

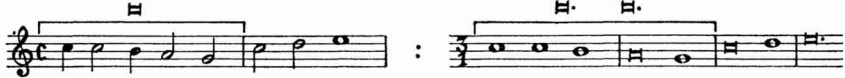
Über mensurale und spielmännische Reduktion¹

(Der Integer valor und der Kanzonettenpuls)

VON FRANZ-JOCHEN MACHATIUS, BERLIN

Was mensurale Reduktion sei — die Rückführung einer abgeleiteten, insbesondere diminuierten, Bewegungsform auf den Integer valor notarum, bzw. die Ableitung einer solchen von diesem, und zwar mittels der „Signa“ und Proportionszeichen der Mensuraltheorie —, bedarf hier keiner Erläuterung. Ihr Wesen besteht bekanntlich in der proportionalen Verkürzung der Notenwerte und damit der durchgehenden Bewegungseinheit (die notierungstechnisch anders nicht darzustellen war) z. B. im Verhältnis von 3 : 1 (Proportio tripla, das bedeutet bewegungsmäßig zumeist eine Triolierung der Tactus-Einheit) oder 3 : 2 (Proportio sesquialtera, was eine Triolierung der doppelten Tactus-, der „Tempus“-Einheit bedeutete). Und so gilt sie — theoretisch! — noch in den „Proportionen“ der „*Polyhymnia caduceatrix*“ des Praetorius von 1619, die bekanntlich von Anfang bis Ende nach solchen Tempus-Einheiten durchgezählt ist; wobei sich für die (Choralzeile für Choralzeile den geraden Takt ablösenden) Dreiertakte stets eine Beschleunigung im Verhältnis der Sesquialter ergibt — also Durchschnittswert MM 108 : MM 72 — (gleichgültig übrigens, wie sie notiert sind; denn Praetorius unterscheidet in der Notierung prinzipiell „motettische“ und „madrigalische“ Art):

Praetorius



Theoretisch-rechnerisch ergibt das eine durchaus eindeutige Bewegungs-Relation:
1 Tempus = 3, bzw. 1¹/₂ Tempora:

$$C \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} = \frac{3}{2} \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\circ}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\circ}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\circ}} \mid \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\circ}} \mid = \frac{3}{2} \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \mid ; \text{ } \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} = \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} = \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\rho}} = \text{MM } 36$$

Es wäre zu fragen, ob praktisch etwa nicht auch hier eine andere Möglichkeit der Auflösung gegeben wäre oder wenigstens historisch üblich gewesen sein möchte — „wo alle stymmen zugleich“ die Proportz haben — mit anderen Worten, ob man etwa dieser mensuralen eine andere Art oder Praxis der Reduktion gegenüberstellen dürfe.

Doch nicht eigentlich von der besonderen problematischen Situation bei Praetorius soll hier die Rede sein — ich habe darüber a. a. O. ausführlich gehandelt —, sondern

¹ Unter Reduktion versteht etwa die Mensuraltheorie die Diminution der Notenwerte auf $\frac{1}{3}$ oder $\frac{1}{2}$ der ursprünglichen Dauer; den Begriff einer Suitenbildung durch Reduktion führte Fr. Blume ein für das Ableitungsprinzip der frühen Tanzfolgen (Stud. z. Vorgesch. d. Orch.-Suite). Wir verstehen hier allgemein jede Rückführung einer abgeleiteten Bewegungsform auf eine andere als Reduktion; und da sich in der Ableitungspraxis der „Proportz“ (s. u.) meist eine Zusammenziehung der vorgegebenen geradtaktigen Melodie auf $\frac{1}{2}$ ihres ursprünglichen Maßes ergibt, kann der Begriff sogar durchaus in der möglichen Doppelsinnigkeit des Wortes Reduktion gebraucht werden.

aus gegebener Veranlassung über ein anderes (von mir ebendort besprochenes) viel eindeutigeres Beispiel italienischer Herkunft.

In *Musica Disciplina V* (1951) S. 213–222 nämlich rollt neuerdings Willi Apel die Problematik jenes vielbeschriebenen „*Vi ricorda o boschi'ombrosi*“, bzw. des ihm zugehörigen Ritornells aus dem 2. Akt von Monteverdis „*Orfeo*“ auf², indem er den mehr oder minder „endgültigen“ Lösungen von Eitner, Heuß, d'Indy, Leichtentritt, Riemann, Malipiero, Orff, Epstein, Benvenuti — unter dem gravierenden Moment jener scheinbar rätselhaften Dreien in der Partitur — nunmehr eine neue, und zwar wieder mensurale, hinzufügt. Da ich in meiner (ungedruckten) Arbeit über „*Die Tempi in der Musik um 1600 (Fortwirken und Auflösung einer Tradition)*“³ auch gerade Gelegenheit hatte, mich mit diesem in der Tat höchst interessanten und, wenn man will, geradezu paradigmatischen Stück grundsätzlich auseinanderzusetzen, sei mir an dieser Stelle ein Wort der Erwiderung gestattet bzw. die Frage aufzuwerfen erlaubt, ob die (mir seinerzeit noch unbekannt) Auffassung oder Interpretation Apels wirklich ein neues Argument beibringt, oder ob nicht seine so geistreich und ausführlich vorgetragene Lesung aus grundsätzlichen — und zwar bisher in der Literatur noch nicht vertretenen — Erwägungen heraus abzulehnen sei und damit eine Umschrift der Art, wie sie etwa Epstein oder Malipiero vorgenommen haben, nach wie vor die allein mögliche und sinnvolle bliebe, woran eigentlich kein Zweifel bestehen kann.

Denn um es vorwegzunehmen: scheint nicht nur die Auflösung Apels musikalisch wenig glücklich — es handelt sich hier niemals um eine „*syncopated*“, sondern eindeutig um eine Wechselrhythmik! —, nicht nur scheint die „Rechnung“, die nicht allein uns, sondern dem Musiker der damaligen Zeit angesonnen wird (unter dem bezeichnenden und variierten Motto: „Ist es schon Unsinn, hat es doch Methode“!) — mag sie quantitativ auch „möglich“ sein —, wenig überzeugend und praktisch . . . vielmehr noch Herkunft und Umgebung, vor allem Bewegungstypus zeigen, daß es sich hier gerade um nichts weniger denn um die mensurale Praxis handelt, sondern vielmehr um etwas ganz anderes, Heterogenes: Nicht um den „*Integer valor*“, sondern um sein Widerspiel, den Kanzonettenpuls, nicht um die kanonische Theorie mensuraler, sondern um die — möglicherweise spezifisch italienische — spielmännisch-umgangsmäßige Reduktionspraxis des Tanzes; mithin nicht um die proportionale Beschleunigung der Werte unter dem gleichbleibenden Maß des *Tactus integer*, sondern um die akzentuierende Umbetonung gleichbleibender kleinster Werte zu geraden und ungeraden, d. h. Zweier- und Dreiergruppen . . . um eine Technik — ich möchte hierin geradezu die eigentliche „*seconda pratica*“ sehen, weit hinausgehend über den eingeschränkten Gebrauch des Begriffs bei Monteverdi —, die offensichtlich derartig „unter der Decke“ der niemals außer Kraft gesetzten kanonischen Mensuraltheorie gleichsam „illegal“ geübt wurde (noch Praetorius kennt sie offiziell nicht!), daß man bei den Theoretikern lange suchen muß, um überhaupt einen Beleg dafür zu finden; und ich wüßte keinen besseren als die schon von Ernst Praetorius einander gegenübergestellten Defini-

