

DAS MUSIKLEBEN DER GRIECHEN

VON

MAX WEGNER



WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN

MIT 32 TAFELN

Printed in Germany
Archiv-Nr. 34 73 49

Druck der Aschendorffschen Buchdruckerei
Münster (Westf.)

INHALT

Vorwort	5
Mythen	11
Instrumente	28
Gesang	69
Bräuche	89
Stätten	111
Ton	117
Geschichte	129
Eigenart	170
Nachweise	185
Abbildungsverzeichnis	230
Tafelverzeichnis	231
Tafeln	1—32

VORWORT

„Halte fest, was dir von allem übrigblieb!
Das Kleid, laß es nicht los! . . .

.
Die Göttin ist nicht mehr, die du verlorst,
Doch göttlich ist!“ (Goethe, Faust II)

Die Musik der Griechen ist unwiederbringlich verlorengegangen. Wie ihre Sänger starben, sind ihre Instrumente bis auf armselige tonlose Trümmer vernichtet. Kaum besitzen wir zu ein paar Versbruchstücken beigeschriebene Noten, und diese entstammen erst sehr späten, fortgeschrittenen Jahrhunderten der antiken Geistesentwicklung. Wofern sie überhaupt eindeutig zu entziffern sind, was bürgt dafür, daß man sie heute fongerecht zu singen vermöchte? Wie keine andere Kunst der Griechen, weder Bildnerei noch Dichtung, ist ihre Musik dem endgültigen Untergang anheimgefallen.

Auf Schritt und Tritt jedoch erfahren wir, welch ungemeine Bedeutung die Musik bei den Griechen gehabt hat, nicht nur in ihrem Geistesleben, sondern vor allem auch in ihrem Kult und ihrer Gesellschaft. Darum wird man die Bemühungen nicht aufgeben, von dem Verlorenen wenigstens eine Ahnung wiederzugewinnen.

Der Weg zu diesem Ziel, den man bisher beschritten hat, ist mit philologischem Verfahren ausgegangen von der antiken Musikschriftstellerei und vereinzelt Schriftquellen, die in der Tat eine Fülle von historischen und sachkundlichen Einzelangaben übermitteln. Aber dieses Schrifttum ist, wenigstens soweit es als geschlossene Abhandlung vorliegt, römisch-kaiserzeitlich. Das ergiebigste Werk darunter ist die Schrift 'über die Musik', die unter dem Namen des Plutarch geht und ins zweite nachchristliche Jahrhundert gehört. Von älterer Überlieferung ist das meiste nur Auszug oder zerstreute, aus ursprünglichem Zusammenhang gerissene Bemerkung. Und selbst Aristoxenos von Tarent, der vielfach angerufen wird und von dessen theoretischen Büchern über Harmonik und Rhythmik Beträchtliches erhalten blieb, gehört als Nachfahre des Aristoteles erst in den Anfang des Hellenismus. Gewiß verbirgt sich in diesem späten Musikschrifttum manches sehr alte Überlieferungsgut. Aber wie fragwürdig wird jeder Satz losgelöst aus seinem ursprünglichen Zusammenhang und wie prägt sich gerade das der Erinnerung nachhaltig ein, was als Seltsamkeit erstaunte, während man von dem Alltäglichen und Gewöhnlichen kaum spricht. Bei aller Zubilligung alter und echter Werkstücke ist es ein neuer Bau, dessen Aufführung sie dienen, und man verwendet nur das, was man brauchen kann, verwirft, was der

neuen Baugesinnung nicht gemäß ist, oder für das Schrifttum gesprochen, man eignet sich an, was man versteht, dasjenige, in dem sich die eigenen Anschauungen bespiegeln.

So läuft auch die neuere Forschung zur griechischen Musikkunde Gefahr, allzu selbstverständlich von modernen Begriffen auszugehen und in eigenen Vorstellungen befangen, das Wesen der Musik des klassischen griechischen Altertums zu verkennen. Sie hat ein Interesse daran, zu erfahren, wie sich das entwickelte, was uns Besitz ist, wie weit die Griechen bereits auf dem Wege fortgeschritten waren, auf dem wir selbst es 'so weit gebracht' haben. Indem man die Herkunft verfolgt und den Vorstufen eigener Entwicklung nachspürt, entgeht einem oft gerade das wesentlich Andersartige und Eigentümliche vergangener geistiger Prägungen. Unter der fragwürdigen Voraussetzung, daß alles geradlinig Gewachsene folgerichtig so sein müsse, wie es endlich geworden ist, bedenkt man nicht, daß dasjenige, was uns heute wesentlich erscheint, einstmals vielleicht nur prachtvolle Oberfläche war, während das Kernhafte verging oder überging in die Andersartigkeit dauernder Metamorphosen. Selbst was man mit demselben Wort bezeichnet, hat oft im Laufe der Jahrhunderte seinen Begriff völlig gewandelt. Das gilt vor allem von einer so ganz auf die subjektive Aufnahme angewiesenen Geistesform, wie die Musik es ist. Sehr treffend hat W. Vetter, einer der gründlichsten Erforscher der griechischen Musik, gelegentlich bemerkt, es hätten zahlreiche Wirkungselemente der antiken Musik „einen völlig anderen musikalischen Sinn als die vergleichbaren Erscheinungen innerhalb der neueren Tonkunst“.

Gleiche Sinnverschiebungen und Veränderungen darf man auch innerhalb der antiken Musikgeschichte annehmen, und damit wird abermals der Wert der Aussagen des späten Musikschrifttums für eine Erhellung der vorangehenden dunklen Jahrhunderte griechischer Musik fragwürdig. Homer, der uns von einer sehr reichen musikalischen Kultur seiner Zeit Kunde gibt, liegt fast ein halbes Jahrtausend zurück, als Aristoxenos seine theoretischen Bücher schrieb. Was haben sich in dieser Zeitspanne für gewaltige Wandlungen vollzogen! Wie ereignisreich ist beispielsweise der Weg von der Kunst der geometrischen Zeit bis zu derjenigen des Hellenismus, und welche Vorstellung würden wir uns von frühgriechischer, archaischer oder klassischer Plastik, ja überhaupt vom Wesen und Sinn griechischer Standbilder machen können, wenn wir nur Bildwerke seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert besäßen! Wir haben eine Möglichkeit, dies nachzuprüfen, wie gefährlich späte Darstellungen in die Irre

führen, wenn wir Vitruvs Bücher über die Architektur an den wirklich erhaltenen Denkmälern früher und klassischer griechischer Bauweise messen.

Auf einen wesentlichen Punkt, den eine umfassende Kenntnis der bildenden Kunst der Griechen deutlich werden ließ, sei schon jetzt hingewiesen: „Kunst ist nicht immer ‘Kunst’ gewesen“, hat Ernst Buschor diese Einsicht formuliert. Für den Hellenismus war Kunst in erster Linie kunstreicher Gebrauch der Darstellungsmittel und formvollendete Durchbildung; seine Bildwerke waren Erscheinung. Statt dessen hatten sie für die klassische Zeit die Bedeutung erfüllt, lebendig-gegenwärtigen Daseins in der Einheit von Gehalt und Gestalt. In der vorangehenden Epoche muß man bei dem, was wir Kunst nennen, an Zeichen, Bestimmung oder Stellvertretung denken. Man kann nicht von Kunst schlechthin sprechen, ebensowenig wie von Philosophie oder einer anderen Form des Geistes. All diese Worte und Begriffe sind relativ; sie haben nur die Wirklichkeit und Gültigkeit ihres geistesgeschichtlichen Ortes und Augenblicks.

Über Aristoxenos wissen wir, daß er innerhalb der griechischen Musikgeschichte die ästhetische Betrachtungsweise vertrat. „Im Vordergrund seiner Lehre, die deshalb mit Recht den Namen Ästhetik verdient, steht die subjektive sinnliche Wahrnehmung“ (W. Vetter). Die Ästhetik ist wie alles Theoretisieren in der Kunst eine ausgesprochene Späterscheinung. Für die frühere griechische Musik haben vermutlich auch in dieser Hinsicht ganz andere Maßstäbe zu gelten, Maßstäbe, die vom ästhetischen Begriff einer Tonkunst hellenistischer und erst recht moderner Zeit nicht herzuleiten sind, wenn wir der Einsicht, die wir aus der Geschichte der griechischen Bildnerei gewannen, auch hinsichtlich der musikalischen Schöpfungen des künstlerischen Geistes vertrauen dürfen.

