisciplinarité en archéologie musicale, 4ème rencontres internationales du Groupe d'études sur l'archéologie musicale de l'ICTM, 8.–12. Octobre 1990*, 2 Bde., Paris 1994, Bd. 1, S. 207–265; John Purser, „The Womb of Sound“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*; Igor Reznikoff, „On the Sound Dimensions of Palaeolithic Painted Caves“, in: ebd.

⁵⁹ Eckart Altenmüller, „Evolution von Hirn und Hand als Voraussetzung der Musikausübung“, in: *Studien zur Musikarchäologie III*; Eckart Altenmüller, „Singen – die Ursprache? Zur Musikarchäologie des Gesangs“, in: *Studien zur Musikarchäologie IV*; Hinderk Emrich, „Zur Rolle der Mimesis in der evolutionären Kulturanthropologie“, in: ebd.; Reinhard Kopiez, „Are Musical Preferences of Babies Indicators for Universals in Music? A Review of Methods and Results“, in: ebd.