² Willi Apel, *Anent a Ritornell in Monteverdis Orfeo*, *Mus. disc. V.*

³ Masch.schriftl. Berliner Dissertation 1952.

tionen der Proportio sesquialtera bei Ornitoparch und M. Agricola⁴. (Das dürfte der Grund sein, weshalb noch heute etwas durchaus Eigenständiges unter das inadäquate Maß der Mensuraltheorie gebeugt werden kann.)

Eine Umschrift in moderne Notation — etwa eines musikalisch ja keineswegs mehr problematischen, nur anschauungsmäßig ein wenig unübersichtlichen Originals wie des vorliegenden — kann doch nur den Sinn haben, die rhythmisch-metrische Struktur desselben (und damit selbstverständlich die Relation der Notenwerte zueinander und möglicherweise das Tempo, die Bewegungsform) im Sinne des uns gewohnten Taktstrich- und Akzentsystems soweit wie möglich zu erhellen und eindeutig interpretierbar zu machen (eines Akzentsystems übrigens, das sich gerade an dieser Musik konstituiert hat, hier also durchaus schon anwendbar ist.) Die modernen Editoren unseres Ritornells standen mit anderen Worten vor der Frage, ob — und wenn ja, in welcher Weise — die Notenwerte jeweils nach den sonderbaren Dreien „*ratione signorum*“ der Mensuraltheorie verkürzt, bzw. beschleunigt werden müßten, oder ob — unter scheinbarer Vernachlässigung dieser Ziffern — alle Werte als in sich gleichbleibend zu übertragen seien. So unterscheiden sich die Auflösungen untereinander, und so teilt auch Apel in seiner instruktiven Übereinanderstellung sie ein. Nur ist eben die Frage, ob eine mensurale Lesung hier überhaupt noch sinnvoll sei und welches eigentlich „*the normal value*“, das Grundmaß der Bewegung sei. Hieran gerade nämlich scheiden sich die Typen und die Zeiten. Denn alsbald würde sich zeigen, daß die Grundbewegung dieser Musik nicht mehr — oder überhaupt niemals — der *Tactus integer* der „flämischen Epoche“ ist (und also auch nicht ihr „*integer valor notarum*“ gilt), sondern etwas durchaus Heterogenes und also Heteronomes, eine viel raschere akzentuierte Bewegungsform, die wir ihrer Herkunft von den volkstümlichen Liedformen (von der Frottole bis zur Kanzonette) nach als den Kanzonettenpuls bezeichnen möchten.

Aber auch bei Annahme in sich gleichbleibender Notenwerte ergibt sich im Sinne unserer modernen Praxis jeweils ein anderes Bild — Synkopen hier oder Synkopen dort oder Anerkennung eines Wechselrhythmus (vgl. die Lesungen von Riemann, Heuß oder Malipiero) —, je nachdem ich die Balkungen vornehme, d. h. aber, welches Maß ich der Bewegung zu Grunde lege: $6/8$ oder $6/4$, oder ob ich einen Taktwechsel vornehme; ob ich ausgehe von Viertelwerten etwa zu MM 120 als Grundbewegung oder von der $3/8$ -Gruppe zu MM 80, und ob ich dieses einheitliche Maß durchhalten will oder den Wechsel eines Großen und zweier Kleiner Dreiertakte (modern gesprochen: zweier $6/8$ - und eines $3/4$ -Taktes) ansetze. Ergibt die Lesung Riemanns, im Sinne unseres Taktstrichsystems betont, durchaus unerwünscht für den Großen Dreiertakt, jene typischen Walzerhemiolen, so zerreißt die andere [Heuß!] die schon in der Baßstimme evidenten kleinen Akzentdreier zu unsinnigen Synkopen, während allein die Setzung der Taktstriche und Taktzeichen bei Epstein die offenbar gewollte — nun von Apel wieder negierte — Wechselrhythmik herausstellt: den scherzhaften permanenten Wechsel des Großen und Kleinen Dreiertakts oder, im Sinn der Zeit und ihrer Bewegungsform ausgedrückt: des (quasi geradtaktigen) Kanzonettenmaßes (MM 120) und seines Dehnungs-Andert-halben, seines zugehörigen Dreiertakts (MM 80), der beiden einzigen Bewegungs-

⁴ Ernst Praetorius, Die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius 1905, Beih. IMG II S. 79.

formen der Kanzonette. Die Gesamtausgabe Malipieros hält sich sinnvoller Weise an die Taktstrichgebung des Originals — wie übrigens auch unter der Vorzeichnung 12/8 die von Apel nicht herangezogene Ausgabe von Benvenuti —, kann aber, indem sie die Fähnchen des Originals durch moderne Balken ersetzt, die metrisch-rhythmische Struktur des Stücks erhellen und so (!) der Dreien entraten, die allerdings in einem Revisionsbericht hätten erwähnt werden müssen. — Alle anderen Herausgeber — Eitner, Leichtentritt, d'Indy, Orff (1923?) und nun also auch Apel — fassen, wenn auch untereinander immer in etwas verschieden, die Dreien im Sinne unseres modernen Triolenzeichens (oder also des mensuralen Color) als Beschleunigung im Verhältnis 3 : 2 auf, also als Sesquialterierung der Bewegung (♩ = ♪). Nach Apel stehen die Dreien jeweils vor vier derartig zu beschleunigenden Achtelwerten. Die Kleinen Dreier bilden dann die Triolierungen des als Grundbewegung angesetzten vermeintlichen Integer valor, den jeweils die beiden ersten Viertelnoten zu Beginn des Taktes repräsentieren sollen⁵. Wir kommen so schon bei Leichtentritt zu jenem „reizvollen“ 5/4-Takt fünf gleichbleibender Grundschläge (im Abstand von ca. MM 80); während die Lesung unverkürzter kleinster Notenwerte allerdings auch zu einer Fünfergruppe aber ungleicher Schläge kommt: 2mal MM 80 gleich 3mal MM 120. — Das Besondere der Apelschen Lesung besteht nun darin, daß jeweils der 5. Schlag um ein Drittel „syncopated“ sein soll (2/8 statt 3/8); denn es ist selbstverständlich dann gleichgültig, ob ich in der Umschrift die Viertel des Originals übernehme und die 3/8-Gruppe mit Triolenzeichen verseehe, oder (wie Apel tut) letztere als reguläre 3/8 notiere und dann die Viertel — in dieser Auffassung! — um die Hälfte punctualiter verlängern muß (♩ statt ♪), d. h. auf eine einsichtige Formel gebracht, um nochmals die Werte des Originals mit der Umschrift Apels zu konfrontieren: Die ersten zwei Viertelnoten jeweils nach dem Taktstrich repräsentieren den ruhigen vermeintlichen Integer valor⁵, alles was jeweils nach den ominösen Dreien folgt, muß im Verhältnis der Sesquialter beschleunigt werden:

Original.
Werte



Umschrift nach Apel
♩ = MM 82-90



⁵ Daß sich Apel (S. 222 Anm.) bei der Fixierung des Integer valor nach Praetorius, Syntagma III um ein Geringses verrechnet hat — 1240 semiminimae pro Viertelstunde statt 1280 —, mithin MM 82 setzt statt ca. MM 85, sei am Rande erwähnt; es ist übrigens irrelevant. Ich habe die Problematik der Tempoangaben des „Syntagma musicum“ und der „Polyhymnia caduceatrix“, die in sich widerspruchsvoll sind und offensichtlich von einem groben Fehler durchwirkt, in meiner Arbeit ausführlich behandelt. Im übrigen gelten sie eben nicht für Monteverdi und seine Umwelt.

Allein gegen eine solche Lösung lassen sich denn doch einige nicht unwesentliche Einwände geltend machen; ja, es wird sich erweisen, daß sie unsinnig, weil der Bewegungsform und der Notationspraxis dieser Musik gerade nicht entsprechend ist. Erstens stehen die Dreien gar nicht so eindeutig, wie das vereinfachende Schema Apels darstellt; und es dürfte auch nicht eigentlich Sinn haben zu sagen, daß sie stets vor 4 Achtelwerten stünden. Schon daß das Schema dann bereits im ersten Takt nicht stimmen sollte, daß also gerade die erste, die wichtigste 3 vergessen worden wäre, will doch bedenklich stimmen! (Denn die Beschleunigung nach der Apelschen Auffassung müßte ja hier im ersten Takt sofort beginnen.) Wonach aber sollte sich der Dirigent dann richten oder, wenn das schon wie üblich der Autor war, der Spieler oder Leser, für den die Partitur bestimmt war? Es sei denn, daß er sich eines typischen Zeitmaßes a priori gewiß gewesen wäre (eines Zeitmaßes, das in der Tat von der ersten abschließenden Baßnote an als unveränderlicher Charakter feststeht). — Sicherlich befindet sich, könnte man sagen, diese frühe Partitur, was Übersichtlichkeit, Anordnung, Drucktechnik etc., anlangt noch einigermaßen im Stadium des Versuchs (trotz großer Schönheit im ganzen); erst die 2. Auflage von 1615 bringt beispielsweise die die Übersicht so außerordentlich erleichternden Klammern vor den zusammengehörigen Systemen (Akkoladen) — und überdies wimmelt sie tatsächlich von Druckfehlern . . . Aber die Ziffern sind so und so nicht eindeutig in ihrer Stellung. Mindestens an einer Stelle würde auch die Apelsche Theorie nicht um die Annahme eines Druckfehlers herumkommen (3. Syst. 1. Takt; im 2. Takt des 1. Systems würde eine Zahl fehlen, wie schon im ersten Takt). Aber aus welchem Grunde sollte die 3 überhaupt wiederholt werden innerhalb eines Taktes, wenn sie lediglich eine mensurale Beschleunigung anzeigen sollte (die wieder aufgehoben werden müßte) und nicht vielmehr eine wie immer geartete „Triole“? Fragen wir zunächst noch einmal: wo stehen diese Zeichen überhaupt?, so finden wir, sie stehen vornehmlich — 6 von 10! — in der figurierten, also unübersichtlichen Oberstimme, und hier nicht vor jeweils vier Achtelnoten (bzw. deren „Äquivalent“), sondern innerhalb eines unübersichtlichen (!) Haufens von Sechzehntelnoten, und zwar — wenigstens prinzipiell — (wie schon Eitner annahm) innerhalb einer in den Unterstimmen ganz deutlichen, punktierten oder nicht punktierten, 3/8-Gruppe (Akzent-Triole) — sofern wenigstens sie nicht falsch gesetzt sind, was mehrfach allerdings anzunehmen ist —, einer Akzentgruppe übrigens, die, wie wir noch sehen werden, nicht mehr die Triolierung eines vermeintlichen Tactus integer darstellt, sondern die umbetonende Dehnung einer weit rascheren Bewegungsart. Die restlichen vier Dreien stehen alle je einmal zur Klärung der Taktfrage an der gleichen bestimmten Stelle des ersten Taktes der Unterstimmen, wobei die schon erwähnte 3 im mittelsten System ein Achtel zu spät steht. — Über die rhythmisch-metrische Struktur geben die Unterstimmen — und diese Musik ist bereits wesentlich vom Baß her zu verstehen! — und Melodik und Textdeklamation der Strophe eindeutig Auskunft sowie die „Umgebung“ dieses ja in seiner Rhythmik keineswegs alleinstehenden Stückes. Daß aber diese Dreien ein — nicht ganz glückliches und eigentlich entbehrliches, anderswo daher auch nicht verwandtes — Hilfsmittel (etwa beim Taktschlagen) sein sollen, ein „Nota bene“ beim Umspringen des Taktes an unübersichtlicher Stelle, scheint mir außer Frage zu stehen. Fehlen sie

doch (sehr im Gegensatz zu einem mensuralen Zeichen, das immer stehen müßte!), wo die Sachlage einmal geklärt ist oder von Anfang an unzweifelhaft war: in der schlichten und übersichtlichen Strophe, in der ausgedruckten Wiederholung des Ritornells, ja in dessen Unterstimmen außerhalb des ersten Takts. Dabei kommen wir freilich ebensowenig um die Feststellung herum, daß die Ziffern teilweise fehlerhaft oder mindestens sehr unpräzise gesetzt seien — jeweils die ersten Dreien der Oberstimme des 2., 3., 4. Takts stehen gerade nicht, wie offensichtlich die anderen, innerhalb einer Akzent-Triole, sind also geradezu störend (indem sie zu früh erscheinen) — und daß zweitens die erstrebte Übersichtlichkeit, sofern man das Stück nicht schon genau kennt, nicht gerade übermäßig gefördert scheint — anscheinend kennt sich nicht einmal der Drucker recht aus! —, so daß ein solcher Versuch bei ähnlichen Stücken denn anscheinend auch keine Nachahmung gefunden hat, vielleicht gerade wegen der Möglichkeit der Verwechslung mit hier nicht gemeinten mensuralen Beschleunigungen.