Es soll hier deshalb nicht aus der durch weiten Abstand getrühten Richtung, sondern in waagerechtem Blickwinkel aus der Nähe der gleichzeitigen Umgebung die Musik der Griechen ins Auge gefaßt werden. Um sie vom Griechischen her zu verstehen, stützt sich dieser Versuch fast ausschließlich auf die jeweils gleichzeitigen Zeugnisse und Urkunden. Als solche werden die gelegentlichen Aussagen der Dichter sowie der philosophischen oder historischen Schriftsteller jener Jahrhunderte, vor allem aber die zeitgenössischen Darstellungen in Malerei und Plastik in Anspruch genommen, die sich gegenseitig bestätigen, ergänzen und in seltenen Fällen berichtigen. In ihnen wird das lebensnahe Kleid, das göttliche, zu halten versucht. In ihm zeichnen sich, vergleichbar einer Prägemulde, die Formen ver-

gangenen Lebens noch unmittelbar gegenwärtig ab und solche Sinnlichkeit und Anschaulichkeit der Grundlagen dürfte auch methodisch der Erfassung griechischen Wesens gemäßer sein als graue Theorie.

Wohl sind auch diesem Unterfangen unüberwindliche Grenzen gesetzt; denn das Kleid ist, um im Bilde zu bleiben, an manchen Stellen schadhaft; nur unvollständig bleibt das wiedergewonnene Positiv, weil die einst umgreifende Form nicht nur lückenhaft ist, sondern weil sie sich auch nicht überall dem vergangenen Gebilde anpaßte. Die Lückenhaftigkeit des erhaltenen Denkmälerbestandes dürfte kaum trügerisch sein; denn die Hinterlassenschaft an figürlich bemalten griechischen Vasen ist von so unerschöpflichem Reichtum und solcher Vielfalt, daß durch die Verluste die wirklichen Verhältnisse sich kaum verschoben haben werden. Eher könnte die beschränkte oder mangelnde künstlerische Ausdrucksfähigkeit einzelner griechischer Stämme das Gesamtbild verfälschen. Die Darstellungen auf griechischen Vasen, auf welche diese Ausführungen sich in erster Linie stützen, stammen in ihrer überwiegenden Mehrzahl aus Attika, so daß die Beobachtungen vornehmlich für Athen gelten. Dagegen überliefert beispielsweise die allerdings kleine Gruppe lakonischer Vasen kaum eine einzige musikgeschichtliche Tatsache, obwohl bei gewissen antiken Musikschriftstellern Lakonien, insbesondere Sparta, während des siebenten Jahrhunderts als Stätte ungemein regen Musiklebens gilt. Dennoch mögen die Beobachtungen, die sich aus der Untersuchung attischer Vasen ergeben, von weitreichender Allgemeingültigkeit sein: denn in Athen hat sich der künstlerische Geist der Griechen am reichsten, am freiesten und am dauerndsten entfaltet, und es ist kaum zu vermuten, daß sich bei einem anderen Stamme die musikalische Begabung gänzlich auf Kosten der bildnerischen entwickelte. Über Sparta lautet in der Tat das allgemeine Urteil der Alten, es sei dort die musische Begabung hinter der kriegerischen und staatsformenden zurückgeblieben. Für das siebente Jahrhundert lassen sich den Aussprüchen der Dichter vereinzelte Hinweise auf die Musik bei den Spartanern entnehmen. Auf solche Weise ergänzen die dichterischen Zeugnisse das Versagen der Bilder. So wird man im ganzen darauf rechnen können, daß die mögliche Erkenntnis vielleicht hinter den tatsächlichen Zuständen zurückbleibt; verfälscht wird sie durch solche Unvollständigkeit noch nicht.

Gewiß ist Vorsicht geboten, das Zeugnis der Vasenbilder, insbesondere etwa das Fehlen oder Ausbleiben von Abbildungen einzelner Instrumente, unbedenklich und unbedingt der ehemaligen Wirklichkeit gleichzusetzen. Die Bilder sagen wohl aus, was und in welcher Art

etwas jeweils bekannt war; Rückschlüsse aus dem, was fehlt, sind nur im Zusammenhang mit anderen Zeugnissen oder Parallelererscheinungen angebracht. Dennoch bleiben die Bilder von gewichtigem Wert als Aussage über Gattung und Formwandel der Instrumente, über ihren Gebrauch und ihre Wertschätzung sowie als verlässliches Anschauungsmittel für die allgemeine Geistesgeschichte überhaupt.

Dort, wo eine reichhaltige Bildüberlieferung vorliegt, ist damit zu rechnen, daß sich in ihr die Wirklichkeit einigermaßen getreu widerspiegelt; denn die Erzählerfreude der archaischen und klassischen Künstler hat alle Bereiche dessen, was göttlich, menschlich und allzumenschlich ist, dergestalt durchdrungen, daß schwerlich zu sagen wäre, was an der Vollständigkeit eines Lebensbildes der damaligen griechischen Welt fehlen sollte. Ihre Bildlichkeit ist nicht nur Wirklichkeit in lebendiger Bedeutung, sondern auch im Sinne des Abbilds.

Eine Grenze ist den Beobachtungsmöglichkeiten dadurch gesetzt, daß im Laufe des vierten vorchristlichen Jahrhunderts jene unmittelbaren Quellen immer spärlicher zu fließen beginnen. Die hohe Zeit klassischer Dichtung ist vorüber und mit der so lebensvollen und erzählerfreudigen Vasenmalerei geht es zu Ende. Auch ein Kraftspeicher griechischer Musik leerte sich damals, wie sich zeigen wird. Es war gewiß der allgemeine Nährboden menschlich-weltanschaulicher Bindung, dessen Ausgemergeltsein sich in all jenen Erscheinungen ankündigt. Die Musik wurde um die Wende zum Hellenismus aus einer Lebensform zu einer Kunstform. Diese tiefgründige Wandlung wurde zur unteren Zeitgrenze dieses Versuchs genommen und es schien nicht unangemessen zu sein, ihn das Musik-Leben der Griechen zu nennen.

Die Musik der Griechen errahnen wir hier nach Art von Platons Höhlengleichnis nur im Widerschein, im Abglanz. Möge das Bild, das zu entwerfen versucht wird und das nur ein armseliges Bild sein kann, da es sich um die Welt der Töne handelt, an den Umrissen wenigstens etwas spüren lassen von der frischen Lebenskraft einer einzigartigen Vergangenheit.

MYTHEN

Die Musik ist die Kunst der Musen, von denen sie ihren Namen hat. Vor allen andern Künsten ist sie den Musen eigentümlich zugehörig. Erst nach dem Herkommen seit dem späteren Altertum zählen nicht nur weitere Künste wie Epos, Lyrik, Tragödie, Komödie und Tanz, sondern auch die Kunde von der Geschichte und den Gestirnen zu ihren Gaben.

Raffaels Parnaß, die großartigste Darstellung der neun Musen in der neueren Kunst und das eindrucksvollste Bekenntnis zu ihrem Wirken, zeigt ausschließlich Dichter älterer und neuerer Zeit um den lorbeerbegünstigten Fels, aus dem die Quelle der Dichtung fließt, versammelt; Apollon, in der Mitte sitzend, spielt das Streichinstrument, das dem Altertum noch unbekannt war; die Musen sind in ihrer Mehrzahl ohne Abzeichen, eine trägt eine Maske; die zwei auffallendsten jedoch, die im Vordergrund zu seiten des Apollon gleichfalls sitzen, sind durch Instrumente der Musik gekennzeichnet, durch Schalmey und durch Leier in ihrer Hand. Diese Anschauung von den Musen lebt in nachraffaelscher Zeit fort in den beiden berühmten Gemälden des Parnaß von Poussin und von Mengs. Auch hier deuten nur sparsam beigelegte Kennzeichen gleichfalls auf Musikübung und vor allem auf Dichtung, bei Mengs überdies noch auf den Tanz. Ausschließlich der Tanzkunst hingegeben stellt unmittelbar vor Raffael Andrea Mantegna auf seinem Parnaßbilde die Musen in bunt-bewegtem, gefälligem Reigen dar; von späteren Malern sind Giulio Romano und Jakob Asmus Carstens dieser Auffassung gefolgt.

Urania und Klio leihen noch heutzutage für wissenschaftliche Einrichtungen der Himmelskunde und Geschichtsforschung ihre Namen. Weltkugel und Buchrolle kennzeichnen sie in dieser Eigenschaft schon eindeutig auf zahlreichen heidnischen Sarkophagen der römischen Kaiserzeit. Niemals jedoch, weder in alter noch in neuer Zeit, betätigen sich die Musen auf dem Gebiet der bildenden Künste des Bauens, der Bildnerei oder der Malerei. Nicht die stummen, durch Sehen und Tasten erlebbaren Künste sind ihres Wirkens, sondern nur diejenigen der Stimme, der Rede, des Tons und des Klangs, diejenigen, die durch das Ohr aufgenommen werden, denn das aufgeschriebene Wort, um das sich bezeichnenderweise auf dem späten Gemälde bei Mengs zwei Musen bemühen, sowie das Notenblatt sind doch letzten Endes nur schaler, abgeleiteter Ersatz für ursprüngliche Mündlichkeit, ja Gesangelichkeit der Dichtung.

Das ursprüngliche und kernhafte Bild der Musen ist für die neuzeit-

liche Anschauung durch die Römer endgültig verdorben worden. Auf deren Sarkophagen bleibt für phantasiearme Betrachter fast keine jener Göttinnen ohne ihr aufdringliches Abzeichen: die tragische Maske, die komische Maske, der tiefverhüllende Mantel der Pantomime, die Buchrolle, das Schreiftäfelchen und der Globus; in solcher Überfülle vermögen sich Leier und Schalmei sowie manchmal noch ein zweites Saitenspiel kaum zu behaupten.

Wie anders stellen Wesen und Bild der Musen im frühen und reifen griechischen Altertum sich dar. Nur Musikinstrumente würdigen sie damals ihres Gebrauchs. Aber auch nur die eine oder andere der neun Göttinnen führt sie; die meisten sind ohne irgendein Gerät oder Abzeichen und also als Sängerinnen zu verstehen. Die Musen sind ursprünglich ausschließlich musizierende Wesen, Sängerinnen noch eher, als daß sie ein Instrument spielen. Beginnt doch der erste erhaltene Vers griechischer Dichtung mit dem Anruf, es möge die Göttin dem Dichter die herrlichen Geschichten vom Zorn des Peliden Achilleus singen, wie später zu Beginn der Odyssee ausdrücklich die Muse des vielverschlagenen Mannes Abenteuer melden soll. Nur als Sängerinnen kennt Homer die einzelne Muse und ihren Chor. Auch weiter bis hinab zu Euripides leben die Musen in der Vorstellung der Dichter verständlicherweise vornehmlich als Sängerinnen. Nur vereinzelt erscheinen sie hier mit einem Instrument, sei es bei Sophokles die Schalmei blasend oder die Leier schlagend bei Aristophanes. Im Hymnos auf Hermes verbinden sich mit ihrem Gesange Schalmei und Reigentanz, während der Hymnos auf die Musen selbst ihr Saitenspiel rühmt.

Die Sängerin ist den Malern jener frühen und reifen Zeit im wesentlichen undarstellbar; darum bilden diese die Musen gern und häufiger mit einem Instrumente ab. Von den neun Musen der Françoisvase, als dem frühesten Beispiel für ihre Darstellung, bläst allein eine die mehrröhrige Syrinx. Auf schwarzfigurigen Vasen erscheinen sie noch äußerst selten. Ihr Vorkommen mehrt sich erst auf Bildern rotfiguriger Vasen, wo ihnen bereits allerlei Saitenspiele und nicht selten die Schalmei vertraut sind.

Neun an der Zahl, wie heutzutage geläufig, sind die Musen bereits bei Homer (Od. 24, 60 f.) und ihre bekannten sinnvollen Namen erscheinen bei Hesiod zuerst in der Dichtung, auf der Françoisvase zum ersten Male in der Malerei. Im Anruf, mit dem Homers Ilias und Odyssee anheben, scheint sich die ursprüngliche Vorstellung einer einzelnen, einzigen Göttin des Gesanges, einer Urmuse, zu erschließen. Mit den

Zeiten sich wandelnd und wachsend entfaltet sich dieser Kern zunächst vielleicht in die drei Hauptzweige musischen Ausdrucks, den gesanglichen, den instrumentalen und den tänzerischen, um dann abermals durch Dreiteilung den Chor der Neun zu entwickeln. Das gibt ja dieser Zahl überhaupt ihre Bedeutung, daß sie die sinnkräftige Drei dreifacht. In die Zwei als Paar gegensätzlicher Grundkräfte legt sich das Eine auseinander; durch das Dritte aber wird die Zweierheit wiederum verbunden, bildet Liebe „ein köstlich Drei“ (Faust II 9702) und es entsteht jene Einheit, welche der Mensch früh in Vater, Mutter und Kind erfährt als Urfamilie. Ihr Dreifaches ist als frühzeitliches Sinnbild von Gesellschaft und Verein zu verstehen. Die Neunzahl bezeichnet bei Homer gelegentlich schlechthin eine Vielheit neben allerlei anderen Beispielen, da neun Herolde erscheinen, neun Kampf-richter auftreten, neun Tage die Bewirtung dauert, neun Opfertiere geschlachtet werden oder als neunte über die achtköpfige Brut die Sperlingsmutter gesetzt ist. So sind auch die Musen neun an der Zahl, um ihre Vielheit als Chorverein zu bestimmen. Von Musenchören ist in der Dichtung manchmal die Rede (vgl. Sophokles, Oed. Kol. 692).

Welcher unter den neun Musen der Vorrang gebührt, scheint die Françoisvase kundzutun (Taf. 2b). Auf deren Götterfries ist eine unter ihnen dadurch ausgezeichnet, daß sie allein ein Instrument, die Syrinx, bläst; es ist Kalliope. Ihr Name gerade kommt in beischriftlichen Bezeichnungen auf Vasenbildern am häufigsten vor und sie ist es auch, die im Hymnos auf Helios, dem Anfang der homerischen Epen entsprechend, angerufen wird. Hesiod nennt sie die höchste im Chor der Neun (Theog. 79). Die Schönstimmige heißt sie und sie wird die unmittelbare Nachfolgerin der hochaltertümlichen Urmuse sein, wenn nicht gar diese selbst. Ihre Namensbestimmung als schöne Sängerin ist dann besonders bedeutungsvoll.

Kalliope spielt außer der Syrinx auf zwei anderen griechischen Vasenbildern die leichte Leier, in beiden Fällen unterschieden nach Bauart und Charakter. Beischriftlich benannt sind unter den Abbildungen der Musen ferner Terpsichore, einmal mit Harfe, zweimal mit der leichten Leier, Melpomene mit Harfe oder Doppelschalmei, Kleio mit Doppelschalmei sowie endlich Erato mit der handlichen Rahmentrommel. Auf römischen Darstellungen haben diese Musen meist ihr Instrument eingebüßt und damit ihre Bedeutung gewandelt; nur Terpsichore behält die Leier. Daß die Musen die Schalmei lieben, sagt auch Sophokles (Ant. 965), und Euripides nennt die Schalmei Dienerin der Musen (Elek. 717).

Homer und die meisten Dichter bis zu Sophokles herab kennen noch keine Instrumente im Gebrauch der Musen und auch in der bilden-

den Kunst erscheinen sie erst im vorgerückten Entwicklungsverlauf. Die schöne Stimme kann bei Kalliope nicht zur Geltung kommen, wenn sie auf der Syrinx bläst; das ist auffällig und kann nur als Entfremdung einer ursprünglichen Eigenschaft und spätere Überlagerung verstanden werden. Wie sie selbst ihrem Namen nach, so sind die Musen in ältester Zeit nicht allein ausschließlich musizierende Wesen, sondern einzig Sängerinnen.