Daß die „3“ eine „Triole“ meint, ist klar; die Frage ist nur, welcher Art diese sei: eine triolische Beschleunigung bei unverändertem Tactus oder eine umakzentuierende, eine umbetonende Dehnung, ein Umspringen des Takts bei unveränderten Notenwerten; d. h. also: Bleibt der Taktschlag unverändert, oder bleiben es die Noten-, bzw. kleinsten Bewegungswerte, herrscht ein quantifizierendes oder ein akzentuierendes, ein metrisches oder ein rhythmisches Prinzip. Daran scheiden sich mensurale und spielmännische Praxis, „*prima pratica*“ und „*seconda*“.

Daß Ritornell und Arie in ihrer Rhythmik, so oder so, konform sind, wird von keinem der Autoren bezweifelt. Daß aber die Zahlen hier fehlen konnten (weil nämlich gar kein Zweifel für Sänger, Akkompagnisten etc. möglich war), ist eigentlich schon eine Antwort. Und wer von hier ausginge, von der baßgetragenen, tänzerisch akzentuierten Rhythmik der Strophe, würde überhaupt nicht auf den Gedanken einer mensuralen Verkürzung kommen.

Aber eine erfolversprechende Analyse unseres Stückes ist überhaupt nicht am isolierten Objekt möglich und grundsätzlich nicht auf dem Boden der klassischen Mensuraltheorie, die die eigenständigen Praktiken der „*cose basse*“ geflissentlich übersah (noch Praetorius weiß anscheinend bisweilen nicht, was er da eigentlich sagt!). Der charakteristische Wechselrhythmus des umstrittenen Satzes ist ja nicht nur kein Einzelfall, sondern scheint sogar ein typischer und in seiner Reizwirkung ungemein beliebter gewesen zu sein: ein feststehender baßbetonter Taktwechsler „scherzo“-mäßigen Charakters und in seinen stereotypen Kanzonetten-, bzw. Stampf-Endungen sichtlich volkstümlich tanz- oder tanzliedhaften Ursprungs (worauf hier nicht eingegangen werden kann, vgl. schon die Wechselrhythmik des „*Contrapas*“, bzw. der Sardana und noch des „*Furiant*“ im 19. Jh.). Schon Heuß hat bekanntlich auf die entsprechenden Stücke der „*Scherzi musicali*“ Monteverdis hingewiesen („*Damigella tutta bella*“ mit Ritornell etc.), und müheelos lassen sich weitere Nachahmungen dieses — sei es nun volkstümlich tänzerischen oder nunmehr gesellschaftlich scherzhaften — rhythmischen Umsetzens finden: z. B. die Nrn. 10, 11 in den „*Arien*“ Heinrich Alberts . . . zu schweigen von den zahllosen literarisch-textmetrisch bedingten Wechselrhythmen einer Musik überhaupt, zu deren Reizen und Voraussetzungen die größtmögliche Verschiebbarkeit



Abb.1: König David mit Saiteninstrument, Musiker mit Gabelbecken und Tänzer. Eingangsbild zum Psalterium aureum (St.Gallen, 9. Jh.) (Zu W.Krüger: Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte)

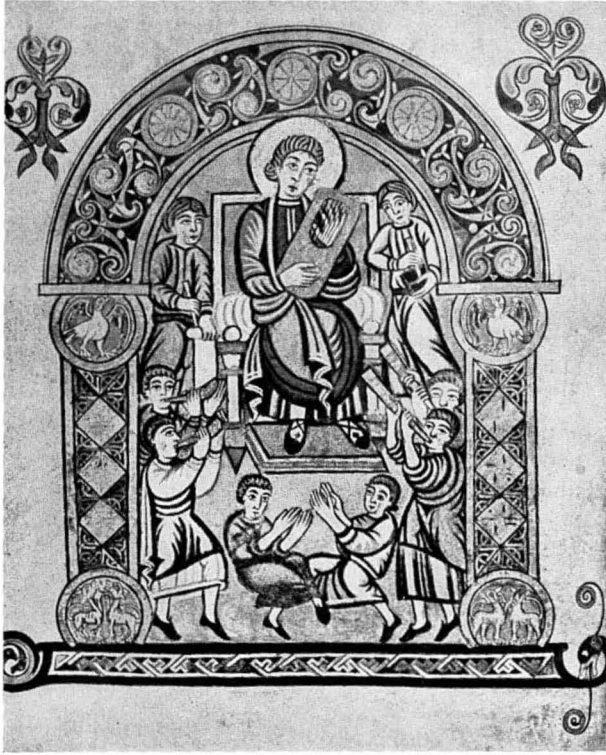


Abb. 2

Abb. 2: König David, Rote spielend, mit Musikern (vier Hornbläser u. zwei Klatscher). Aus einem angelsächsischen Psalterium des 9. Jh.) (Br. Mus. Cotton Vespas. A. I.) (Zu W. Krüger, Der Entwicklungsbe-griff in der Musikgeschichte)

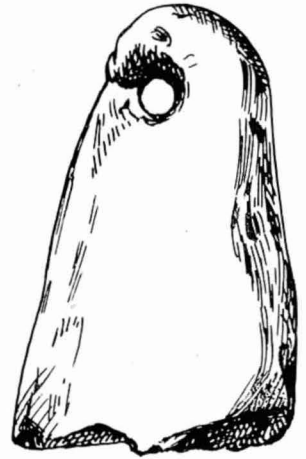


Fig. 3

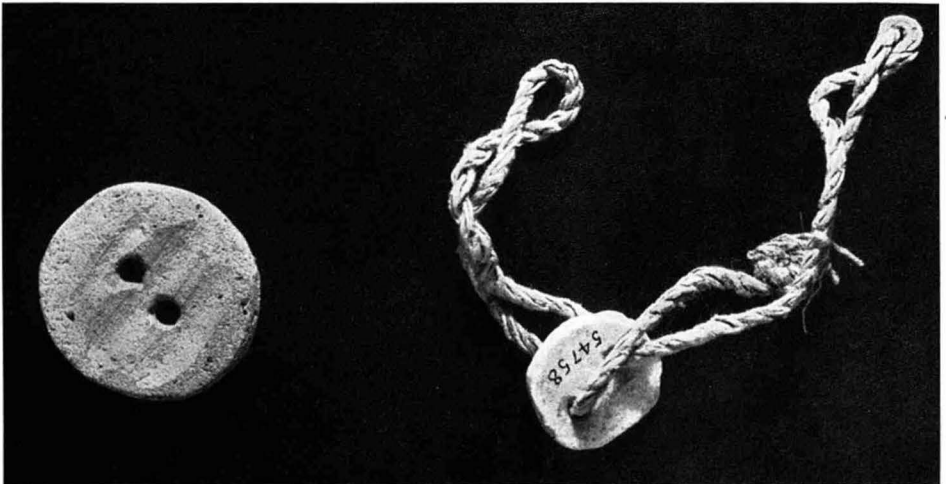


Fig. 3 und 4 zu H. Hickmann: Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge

Fig. 4

und Umbetonbarkeit der kleinsten Teile, der metrischen *chronoi protoi* als Gliedern eines Vers-„Fußes“, d. h. einer Zweier- oder Dreier-Gruppe, gehören⁶.