Apollon ist ihr Chormeister, der sich mit seinem Saitenspiel ihrem Gesange zugesellt. So schildert es Homer im ersten Gesang der Ilias (603 f.), wo zum Mahle der Götter Apollon mit dem Saitenspiel und die Musen durch ihr Lied die Herzen erfreuen. Ähnlich singen im Hymnos auf den pythischen Apollon (8 ff.) die Musen mit schönen Stimmen Hymnen zu seinem Saitenspiel und erscheint er bei Pindar (Nem. V 22 ff.) die Leier schlagend inmitten des anmutigen Reigens der singenden Musen auf dem Pelion. Kaum war auf dem glücklichen Delos Apollon von Leto geboren, so regte sich in ihm schon das Verlangen nach dem Saitenspiel (Hymn. Apoll. 131). Apollon mit der schönen Leier (eulyras) nennt ihn beiwörtlich Euripides (fr. 480) oder er ist schlechthin der Von-der-schönen-Leier, den bei Aristophanes der Chor der Thesmophoriazusen (969) besingt. Ausdrücklich als Sänger wird Apollon bei Homer noch nirgends bezeichnet; in der Ilias ist er immer der Leierspieler und in der Odyssee (8, 488), wo er der Lehrer des Sängers am Phaiakenhofe, des Demodokos, genannt wird, ist damit allgemein auf die musische Gabe, die Gesang und Saitenspiel zugleich einschließt, gedeutet, ja es mag sogar zwischen beiden unterschieden sein, weil neben Apollon auch die Muse als Lehrende genannt wird, so daß dieser der Gesang, jenem indessen nur das Saitenspiel zukäme. Apollon scheint ursprünglich derjenige gewesen zu sein, der sich mit instrumentaler Musikübung zum Chor der Musen gesellt. Erst später tritt er als Sänger auf, und zwar bei Hochzeitsfesten göttlicher Frauen, bei dem der Thetis (Aisch. fr. 350) und dem der Hermione (Pind. fr. 29 Schr.).

Als leier- und sangeskundiger Gott vor allem ist Apollon über die Zeit hellenischer Götternähe hinaus in lebendiger Erinnerung geblieben, wenngleich diese Begabung weder ursprünglich noch allein sein Wesen ausmachte. Die musikalische Richtung seines Wirkens hat sich vornehmlich in Delphoi ausgebildet; hier stimmte er nach seinem Siege über den Drachen Python zuerst das Triumphlied an zum Leierspiel. Unter dem Bilde des Leierspielers wird Apollon Pythios vor allem in späteren Werken häufig dargestellt. Gelegentlich wird ihm eine Leier als Weihgeschenk dargebracht. Auf griechischen Vasen

wird Apollon überwiegend und am deutlichsten kenntlich mit einem Saitenspiel abgebildet. Zu den frühesten Darstellungen dieser Art zu Beginn der früharchaischen Zeit gehört die melische Amphora in Athen aus dem dritten Viertel des siebenten Jahrhunderts; auf einem Wagen, den vier Flügelrosse ziehen, steht Apollon mit der Leier, gefolgt von zwei Göttinnen, bei seinem Einzuge in Delos; Artemis, ihren Hirsch am Geweih packend, tritt ihm entgegen. Als seine Zwillingsschwester wird sie vor allem auf Delos gemeinsam mit ihm verehrt; sie bekräftigt also durch ihr Beisein die Namengebung als delischer Apollon (Taf. 1 c).

Zunächst noch vereinzelt, mehren sich in der attischen schwarzfigurigen Vasenmalerei während der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts in zunehmender Häufigkeit die Darstellungen des leierspielenden Apollon: zu Wagen einherfahrend, Götterzüge begleitend, zu dritt mit Artemis und beider Mutter Leto vereint, von tanzenden Mädchen umgeben, von vier klapperschlagenden Musen oder vielleicht eher Chariten gefolgt (Taf. 28 a) oder auf einer lakonischen Schale zwischen zwei bärtigen Tänzern. Solche nach Inhalt und Form vielfach herkömmliche Bilder werden in der rotfigurigen Malerei der spätarchaischen Zeit und des fünften Jahrhunderts allmählich seltener. Noch bleibt Apollon mit Leto und Artemis in Dreifigurengruppe verbunden; doch wird die Götterversammlung oftmals erweitert. Häufiger als bisher gesellt er sich zu den musizierenden Musen auf dem Helikon. Einmal fährt er, wohl mit Beginn des Frühlings aus dem Lande der Hyperboreer nach Delphoi heimkehrend, leierspielend auf dem geflügelten Dreifuß, von Delphinen umtanzt, über die fischreiche See. Vor dem Eingang seines Tempels, durch dessen geöffnete Tür sein Kultbild mit dem Bogen sichtbar wird, sitzt er sich am Leierspiel erfreuend (Taf. 17 a). Bittflehend naht sich Orestes in Delphoi dem Gott mit der Leier. Endlich erscheint der musische Wettkampf mit dem überheblichen Marsyas auf Vasenbildern des fortgeschrittenen vierten Jahrhunderts. Auch unter den Standbildern und auf Reliefs tritt Apollon seit dem späteren fünften Jahrhundert vereinzelt als Leierspieler auf und auf den Prägungen griechischer Münzen vertritt manchmal die Kithara als Wahrzeichen des Apollon den Gott, so beispielsweise auf den Münzen von Olynth aus der Zeit der zweiten Hälfte des fünften und der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wobei freilich unklar bleibt, weshalb sich die Gemeinde von Olynth unter die Schirmherrschaft des Apollon stellte.

Das Spielen auf der Leier ist vor jeder anderen instrumentalen Musikübung dem Apollon dergestalt eigentümlich, daß der Gebrauch

eines anderen Instruments zu den seltensten Ausnahmen gehört. Die Syrinx bläst Apollon, als er zur Sühne dem Admet als Hüter seiner Herden dient; dies hat seinen wohlbegründeten Sinn darin, daß die Syrinx das Instrument der Hirten ist. Daß Apollon auch die Schalmee geblasen habe, soll nach Plutarchs Angabe Alkman berichten (fr. 102 B); dieser Überlieferung aus zweiter Hand möchte man kein sonderliches Gewicht beilegen und ebensowenig einem für die Dichterin Korinna überlieferten Bruchstücke, in dem sich wahrscheinlich eine böotische Lokalsage spiegelt, wenn es heißt, Apollon habe von Athena das Schalmeeblasen gelernt (fr. 29 B): Dieses Instrument entspricht, wie später auszuführen ist, sehr wenig dem Wesen des Gottes; bildliche Darstellungen zeigen es nirgends in seinem Gebrauch.

Wie Apollon in den Besitz der Leier kam, erzählt der homerische Hymnos auf *Hermes*: Durch seinen listigen Rinderraub hatte Hermes den Zorn des geschädigten Bruders erregt; die streitenden Brüder wandten sich an Zeus um richterlichen Schiedsspruch. Zur Versöhnung übereignete damals Hermes dem Apollon das von ihm erfundene und geschickt verfertigte Saitenspiel. Dieser Vorgang der Übergabe der Leier durch Hermes an Apollon ist vielleicht auf dem Bruchstück einer bemalten attischen Tonplatte aus dem dritten Viertel des siebenten Jahrhunderts, das jüngst bei amerikanischen Ausgrabungen in Athen zutage kam, dargestellt. Nicht viel später, um die Wende vom siebenten zum sechsten Jahrhundert, wird auch der genannte Hymnos entstanden sein. Dies ungefähre Zusammentreffen von Lied und Bild in jener schöpferischen Zeit andrängender Lebenskraft der Mythen mag jene Deutung stützen. Nachdem er sich ihrer entäußerte, hat Hermes mit der Leier nichts mehr zu schaffen. Das drückt sich in den Bildern darin aus, daß er kaum jemals mit der Leier dargestellt wird. Ein rotfiguriges Schaleninnere zeigt den Hermes mit der Leier in der Linken, wie er das Kerykeion geschultert mit seinen Flügelschuhen flink über das Meer dahineilt. Nicht mehr als mythisches Bild, sondern als Sagenillustration zeigt ein Bronzediskos des vierten Jahrhunderts den Hermes als Verfertiger der Leier: Auf einem Felsen sitzend hat der findige Gott eine Leier üblicher Form auf dem Schoß in Arbeit, während eine zweite von ungewöhnlichem Aussehen fertig vor ihm steht.