Doch bereits mehrere Generationen vor dem „*Vi ricorda*“ Monteverdis treffen wir auf den gleichen Wechselrhythmus, und zwar sonderbarerweise sogar im mehrstimmigen deutschen Lied (wenn auch nicht zufällig gerade in einem Scherzlied): gleich im ersten der 1535 bei Chr. Egenolf in Frankfurt a. M. erschienenen „*Reuterliedlein*“ „*Ein leppisch man*“ des anscheinend etwas weiter herumgekommenen Huldreich Brätel⁷. Eine Gegenüberstellung der beiden Stücke ist nun in mehrfacher Hinsicht äußerst lehrreich:

H. Brätel

Ein leppisch man der narren kan

Monteverdi

Vi ricorda o bosch'ombrosi.

Nicht daß wir aus theoretischen, hier nicht zu erörternden Erwägungen heraus dem deutschen Liede mit seinem ein wenig schwerfälligeren „Rhythmus“ ein etwas langsames Zeitmaß ansetzen möchten als dem italienischen Solo-Stück (etwa MM 72 für die Dreiergruppe statt MM 80), bedarf hier der Erwähnung; nicht daß die Notation (nicht zufällig) in „*note negre*“ umgeschlagen ist (und sich damit z. B. der Möglichkeit des *Color* begeben hat) ... aber hier zeigt sich wirklich, wie die echte Mensuralnotation dergleichen Rhythmen darstellt — denn es ist ja in der Tat bereits der gleiche Taktwechsler! —, mithin, wie so etwas aussieht, wenn wir uns wirklich noch auf dem Boden des „*Integer valor*“ befinden⁸ und also von seiner Bewegungsform und seiner Notationspraxis auszugehen haben. Und zum anderen wird deutlich, was in der Zwischenzeit geschehen ist: der Einbruch einer ganz anderen lebhaften Bewegungsform, der Zusammenbruch der integren kanonisierten Welt des unveränderlichen, prinzipiell affektfreien motettischen Maßes unter dem Ansturm des südlichen vitalen Kanzonettenpulses, eines anfangs betonten kleingliedrigen *ποὺς ῥυθμικός*, den man theoretisch zunächst etwas gewaltsam als den *Tactus minor* bezeichnen könnte: aber nun wieder nicht des *Integer valor* — den wir aus guten Gründen mit der normativen Ziffer eines mittleren,

⁶ Gewiß scheint nicht undenkbar, daß auf der Ebene einer nunmehr hof- oder gesellschaftsfähig gewordenen Kunstübung durchaus Heterogenes sich gleichsam identifizieren könnte: also ursprünglich volkstümliche, nunmehr als „Reiz“ (quasi „Scherzo“) empfundene Tanzrhythmik und hierarchisch metrische Ästhetik. Dennoch scheinen auch mir für die Herkunft dieser Stücke ein Blick auf gewisse Tanzbässe der Zeit (Passamezzo etc.) oder der neuerlich von Besseler gegebene Hinweis auf den „katalanischen Wechselrhythmus“ (Baseler Kongreßbericht 1949) aufschlußreicher als ein Vergleich mit der „*Musique mesurée*“ der Franzosen. (Apel hält bei seiner vermeintlichen Synkopation gar einen ungarischen Einfluß für möglich.) Ohne daß hier auf die neueste Literatur eingegangen werden kann, die sich mit unserer Stelle befaßt — Prunières, Walker, Bukofzer —, sei nur auf die entsprechende Stelle bei L. Schrade, *Monteverdi 1950*, S. 174 verwiesen.

⁷ Facs. und Übertragung dieses Stückes hg. v. H. J. Moser 1927.

⁸ Der Begriff eines *Integer valor notarum* meint zunächst rein notationsmäßig — z. B. für den Sänger der Mensural-, bzw. Figuralmusik — einen *Valor* „non diminutum vel proportionatum“ im Sinne der Kompositionspraxis der auf vielfältig proportionierten Vortrag des gleichen Subjekts angelegten niederländischen Musik: er repräsentiert dann aber auch als *Tactus integer* das unveränderliche Auf und Ab, das kanonische Bewegungsmaß dieser Musik selbst, und darf also von uns auch in diesem eigentlich übertragenen Sinne gebraucht werden.

nicht schnellen und nicht langsamen Maßes von MM 72 belehnen wollen —, sondern des *affettuos* zurückgehaltenen, ausdrucksbeschwernten Madrigalmaes zu ca. MM 60, mit dem zusammen dann allerdings er alsbald im „konzertierenden“ dialogisierenden Stil den auskomponierten Wechsel der „*due passioni contrarie*“ darstellen sollte. (Ich kann nämlich nicht ein Zeitmaß über eine gewisse ziemlich enge Spanne hinaus von der naturgegebenen mittleren Bewegungseinheit zurückhalten, ohne daß sich nicht automatisch sein Double, sein Tactus minor, durchsetzen würde . . . : eine Entwicklung, die etwa im Madrigalwerk Monteverdis vom hoch-expressiven Pathos der ersten Bücher zum konzertierenden Stil der Spätwerke zu verfolgen ist.)

Damit sind aber bereits die drei typischen Bewegungsformen, die Grundbewegungen genannt, in die der scheinbar so verwirrende Polystilismus des beginnenden Barock (bzw. der Spätrenaissance) zerfällt: 1. das kanonische Maß des Motettischen zu MM 72 — nunmehr die „andere“ Welt einer „*prima pratica*“, einer „*musica reservata*“ im weiteren Sinne des Wortes —, 2. die subjektiv-humane — wenn auch durchaus typische, besser: typisierte — affekt- und effektvolle Dehnung auf MM 60 und weniger im Madrigal (und übrigens auch im Rezitativischen, ja in der Instrumentalmusik) — und 3. der durchaus ursprüngliche aggressiv klopfende Kanzonettenpuls des Tanzes und Tanzliedes in seiner geradtaktigen Form zu MM 120 mit seinem ihm zugehörigen kleinen Dehnungs-Dreiertakt zu MM 80⁹. Dieser „moderne“ — meines Wissens noch nirgends eindeutig fixierte — Kanzonettenpuls mit seinen kräftig bestimmten Ikten zu MM 120, fast stets geradtaktig notiert, d. h. sub signo C oder C , auch dort, wo es sich um einen Großen Dreiertakt zu dreimal 120 handelt (was dann zu den „Entlarvungen“ der Herausgeber führt), dieser Kanzonettentakt und sein Kleiner Dreier zu MM 80 — greifbar bereits in den Frottolen-Sammlungen Petruccis (und wahrscheinlich weit älter) — ist das durchgehende feststehende Maß auch des „*Orfeo*“ — also das unseres Stückes —, wenigstens bis genau zum Auftritt der Unglcksbotin („*Ahi! caso acerbo*“), von wo an das andere, ebenfalls typische Pathos, das tragische und also das langsame Zeitmaß zu MM 60 herrschen, (eine strenge typische Polarität der Affekte und Bewegungsformen, die dem Werk seine Gestalt gibt.) Damit ist die Kanzonette im repräsentativen Werk an die exponierte Stelle gerückt, vgl. den erwähnten Balletto „*Lasciate i monti, lasciate i fonti*“:

Orfeo Balletto

$\diamond = 120$




⁹ Theoretisch also der Tactus minor des MM 60 und daher mit Recht in nächst kleineren Werten notiert, derer sich dann allerdings sofort auch wieder — etwa im „*Orfeo*“ — das langsam-pathetische Zeitmaß bedient, und zwar ohne daß dies aus anderen Gegebenheiten als „*ex consideratione textus et harmoniae*“, also aus dem typischen Grundaffekt, zu erschließen wäre. — Die Inadaequatheit der in Zweierpotenzen fortschreitenden Notengrade zur Bezeichnung des nur etwas verschobenen Grundmaes wird in den Ziffern der MM 72:60, wie im unechten Gebrauch des Alla-breve-Zeichens C bei Praetorius für das motettische Tempo gegenüber dem madrigalischen sichtbar.

Eine andere Bewegungsform, ein anderes Tempo, außer diesen Maßen MM 60, 120, 80, gibt es im ganzen „Orfeo“ nicht, wie ich glaube nachgewiesen zu haben. $\text{C} \downarrow = 120$ (bzw. $\downarrow \updownarrow = 80$) sind also die durchaus eigenständigen Maße unseres Ritornells, die nichts, aber auch gar nichts mehr mit dem Integer valor zu tun haben, weder mit seiner Bewegungsform, noch mit seiner Notations- bzw. Reduktionspraxis¹⁰. Mit anderen Worten: Handelt es sich bei dem deutschen Lied des H. Brätel um echte Proportio tripla des Integer valor ($\text{H} \diamond = \diamond = \text{MM } 72$, wobei die \diamond nach C den Integer valor verkörpert, dessen Triolierung man anders nicht darstellen konnte als sub signo 3; die Pausenzeichen markieren den Dreiertakt noch außerdem), so herrscht bei Monteverdi der rasche gerade Takt zu 120 sub signo C , der die Bildungen des ungeraden Takts unter sein Gesetz zwingt. Haben wir dort durchaus von der Bewegungseinheit des Integer valor auszugehen, als dessen Triolierung der Kleine Dreier erscheint, während die Werte des übergeordneten Großen (quasi „geraden“) Dreiertakts sinnvollerweise als Achtungshemiolen „*contra tactum*“ coloriert auftreten¹¹ (denn wir dürfen annehmen, daß hier der „Zollstock“ des Taktschlags, des Tactus integer, das Maß also der $\text{H} \downarrow$ konsequent durchgehalten wurde) ... so wird hier im modernen Tempo der Kanzone geschlagen, im Abstand der \downarrow Semiminimae also zu MM 120. Dieses Maß nämlich stellen die beiden Semiminimen zu Anfang jedes Taktes dar, das Grundmaß dieser ganzen Musik, und niemals den Integer valor; deshalb dürfen sie keineswegs auf 3 Achtelwerte gedehnt werden, wie es Apel vorschlägt. In diesem Tempo beginnt ganz selbstverständlich das Stück (wie schon die vorangegangenen „Nummern“ des ersten Akts) — daher steht natürlich vor den beiden ersten Semiminimen des ersten Takts keine 3, die bei der Apelschen Lesung unbedingt fehlen würde. Dann aber beginnt sofort die Dehnung der Kleinen Dreiertakte; und da es nun untunlich ist — wenn auch keineswegs unmöglich für die Praktiken der Zeit¹² —, mit dem „richtscheidt“ des raschen Taktes weiter zu „mensurieren“ (der eben eine ganz andere rhythmische Intensität hat als der ruhige Integer valor), sobald der Wechsel, das andere, das ungerade Villanellentempo,

¹⁰ Sollte diese radikale Rückführung aller Tempi der Zeit um 1600 auf nur drei Grundbewegungen allzu kühn erscheinen, so sei daran erinnert, daß sie im Grunde nichts anderes meint als die schon von Praetorius getroffene Unterscheidung von „mutetischer Art“ und „madrigalischer“ einerseits und von „gravitetisch weltlichen“ und „weltlich possierlichen Texten“ andererseits; und die von ihm propagierte neue „konzertierende“ Art ist wiederum nichts anderes als der keineswegs agogisch freie sondern auskomponierte Wechsel von Tactus major und Tactus minor, von langsamer und schneller Grundbewegung bei gleichbleibender Notationsordnung (Dialogprinzip des Barock). Aber schon Vicentino („L'antica musica“ 1555) spricht nur von den drei Typen: von den „Cose ecclesiastiche“ oder „cose latine“ (dem „cantare in chiesa“) und den nationalsprachigen „composizioni volgari“ (dem „cantare in camera“), die zurückhaltend seien im Anfang und leise im Vortrag, und schließlich den volkstümlichen Formen der „cose basse“ mit ihrer „velocità“ gegenüber der „mediocrità“ der anderen. (Vgl. H. Zenck in der Kroyer-Festschrift.)

¹¹ Wie noch bei den spätklassischen Schlußwendungen. Vgl. schon die colorierten Schluß-Hemiolen des einzigen dreizeitig notierten Ritornells im „Orfeo“ (Facs. S. 19 u. 8.). Übrigens mag der Color bei Egenolff noch als Aufhebung der Perfektionsregel des „Brevis ante brevem“ gemeint sein. Jedenfalls gewinnt die Notation dadurch eine Anschaulichkeit, die der Aufzeichnung im geraden Takt und in note negra bei Monteverdi durchaus mangelt.

¹² Wie man andernorts — etwa in Deutschland oder Frankreich, aber offensichtlich, wie unsere Beispiele zeigen, nicht im Italien Monteverdis — bei Tänzen ganz schematisch mit beliebigen Zollstocklängen gegen den immanenten musikalischen Rhythmus der Musik „mensurieren“ konnte, lehrt die bek. Vorrede zur „Terpsichore“ des Praetorius. Man kann sich aber mit einiger Mühe durchaus an diese Übung gewöhnen. Das Motiv:  der ersten Bransle gay gibt solch beliebige zu messendes Modell ab.

eintritt, wird man praktischerweise auf dieses im Taktieren umschalten — von MM 120 also auf MM 80 —, und das sollen offensichtlich die mysteriösen Dreien an unübersichtlicher Stelle bedeuten! — Damit aber ist nicht nur prinzipiell das Grundmaß des Integer valor aufgehoben, sondern auch die Einheit des Tactus integer, indem jetzt — nicht etwa „frei“ dirigiert (quasi „senza battuta“) — wohl aber im Taktschlag gewechselt werden kann, um den scherzhaften Wechsel der beiden möglichen Bewegungsformen der Kanzonette, der „geraden“ und der (kleinen) ungeraden¹³, zu markieren (wobei also der Große Dreiertakt, da er ja die Ikten des Kanzonettenpulses selbst repräsentiert, als gerader Takt aufgefaßt wird — wie noch im „*Branle gay*“ der „*Terpsichore*“ des Praetorius¹²). Die Unterteilungswerte von MM 240 bleiben dabei unverändert: $240 : 2 = 120$; $240 : 3 = 80$.

Ich glaube, es ist hier an einem keineswegs alleinstehenden exemplarischen Falle sichtbar, wie die Zeiten sich geschieden haben und wie der gleiche neue Rhythmus sich in der Sicht der einen und der anderen darstellt. Musikalisch besteht der Sinn all dieser Stücke in dem permanenten Wechsel eines Großen und zweier Kleiner Dreiertakte; aber Grundbewegung des einen ist noch der Tactus integer zu ca. 72, mithin repräsentieren ihn die Triolen des Kleinen Dreiertakts in proportione tripla, Bewegungseinheit des anderen ist der rasche Kanzonettentakt zu MM 120, also sind die Semiminimenwerte Grundwerte und die Dreier deren Dehnungs-Andert-halb bei gleichbleibender kleinster Einheit nach der Theorie des Agricola. Herrscht dort ein quantifizierendes Prinzip unter unveränderlichem Taktschlag, durch Gesetzmäßigkeiten wie den Color etc. geregelt, so hier ein akzentuierender Tactus, der bei durchlaufender Bewegungseinheit entsprechend dem rhythmischen Modus umspringen kann, eine spielmännisch instrumentale Praxis, die zum Prinzip der Suite von Posch bis Bach werden sollte. Die beliebte Faustregel für die Zeit: Gerader Takt gleich langsame Bewegung, ungerader gleich schnelle, bedarf, wie man sieht, sehr der Einschränkung bzw. der Interpretation, denn von der Bewegungsform des Kanzonettentakts her gesehen, ist selbst der Kleine Dreiertakt gerade ein Dehnungstakt, der Große die Summe dreier Grund-Ikten.

Dieser Grundpuls aber ist, wie gesagt, bereits in den geradtaktig unter ♩ notierten Frottolen bei Petrucci greifbar:

Frottole (Trombónino) Petrucci 1504

Se ben hor non scopro el foco

Die Theorie der — unechten — Sesquialtera (wie wir gegenüber der klassischen mensuralen sagen müßten) findet sich bei M. Agricola (*Musica figuralis deutsch*, 1532)¹⁴. Lautet die übliche Definition der Sesquialtera, wie des Dreiertakts überhaupt — bei Ornitoparch nicht anders als noch bei M. Praetorius —, daß er „tres

¹³ Man erinnere sich nur der bekanntesten Beispiele Gastoldis: des „Fahren wir froh im Nachen“ (geradtaktig), gegenüber „An hellen Tagen“ (Kleiner Dehnungsdreier) und Donatis allbekannter Villanelle, die beide Taktarten so reizvoll verbindet.

¹⁴ Zitate nach Ernst Praetorius, a. a. O. S. 79.

semibreves contra unam, ut in tripla, aut contra duas (!) ut in sesquialtera“ enthält, also entweder die Dauer eines oder zweier „gantzer Takte“ habe, so kommt Agricola zu der abweichenden Definition eines Anderthalben für den „Proporcientact“ gerade für die „tentze“ und wo ihn „alle stymmen zu gleich“ haben:

„... der halbe Tact in diesem Zeichen ♩ begreiffet solcher $\text{♩} \text{♩}$ 2 / aber der Proporciens Tact alzeit der $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ 3. Darümb wird der Proporciens Tact / soviel als eine Minima ♩ langsamer (!!)) dann die andern beide gefüret / Und dieweil er nach der art der sesquialtera / gegen den andern Tacten geschätzt / und sie anderthalb mal in ihm beschleußt (!) / mag er billich sesquialteratus odder Proportionatus Tactus ... genant werden. Auch braucht man ihn nicht vberall / sondern allein in Prolatione perfecta ... wenn sie alle stymmen zu gleich haben (!) ... und ein solcher Tact wird alzeit gehalten in den Melodeyen / auff die volsprüngigen tentze zugericht (!) ...“

Nicht zuletzt diese Definition gibt uns das Recht, von „tänzerischer“ bzw. „spielmännischer“ Reduktion zu sprechen; und ein Blick auf die thematischen Verzeichnisse der Variationen-Suiten — z. B. DTÖ XXXVI/2 (Posch/Peuerl) — lehrt, wie hier in der „Proportz“ die Melodeyen „zugerichtet“ werden, d. h. wie hier bewegungsmäßig Reihenbildung vollzogen wird mittels des konstitutiven Elements eines ausgesprochenen ποῦς ρυθμικός — des denkbar stärksten Gegenpols zur Themenbildung der Motette —, eines durchaus modalen Tanz-Fußes zweier oder dreier gleichbleibender χρόνοι πρώτοι (für Tanz und Nachtanz), eines Ganzen und seines

Anderthalben: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} : \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und zwar in der Größenordnung MM 60 : 3mal 120 (Pavana — Gagliarde, 5stimmig) (bzw. MM 72 : 3mal 144; Allemande — Tripla, 4stimmig), wie in der des Kanzonettenpulses und seines Dehnungstaktes 120 : 80.

Habe ich dort dreimal im Tempo 120 (bzw. 144) zu schlagen (oder im Sinne der Zeit einen langsamen proportionierten Takt zu MM 40 (48), d. h. da man keinen Seitenschlag kannte, nach dem Niederschlag eine Zählzeit unten zu verharren):

Peuerl, Dantz



Nach Dantz



so komme ich zu den kleinen Dehnungs-Dreieren des halben Taktes gegebenenfalls durch einfaches Umbetonen (Beisp. des Joh. Lyttich nach Vetter, *Frühdeutsches Lied*):



Daß hier eine genaue Zuordnung der Notenwerte und Taktzeichen im Sinne der Mensuraltheorie nicht mehr möglich ist, leuchtet ohne weiteres ein; daher der

inadäquate Gebrauch der doppelten oder gar vierfachen Werte für die „Pseudo“-Tripla der Proportz. Deutlich sichtbar auch die Reduktion auf $\frac{3}{4}$ der geradtaktigen Melodie im ersten Beispiel.