Nach Abgabe der Leier an Apollon blieb dem Hermes eine andere Erfindung seiner Kunst, die Mehrrohrpfeife oder Syrinx, eigen (Taf. 3 a). Dieses natürliche Instrument der Hirten kommt dem Hermes sinnvoll zu, weil er ursprünglich der Gott der Fruchtbarkeit, der Tiere und deren Wächter, der Hirten, ist. Bereits auf einem der ältesten plasti-

schen Bildwerke des Hirtengottes, dem Bruchstück eines Hochreliefs von der Akropolis zu Athen aus der Zeit um 570, das ihn durch die eigentümliche Tracht des kegelförmigen Filzhutes auf dem Kopf eindeutig kennzeichnet, hält er mit der Linken die Syrinx gegen die Brust. Hermes mit der Syrinx und Apollon mit der Leier einander gegenüber zeigt eine Amphora des Nikosthenes-Malers in München. In größerem Gruppenzusammenhang, erweitert durch je vier und drei Mädchen, kehren beide Götter mit den ihnen eigentümlichen Instrumenten, der Leier und einer siebenrohrigen Syrinx, auf dem Relief am Polos der Knidier-Karyatide in Delphoi aus der Zeit um die Mitte des sechsten Jahrhunderts wieder. Als Geleitsmann der drei Göttinnen, die das Urteil des Paris anrufen wollen, schreitet Hermes mit der Syrinx und außerdem mit Kerykeion innen auf einer schwarzfigurigen Schale einher. Nicht die Syrinx, sondern merkwürdigerweise die Schalmei blasend, ist Hermes auf einem schwarzfigurigen Napf in Dresden dargestellt; durch dieses Bild dürfte eine späte Überlieferung, derzufolge Hermes neben anderen mythischen Wesen als Erfinder der doppelrohrigen Schalmei gilt, auf alten Ursprung zurückgeführt werden.

Eine nahe Beziehung des Hermes zu den eigentlich musischen Gottheiten muß noch in später Zeit bestanden haben; sie wird darin deutlich, daß nach Angabe des Pausanias (VIII 32, 2) Hermes mit Apollon und den Musen ein Heiligtum in Megalopolis gemeinsam bewohnte. Allerdings bleibt Hermes vornehmlich der Erfinder von Musikinstrumenten; der eigentlichen Musikübung ist er niemals so innig verbunden gewesen wie Apollon und die Musen.

Der Gott mit der Syrinx ist in späterer Zeit vor allen anderen Pan; er war nach dem homerischen Hymnos auf Pan der Sohn des Hermes und es fiel ihm von seinem Vater gerade das Hirtenwesen zu. Darum teilt er mit den Hirten die Syrinx, die ihnen bei Homer noch allein vorbehalten ist, wie sich überhaupt vom Hirten Name und Eigenschaft dieses bocksbeinigen Gottes, der wie alles Hirtenwesen in Arkadien sein Stammland hatte, herleitet. Die Münzen Arkadiens zeigen seit etwa 370 v. Chr. auf ihrer Rückseite den jugendlichen Pan auf einem Felsen sitzend und die Syrinx am Boden bei seinen Füßen oder den Kopf des Pan auf der Vorderseite, die Syrinx auf der Rückseite. Ausnahmsweise wird Pan auch die Doppelschalmei blasend dargestellt, und zwar merkwürdigerweise gerade auf dem frühesten Abbild, das es auf einem schwarzfigurigen Kraterbruchstück des frühen fünften Jahrhunderts von dem Bocksgott gibt.

Von Athen a erzählt Pindar im zwölften pythischen Siegerlied, daß

sie die Schalmei erfunden habe: Als Perseus die Medusa fötete, vernahm Athena, die als die Immernahe jenem hilfreich zur Seite stand, den Weheruf der beiden Gorgonenschwestern und das Zischen der Nattern, die deren Häupter umgaben. Diese Klagelaute brachten sie darauf, die pfeifenden Geräusche nachzuahmen und in die wohlgesetzten Tonfolgen der Schalmei umzubilden. Auf diese Weise verherrlichte der böotische Dichter den göttlichen Ursprung jenes Instruments, das in seiner Heimat bevorzugt und besonders verbreitet war. Die böotische Dichterin Korinna läßt sogar Apollon das Spielen der Schalmei bei Athena lernen.

Anderer Auffassung waren die Athener. Myron hat in seiner monumentalen Bronzegruppe der Athena und des Marsyas, die auf der Akropolis aufgestellt war, die abweichende Wendung des Mythos verbildlicht. Wohl wird auch hier der Ursprung der Doppelschalmei auf Athena zurückgeführt, obwohl ein älterer Mythos bereits einen phrygischen Dämon als deren Erfinder nennt. Aber alsbald habe Athena an ihrem Spiegelbild erkannt, wie arg das wohlgeformte menschliche Antlitz durch das Blasen der Schalmei entstellt werde, worauf sie erzürnte, die Rohre wegwarf und verfluchte. Dieser Mythos von Athena und Marsyas gehört schwerlich zum alten Sagengut, sondern scheint erst in Athen nach den Perserkriegen entstanden zu sein, als sich starke Widerstände gegen das fremde Schalmeienspiel regten. Auf diesen Widerwillen der Athena gegen jenes Instrument beruft sich noch Aristoteles bei seiner Ablehnung dessen Musik (Pol. VIII 6, 8).

Ferner gilt die Trompete als eine Erfindung der Athena; denn sie ist Göttin des Krieges und im Kriege vor allem ertönt deren kräftiger Schall. Es könnte auch noch ein anderer Zusammenhang bestehen, insofern Athena Göttin der Wetterwolke und des Blitzes gewesen zu sein scheint; und dem Donner verglich man die Stimme der ehernen Drommete. Als 'Athena von der Trompete', als Athena Salpinx, genoß sie am Markt in Argos Heiligtum und Kult.

Auf einem Vasenbilde spielt die Göttin eine Kithara; auf einem anderen hält sie eine Leier, diese jedoch eindeutig nicht als ein ihr eigenes Instrument: Sie hat es dem Theseus, dem sie beim Kampf mit dem Minotauros beisteht, hilfreich abgenommen (Taf. 2 b).

Marsyas, ein phrygischer Dämon, dessen wildes Aussehen durch nichts mehr ins Unedle entstellt werden konnte, war entzückt von der durch Athena verworfenen Schalmei, wie es Myron in der genannten Bronzegruppe von der Athener Akropolis dargestellt hat. Er hob die verlockenden Rohre auf und machte sich zum Meister ihres Spiels, dergestalt, daß er in seiner Vermessenheit einen Wettstreit mit dem

Leierspieler Apollon wagte. Dabei erfüllte sich Athenens Fluch. Nach dem Schiedsspruch der Musen, die dazu angerufen wurden, siegte Apollon, und eine vorherige Übereinkunft gab den Unterlegenen in völlige Gewalt des Siegers. So wurde Marsyas gräßlich geschunden. Vasen der spätklassischen Zeit bilden diesen ungleichen Wettstreit ab (vgl. Taf. 32 a).

In diesen Sagen von Athena, Apollon und Marsyas wird der Wesensunterschied zweier Musikarten, des süßtönenden Saitenspiels und der schrillen Laute der Blasinstrumente, auf das anschaulichste verdeutlicht. Hier Apollon mit seinem gemessenen, klar- und wohlklingenden Saitenspiel, dort der kleinasiatische Wildling mit dem ungetümlichen Gesicht und dem Pferdeschweif, der seine Lust hat an heller, gellender und ausgelassener Musik.