Vom „Takt“ her gesehen stellt aber ein solches Umbetonen nichts anderes dar als die Zurücknahme der Bewegungseinheit auf das Anderthalbfache des ursprünglichen Wertes; d. h. der Takt springt um auf das Maß dreier statt zweier gleicher Werte. Das war der Sinn der „Dreien“ im Ritornell Monteverdis, die akzentuierend zu verstehen sind, nicht mensural.

Daß dem wirklich so ist und dieses Beispiel keineswegs ein Einzelfall, sondern typisch für die Bewegungsform dieser Musik, ihre Reduktionspraxis und ihre Notation ist, beweise noch ein letztes Beispiel auch aus der Kirchenmusik Monteverdis (GA XV, 521/34), das geradezu als Schlüssel dieser „secondo pratica“ gelten kann, dieses nicht kanongerechten Gebrauchs der Taktzeichen und der Auflösung des unveränderlichen Taktschlags:

Monteverdi
521

Lauda-te Do-minum, lauda-te Dominum, lauda - - te

NBI omnes gen - tes

Auch dieses Stück – weltweit entfernt von der Integrität und Gemessenheit der niederländischen Motette – lebt aus dem fortwährenden Wechsel des geraden und des ungeraden Takts, d. i. des Kanzonetttakts und seines Dehnungsdreiers. Beginnt sein „Laudate“ im ungeraden Takt (und damit vielleicht wenigstens scheinbar in den Maßen des „Integer valor“ zu MM 80), so springt der Puls in 4. Takt um (später immer wieder zwischen Solo und Chor abwechselnd) – und zwar bei gleichbleibender Motivik –, und wir befinden uns automatisch (wie bei der Variationensuite) in der Bewegungsform des „Lasciate i monti“. Und wenn noch überhaupt ein Zweifel bestehen könnte, ob man nicht doch vielleicht den geraden Takt – unter Vernachlässigung der Motivgleichheit – auf das Maß des ungeraden Taktschlags dehnen könnte (also auf MM 80), so bringt die unterschriebene Parallelstelle die Widerlegung, die den geraden Takt wegen der anderen Fortsetzung erst eine Schlag-Einheit später eintreten läßt. – Das gleiche gilt etwa für das metrische Accelerando des berühmten Solo-Madrigals „Armato il cor“ (GA IX, 23; die Metronomisierungen des Herausgebers sind hier also gerade unsinnig) und an vielen anderen Orten.

Damit dürfte erwiesen sein, daß sich hier zwei Welten gegenüberstehen, geschieden in ihrer Grundhaltung, ihrem Bewegungstypus, wie in der Technik ihrer Bewegungsrelation bzw. Reduktion. Die Bewegungsform des „Orfeo“ hat nichts mehr zu tun mit der Welt des „Integer valor“. Hier herrscht – wo nicht das ebenfalls heterogene Pathos des Madrigals – der rasche Puls der Kanzonette.

Es konnten hier kaum mehr als Andeutungen gegeben werden, für deren ausführliche Begründung ich nur auf meine erwähnte Arbeit verweisen kann, wenn

auch solche grundsätzlicher Art. Der interessante Versuch Apels jedoch — nicht zufällig des verdienstvollen Autors der „*Notation of polyphonic music*“ — gab Gelegenheit, schon jetzt und hier, am exemplarischen Falle, einige Leitlinien aufzuzeigen, die, wie ich glaube, zur Aufgliederung des scheinbar so verwirrenden Polystilismus der Musizierformen um 1600 von grundlegender Bedeutung sind.

Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aërophone)

VON HANS HICKMANN, KAIRO

I. Schwirrholz und Schwirrscheibe

Schon bei der systematischen Erfassung der Musikinstrumente des Museums in Kairo in den Jahren 1948/49 ist uns ein merkwürdiger Gegenstand aufgefallen, der aber nach reiflicher Überlegung nicht in den Katalog aufgenommen worden ist. Zu viele Fragen mußten damals noch unbeantwortet bleiben.

Der in Fig. 1 a und b abgebildete Gegenstand trägt jetzt die Inventar-Nummer 26 669; er stammt aus Gebelèn. Obwohl es sich um einen Oberflächenfund handelt, besteht kein Zweifel, daß wir es mit einem vorgeschichtlichen Instrument zu tun haben. Der Färbung und dem Schmuck nach kann es sich nur um die als Negadeh II bezeichnete Periode handeln, die unmittelbar der ersten Dynastie (um 3300) vorangeht.

Unser aus Holz gefertigter Gegenstand ist ungefähr 24,1 cm lang und auf der einen Seite zerbrochen. Das gleichmäßig bearbeitete Holzstück ist ca. 2,8 cm (an der Bruchstelle) bzw. 4,4 cm (max.) breit und 4–7 mm dick. Dem Museumskatalog nach handelt es sich um die Nachbildung eines Opferrmessers („*pièce en bois simulant un couteau de sacrifice*“). Wir können uns aus mehreren Gründen dieser Deutung nicht anschließen. Die primitive Nachbildung eines Opferrmessers würde wahrscheinlich eher die Form eines wirklich gezahnten Gegenstandes annehmen¹. Es wäre außerdem unverständlich, warum der vorgeschichtliche Ägypter die viel schwieriger durchzuführende Zähnung eines wirklichen Feuersteinmessers technisch mit großem Erfolg ausgeführt hat, während es ihm nicht geglückt sein sollte, ein Stück Holz in gleicher Weise rundherum zu inzisieren.

Ein weiterer Gesichtspunkt verdient Erwähnung: Von altersher legt der Ägypter Wert darauf, die Gegenstände des täglichen Lebens aus Holz oder ähnlichem „vergänglichem“ Material nunmehr aus Stein oder Elfenbein nachzubilden. Das ist eben gerade der Wert der Grabbeigaben dieser fernen Zeit, daß sie aus „unvergänglichem“ Material gefertigt sind und somit gestatten, uns ein ungefähres Bild vom Leben und Treiben der fröhndynastischen Ägypter zu machen. Man hat in diesem Sinne einfache Bambusstäbe, Holzklappern, Toilettengegenstände und sogar hölzerne Palasttüren in Stein nachgebildet. Es scheint aber im Gegensatz dazu unfaßbar und vollkommen unägyptisch, ein Feuersteinmesser aus Holz nachzubilden. Als Grabbeigabe hätte der Gegenstand kaum dienen können, da er seines „Ewigkeitswertes“ beraubt wäre.

¹ Vgl. das Messer mit Haifischzähnen (austral.), Völkerkunde-Museum Basel, V 1741.