Dieser Widerstreit zwischen Saitenklang und Schalmeyengetön scheint sich vergrößert wiederzuspiegeln in dem spannungsreichen Gegensatzpaar des Apollonischen und des Dionysischen, mittels deren Zusammenwirkens Nietzsche sich die Tragödie aus dem Geist der Musik entstanden dachte. Da nimmt es zunächst Wunder, daß Dionysos selbst gar keine so innige Beziehung zu eigener Musikübung hat wie Apollon. Der Musik wohnt — nicht allein nach griechischer Auffassung — ein Geist der Ordnung inne, wie er dem Wesen des Apollon gemäß ist, sich aber mit der ausgelassenen dionysischen Schwärmerei, mit deren unvermittelt ausgestoßenen Schreien und ihrem aufreizen, gellenden Getön schwer verträgt. So wild wie sein Schwarm ist nun allerdings Dionysos selber merkwürdigerweise nicht und es ist für das Verständnis seines Wesens nicht bedeutungslos, daß er in Delphoi herrschen konnte, während Apollon bei den Hyperboräern weilte. Im Griechischen sind immer die Gegensätze irgendwie im Kontrapost, in wechselseitiger Gebundenheit oder harmonischer Spannung aufeinander bezogen.

Niemals bläst Dionysos die Schalmey. Spielt er gelegentlich ein Instrument, wofür die Beispiele spärlich sind und allein auf Vasenbildern vorkommen, so ist es immer ein Saitenspiel. Auf einer Amphora des Andokides-Malers spielt Dionysos dasselbe mächtige Saiteninstrument, das auf den Bildern der unmittelbar vorangehenden schwarzfigurigen Malweise dem Apollon eigen ist. Wenig später, auf einer Schale des Brygos, singt der trunkene Gott zu einer leichteren, gefälligeren Leier, die in ihrer Sonderform, wie später auszuführen bleibt, ihm und seinem Kreise vorzüglich eigentümlich ist (Taf. 15 a). Abermals etwas später im fünften Jahrhundert hält er in der herabhängenden Linken dieselbe Leier, die damals hauptsächlich dem Apollon zuge-

hört. Mit diesen paar Beispielen scheinen merkwürdigerweise die Bildtypen des musizierenden Dionysos bereits erschöpft zu sein.

Dagegen ist das göttliche Gefolge des Dionysos, sind die Silene und Mänaden vorzüglich musikbegeistert. Sie spielen nicht zu allen Zeiten das gleiche Instrument. Auf den frühesten Darstellungen aus der Zeit der schwarzfigurigen sowie zu Beginn der rotfigurigen Malweise findet sich in den Händen der Silene und seltener noch in denen der Mänaden jenes große kastenförmige Saiteninstrument, das eigentlich dem Apollon zugehört, das sich aber einmal auch bei Dionysos fand (Taf. 8). Mit Saitenspiel leisten die Silene dem Dionysos Gesellschaft, begleiten sie seine Wagenfahrt, schreiten sie dem Zuge voran, wenn Dionysos den bezechten Hephaistos widerwillig in den Olymp zurückführt, oder schwärmen und tanzen sie im Thiasos. Ausnahmsweise musiziert einmal ein Silen vor dem zum Mahle gelagerten Gott auf der bequemen Leier des Apollon. Häufiger bedienen sich die Silene der schon einmal genannten dionysischen Abart dieses Instruments bei gleichen Gelegenheiten wie die erwähnten oder auch, wenn sie einzeln im Bilde erscheinen. Auf einer späten Vase des vierten Jahrhunderts spielt ganz ungewöhnlich einmal ein alter Silen im Thiasos des Dionysos die Harfe.

Im ganzen gesehen treten jedoch diese Saitenspiele im Gebrauch der Silene entschieden in den Hintergrund gegenüber den Schalmeyen, die ihr Lieblingsinstrument sind (Taf. 10 a). Es soll auch, allerdings nach verhältnismäßig später Sagenüberlieferung, von einem ihrer Art, nämlich dem Marsyas, erfunden worden sein. Auf der Schalmey blasen die Silene bei allen möglichen Gelegenheiten als Gefolgschaft des Dionysos in seiner unmittelbaren Umgebung oder unter einander mit ihr sich ergötzend, sei es beim Tanz oder beim Keltern der Trauben. Auch die andere Blasmusik, das Schallen der Drommete und das Pfeifen der Syrinx, ist den Silenen nicht ganz unbekannt, wenngleich Darstellungen dieser Art sehr selten sind. Dagegegen entspricht das Klappen des Schlagzeugs wiederum vorzüglich dem Charakter der Silene: Mit Klappen in den Händen umtanzen sie in ausgelassenen Bewegungen ihren Herrn. Selbst die handliche Rahmentrommel begegnet, wenn auch nur auf späten unteritalischen Vasen, im Gebrauch dieser tolldreisten Mischwesen aus menschlichem Körper mit Schweif und Ohren der Pferde, in deren Gesichtern sich tierische Triebhaftigkeit abzeichnet.

Die Mänaden treiben vielfach dieselbe Musikübung wie ihre Gefährten, die Silene. Saiteninstrumente sind bei ihnen gleichfalls nur selten in Gebrauch. Wesentlich unterscheiden sich die Mänaden darin,

daß sie kaum jemals die Schalmei blasen, für die die Silene solche Vorliebe haben. Nur ein einziges Beispiel ist erinnerlich, wo auf einer schwarzfigurigen Amphora von zwei Mänaden, die ihren Gott umgeben, die eine mit Schalmei, die andere mit dem mächtigen kastenförmigen Saiteninstrument versehen ist, beides Ausnahmen im Gebrauch der Mänaden und nur früh auf schwarzfigurigen Gefäßen vorkommend. Den übrigen Blasinstrumenten sind die Mänaden gleichfalls abhold. Einmal bläst allerdings eine Mänade die Trompete zum Zeichen des Anlaufs, als sich Gespanne von Silenen und Mänaden mit einer Wagenfahrt vergnügen; hier begründet der Vorgang das Vorkommen der Trompete. Am beliebtesten sind bei den Mänaden die Handklappern (Taf. 8) und die kleine Rahmentrommel. Diese Klappern rasselnd, umtanzen sie ungezählte Male den Dionysos. Eine einzelne mit Klappern tanzende Mänade ist ein beliebtes Bildmotiv für das runde Innere rotfiguriger Schalen oder die Wandung des handlichen Alabastron. Für das ausgelassene Schwärmen der Mänaden beim Fest des Dionysos und bei seinem Umzug eignet sich besonders die Rahmentrommel (Taf. 29 a), die in vielen Abbildungen unter wilden Bewegungen von den Mänaden geschwungen und geschlagen wird. „der Besinnung bar . . . vom Hauch des Gottes rasend“ (Euripides, Bakchen).

Sieht man auf dieses Treiben der Gefolgschaft des Dionysos, nicht auf sein eigenes Musizieren, so ist der Unterschied zwischen dionysischer und apollonischer Musik in der Tat bezeichnend. Das apollinische Saitenspiel, das sich bei Silenen und Mänaden vornehmlich auf frühere Bilder beschränkt, ist entschieden die Ausnahme, vielleicht eine Frühstufe in der religions- und geistesgeschichtlichen Ausprägung dieser göttlichen Wesen. Als sie ganz zu sich selbst gefunden haben, vielleicht auch als man in einem reicher entwickelten Vorrat musikalischer Ausdrucksmittel die Möglichkeit charakteristischer Unterscheidungen besaß, sind Schalmei und Klapper und nicht zuletzt die Rahmentrommel ihrer Eigenart vorzüglich angemessen. Es wäre zu bedenken, ob im Sinne der Griechen hinsichtlich des schrillen Getöns der Schalmeien und des gellenden Gerassels der Schlagzeuge überhaupt von Musik als musischer Kunst gesprochen werden darf. Aus dem Mythos von dem Siege des Apollon über Marsyas und der Begegnung von Athena mit diesem Waldschrat geht zumindest hervor, daß einem edelgebildeten Ohr, vor allem dem feinsinnigen der Attiker, jene dionysischen Laute widrig und verpönt erschienen. Ähnlich, wie sich im griechischen Altertum mit vorrückender Zeit erst die eigentümlich dionysischen Instrumente mehr und mehr verbreiten, so wird das Schlag-

zeug auch im Orchester abendländischer Musik gleichfalls als eindeutige Späterscheinung vernehmbar, beginnend etwa gegenständlich, beziehungsweise naturalistisch sinnvoll bei einer der jüngsten, wenn auch gesitteteren Schwestern der Mänaden, Bizets Zigeunerin Carmen, oder in Richard Wagners Bakchanal zu der Venusbergsszene des Tannhäuser.

Musikübung von Göttern und Halbgöttern ist außer den genannten nur noch vereinzelt anzutreffen. Freude an der Musik haben im allgemeinen fast sämtliche Götter, wenn sie auch nicht selber musizieren. Selbst der gewalttätige Ares wird von Pindar so verstanden, daß er das rauhe Schlachtgewühl ruhen läßt, um sich der friedlichen Töne der Phorminx und des Gesangs zu erfreuen. Andererseits nennt ihn der Chor der Phönikierinnen des Euripides ausdrücklich der bromischen Festgesänge, der Reigen und Lieder abhold (784 ff.), wie ihn wiederum Rubens darstellt in seiner erschütternden Allegorie des Krieges, die Geräte des Kunstfleißes und die Werke der Musen zerstampfend mit ungestümem Schritt.

Aus dem Kreise der Götter kommen manchmal Eros und Nike mit Musikinstrumenten vor. Solche Bilder sind niemals früh und deuten in keinem Falle auf einen tieferen Sinn ursprünglicher Beziehungen beider Gottheiten zur Musik. Das Salpinxblasen einer Nike bedarf keiner ausdrücklichen Erklärung, da die Salpinx das Zeichen zum sieg-erhofften Angriff im Kriege gibt. Eine schwebende Nike mit einem Saitenspiel in der Hand, die gelegentlich auf rotfigurigen Vasen abgebildet wird, mag darauf deuten, daß Nike auch im musischen Wettkampf den Sieg verleiht. Im Bilde des Eros mit der Leier, gelegentlich dazu eine Schalmey oder eine Blüte in der andern Hand, einmal auch zusammen mit einem zweiten kleineren Eros auf einem Delphin reitend, könnte sich die Anschauung ausdrücken, daß die Musik wie die Liebe die Menschen einander nahebringt und Gemeinschaft stiftet. A. Furtwängler sieht in der Leier einen Hinweis auf den „ekstatischen und darum auch musischen Charakter“ des Eros und ein „Symbol der Harmonie, die er schafft“. Er stiftet besonders im Kriege Freundschaft unter den Männern und ermutigt sie zum Kampf; deshalb opfert man ihm vor der Schlacht und er gibt mit der Salpinx das Zeichen zum Angriff.

In weit innigerem Verhältnis zur Musik stehen unter den mythischen Wesen die Sirenen. Durch ihren betörenden Gesang werden die Phorkystöchter den Schiffen gefährlich, die an ihrer Insel vorüberfahren, so daß Odysseus, von Kirke gewarnt, seinen Gefährten mit Wachs die Ohren verschließt, um selber am Mast des Schiffes festge-

bunden den verführenden Zauber ihrer Stimmen erfahren zu können. Über dies Märchen hinaus sind die Sirenen schlechthin noch von höherer Bedeutung, indem sie als Himmelsbewohnerinnen und bald als Hadessirenen zu einem Gegenbild werden der helikonischen Musen, zu 'Musen des Jenseits'. Als solche werden sie, den neun Musen durchaus vergleichbar, sowohl als Sängerinnen, als auch die Schalmei blasend und die Leier schlagend auf Reliefs und Vasen dargestellt. Selbst als freiplastisches Bildwerk begegnen bereits früh, in archaischer Zeit, diese Menschenvögel mit Musikinstrumenten in ihren Händen: ein männlicher, langbärtiger Siren, die Schalmei blasend, sowie ein liebliches Sirenenmädchen mit einer Leier im linken Arm. Bis weit in die klassische Zeit hinein bleiben Schalmei und Leier die einzigen Instrumente, die von den Musen des Jenseits ebenso wie von den Phorkystöchtern auf Odysseebildern gespielt werden. Neben Schalmei und Leier erwähnt Euripides die Syrinx, die auch auf dem frühesten Abbild der helikonischen Musen von Kalliope geblasen wird, im Gebrauch der Sirenen, welche Helena anruft, um ihre Klage zu unterstützen (Hel. 167 ff.). Indem sich während des fünften Jahrhunderts die Vorstellung von den Musen des Jenseits wandelt und sie als Hades-sirenen in engere Beziehung zum Totenwesen treten, erscheint an den Grabmälern, auf denen sie dargestellt werden, eine Bereicherung ihrer Bilder: eine harfenspielende Sirene zielt an einem Grabstein einer unvermählt Verstorbenen aus der Zeit der Wende vom fünften zum vierten Jahrhundert den bekrönenden Abschluß oberhalb einer Darstellung des erhofften und verwehrten Hochzeitszuges. Auf einem hellenistischen Grabmonument endlich handhaben die Musen des Jenseits gleichfalls Schlaginstrumente, die Rahmentrommel und die Klapper.

H e r a k l e s, der als bewährter Held und Sohn des Zeus in den Olymp aufgenommen und mit der Göttin ewiger Jugend vermählt wurde, muß einmal eine innigere Beziehung zur Musik gehabt haben, als man bei seinen handfesten, abenteuerlichen Taten vermuten möchte. Es gibt ein paar attische Amphoren in schwarzfiguriger Malweise, auf denen Herakles mit demselben kastenförmigen Saiteninstrument, wie es gleichzeitig in den Händen des Apollons vorkommt, dargestellt ist. Als Leierspieler befindet sich Herakles immer in Gesellschaft von Göttern, am häufigsten von Athena, seiner Schützerin, aber auch von Poseidon, Hermes, Dionysos und sogar Ares. Einmal besteigt der Heros wie ein berufsmäßiger Sänger zur Leier im musischen Wettkampf das Podium, um das Athena und Hermes wie Schiedsrichter als Hörer herumsitzen (Taf. 7 a). Mit leichten Abwandlungen kehrt solche

Darstellung auf mehreren Vasen wieder. Ein Athener Skyphos zeigt merkwürdigerweise die beiden Adler des Zeus zu Seiten des Herakles auf dem Podium stehend. Keinesfalls können sich diese Bilder, wie vermutet worden ist, auf eine komödienhafte Verspottung der Schwerfälligkeit des Helden beziehen. Auch A. Furtwänglers Hinweis „auf die nahe Verwandtschaft des Grundwesens beider Gottheiten“, des Apollon und des Herakles und „auf die vielfachen historischen Beziehungen ihrer Kulte“ ergibt noch keine völlig befriedigende Sinn-
 deutung des musizierenden Herakles. Vielleicht führt der Hinweis auf Herakles als großen Wettkämpfer und auf seine allgemeine Beziehung zu den Wettkämpfen, wie er beispielsweise die Olympischen Spiele eingerichtet haben soll, zu einer Erklärung jener merkwürdigen Mythenbilder weiter. Ihre formale Ähnlichkeit mit den Darstellungen des leierspielenden Sängers, der sich mit seinem musikalischen Vortrag um den Preis bemüht, läßt darauf schließen, daß auf den genannten Bildern Herakles ganz allgemein als Heros der Agone zu verstehen ist, der musischen wie der gymnastischen. — Eine Beziehung zum Satyrspiel ist am ehesten bei ganz vereinzeltten Bildern zu vermuten, auf denen befremdlicherweise Herakles wie ein schwärmender Zecher zwischen zwei tanzenden Satyrn die Schalmei blasend auftritt.

Unter den Helden der Sage stehen Orpheus und Thamyris in besonders innigem und tragischem Verhältnis zur Musik. Beide sind mythische Sänger wie Musaios und Linos. Des Orpheus Gesang und Saitenspiel war von derart bezwingendem Zauber, daß selbst die Tiere ihm zuzuhören eilten und daß er den harten Sinn des Herrn der Unterwelt erweichte, ihm die verlorene Gattin Eurydike zurückzugeben. Mit den Argoschiffen nahm er an deren abenteuerlichen Fahrt teil und erfreute sie durch Musik. Es gelang ihm durch die Macht der Töne, die rauhen Thraker zu sänftigen. Ob seines musischen Einflusses auf die Männer ergrimmt, haben deren rasende Weiber den unglücklichen, wehrlosen Sänger mit Schwert oder Hammer erschlagen und in Stücke gerissen. Ausschließlich als Leierspieler wird Orpheus in der bildenden Kunst kenntlich. Zufrühest erscheint er, und zwar bärtig, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts auf einer Metope des Monopteros in Delphoi als Teilnehmer an der Fahrt der Argonauten (Taf. 3b). Ein halbes Jahrhundert später zeigt ihn eine spätschwarzfigurige Vase mit der großen Kithara als Kitharode ein Bema bestei-
 gend sowie ein schwarzfiguriges böotisches Schälchen, merkwürdigerweise wiederum als bärtigen Mann, auf einer altertümlichen viersaitigen Leier spielend, wobei sich fünf Vögel und ein Reh als Zuhörer um ihn sammeln. Jünger sind erst die Darstellungen des Sängers

unter den Thrakern (Taf. 21) und seiner Tötung durch die thrakischen Weiber (Taf. 17b) auf Bildern rotfiguriger Vasen, die den Orpheus nun nur noch unbärtig als Jüngling kennen. Das Erscheinen des Orpheus in der Unterwelt vor Pluto und Persephone wird erst in den spätesten Bildern auf prunkvollen und figurenreichen apulischen Volutenkratern wiedergegeben.

Thamyris, im Altertum meistens 'Thraker' genannt und von Homer mit dem nicht sicher bestimmbar, vielleicht in Messenien gelegenen Dorion in Verbindung gebracht, war der Sohn der Nymphe Argiope. Nach später Überlieferung soll er in Dorion die dorische Harmonie erfunden haben. Er hatte es in Gesang und Saitenspiel zu solcher Kunstfertigkeit gebracht, daß er in seiner Überheblichkeit prahlte, selbst die Musen im Gesang zu übertreffen. Die erzürnten Musen blendeten ihn dafür und nahmen ihm mit dem Augenlicht ihre göttlichen Gaben des Liedes und des Saitenspiels (Il. 2, 595 ff.). Sein Mythos ist wie der des Orpheus in der griechischen Malerei kein allzu seltener Gegenstand.

Linos, ursprünglich die Weise eines Volksliedes, ist erst verhältnismäßig spät in einer mythischen Gestalt verkörpert worden. Pindar (fr. 139 Schr.) nennt den Linos zusammen mit Hymenaios, dem Hochzeitslied, und Jalemos, dem leidenschaftlichen Klagegesang im Unterschiede von dem tröstenden Threnos, als drei Söhne der Musen. Der klassischen Zeit ist Linos schon als Musiklehrer des Herakles bekannt; er wurde von Herakles erschlagen, als er diesen wegen Ungeschicklichkeit gerügt hatte (vgl. Taf. 16a).

Musaïos ist auf einer Vase im Louvre als Schüler des Linos dargestellt. Er wird uns auf einem anderen Gefäß als Leierspieler begegnet. Die reiche antike Überlieferung über diesen mythischen Sänger ist meist späteren Datums. Maass hat den Musaïos als eine abgeblaßte Kopie des Orpheus, »eine Art attischer Orpheus«, bezeichnet (vgl. Taf. 19).

Von der Beziehung des **Amphion**, des Sohnes des Zeus und der Antiope, zur Musik berichten meist spätere Fassungen der Sage; nach diesen soll er beispielsweise von Hermes die Leier erhalten haben. Den Erfinder der Leier nennt ihn Platon in den Gesetzen (677 d). Alt ist dagegen der Mythos, daß Amphion die Mauern von Theben erbaute (Homer, Od. 11, 262 ff.) und daß er sich dabei der Leier bediente, um die Steine fügsam zu machen (Hesiod fr. 133 Rz). Überdies scheint die mythische Überlieferung dem Amphion weitgehend Erfindungen zugeschrieben zu haben, die in Wirklichkeit von dem geschichtlichen Terpander herrühren.

Die Überlieferung von Arion, dem Sänger von Methymna auf Lesbos aus dem Anfang des sechsten Jahrhunderts, wie sie sich bei Herodot findet, mischt märchenhafte Züge in das Bild einer glaubwürdig bezeugten geschichtlichen Persönlichkeit. Auf der Rückfahrt von Tarent nach Griechenland durch einen Anschlag räuberischer korinthischer Seeleute bedroht, erbat sich der Sänger, ihm zum letzten Male das Spiel auf der Leier zu gewähren. Auf das Verdeck des Schiffes tretend, nahm er die Kithara zur Hand und stimmte eine 'hohe Weise' an. Alsdann stürzte er sich ins Meer, ein freundlicher, musikliebender Delphin nahm ihn auf seinen Rücken und setzte ihn beim Kap Tainaron ans Land, wo später die wunderbare Rettung durch ein Bildwerk des Sängers im Heiligtum des Poseidon geehrt wurde.

Die innige und ursprüngliche Beziehung, in der einige der höchsten griechischen Götter sowie verschiedene göttliche Wesen und Heroen zur Musik und ihrer Ausübung stehen, ist ein eigentümlicher und großartiger Zug des hellenischen Geistes. Er tritt uns bereits im ersten Gesange von Homers Ilias (601 ff.) in eindrucksvoller Anschaulichkeit entgegen:

„Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne
Schmausten sie; und nicht mangelt' ihr Herz des gemeinsamen
Mahles,
Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leier Apollons,
Nicht des Gesanges der Musen mit hold antwortender Stimme.“

Auch die Hochzeitsfeier des Peleus und der Thetis ehrt Apollon durch seinen Gesang, wie es auf der Françoisvase die Musen tun unter Anführung der syrinxblasenden Kalliope. Als Lehrer der Musik kündigt Homer in der Odyssee (8, 488) den Apollon. Erhabener kann die göttliche Artung der wunderbaren Musik nicht verherrlicht werden als dadurch, daß einer der höchsten olympischen Götter selber sie pflegt und lehrt. Noch auf mancherlei andere Weise, sowohl nach ihrem Ursprung als auch nach ihrer Ausübung, ist die Musik im Wesensbereich der Götter verwurzelt. Das ist eine einzigartige Erscheinung bei den Griechen. Bei den Ägyptern führt wohl Hathor das Sistrum und, theologischer Lehre nicht gemäß, aber aus volkstümlichen Vorstellungen erwachsen, wird Horus-Mhntj-n-irtj nicht nur zum Schützer der blinden Harfenspieler, sondern selbst zu einem harfenspielenden Gott, weshalb — neben anderen Eigenschaften — es den Griechen nicht schwer fallen konnte, ihn dem Apollon gleichzusehen. Im Christentum wird von den himmlischen Chören der Engel, auf Bildwerken vornehmlich seit dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts

bei Luca della Robbia, Jan van Eyck und Stephan Lochner, viel musiziert zu Ehren Gottvaters und der Jungfrau Maria mit ihrem göttlichen Kinde, und in der Heiligen Caecilie gewinnt die Musik ihre Schutzpatronin. Musizierende Gottheiten aber gibt es allein bei den Griechen. Hier ist noch keine Götterferne eingebrochen und noch nicht hat der Mensch die Kunst allein, wie Schiller im Gedicht 'Die Künstler' den eigentümlichen menschlichen Wirkungsraum gegen Tierreich und vorgezogene Geister abgrenzt. Bei den Griechen ist im Edlen, und ein Edles ist die Musik, keine Kluft zwischen Göttern und Menschen aufgerissen. Bei den Göttern ist nach ihrer Anschauung Anfang und Inbegriff alles menschlichen Vermögens. Unter der Gestalt platonischer Ideen bleibt das göttlich Hohe und Edle auch der Musik über die Zeit der Götterdämmerung hinaus erhalten.