

SAITENINSTRUMENTE IN DER ÄGÄIS UND AUF ZYPERN
IN DER BRONZE- UND FRÜHEISENZEIT

Musikausübung und Kultur zwischen Kontinuität und Wandel

Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von

EMMANOUIL (MANOLIS) MIKRAKIS
aus Heraklion (Kreta)

Heidelberg 2006

*οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι
ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων*

Damon fr. 37B 10 D-K = Pl. Resp. 4.424c

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS	III
DANKSAGUNGEN	VII
ABKÜRZUNGS- UND LITERATURVERZEICHNIS	IX
I. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSGESCHICHTE	1
1. FORSCHUNGSÜBERBLICK	3
2. DIE VORLIEGENDE ARBEIT	20
1. Definition des Gegenstands	20
2. Musikausübung als soziales Phänomen	23
3. Individuum in der Musik	25
4. Kulturaustausch	26
5. Systematik	28
II. FRÜH- UND MITTELBRONZEZEIT IM ÄGÄISCHEN RAUM	37
1. KYKLADISCHE MARMORFIGURINEN	37
2. SIEGELABDRUCK AUS LERNA	56
3. SIEGEL DER MITTELMINOISCHEN MALIA-WERKSTATT	58
4. MITTELMINOISCHE SCHRIFTZEUGNISSE	61
III. SPÄTBRONZEZEIT AUF KRETA UND THERA	79
1. AFFENFRESKO AUS THERA	80
2. END- UND NACHPALASTZEIT	82
1. Sarkophag und Prozessionsfresko aus Ajia Triada	86
1. Die Leier auf dem Sarkophag	106
2. Die Leier im Prozessionsfresko	110
2. Dreihenklige Amphora aus Siteia	110
3. Terrakotta-Gruppe aus Paläkaastro	111
4. Pyxis aus Chania	114
5. Scherbe aus Knossos	117
3. DAS AUFKOMMEN DER LEIER AUF KRETA	118
4. ZUSAMMENFASSUNG	121
IV. SPÄTBRONZEZEIT AUF DEM GRIECHISCHEN FESTLAND	123
1. ELFENBEINLEIERN AUS MENIDI	126
2. KRATERSCHERBE AUS NAUPLION	129
3. MESSENIEN, PALASTKOMPLEX VON PYLOS	132
1. Der Leierspieler und die Freskoausstattung des Palastes	132

2.	Deutung der pylischen Fresken.....	136
3.	Epische Komponenten in der pylischen Bankettkultur	142
1.	Ahnenerverehrung in Pylos?.....	144
2.	Militärische Ideale in Pylos?.....	147
3.	Narrative Struktur der pylischen Fresken?	149
4.	Musikausübung, Kult und Herrschaft in Pylos und auf Kreta.....	154
5.	Zusammenfassung	159
4.	DIE LINEAR-B-TAFEL TH Av 106.....	159
5.	DAS AUFKOMMEN DER MINDERSAITIGEN LEIER	163
6.	DIE MINDERSAITIGE LEIER UND DAS EPOS.....	171
7.	ZUSAMMENFASSUNG	180
V.	SPÄTBRONZEZEIT AUF ZYPERN.....	182
1.	SPÄTZYPRISCHES ROLLSIEGEL AUS ENKOMI	182
2.	GEFÄßUNTERSÄTZE AUS BRONZE.....	186
3.	HERKUNFT DER ZYPRISCHEN WINKELHARFE.....	198
4.	ZUSAMMENFASSUNG	202
5.	DIE ANKUNFT DER ÄGÄISCHEN RUNDBODENLEIER AUF ZYPERN	203
VI.	FRÜHEISENZEIT AUF ZYPERN.....	207
1.	KYPRO-GEOMETRISCHE TERRAKOTTA-PLASTIK	208
2.	KYPRO-GEOMETRISCHE VASENMALEREI	215
3.	FIGÜRLICH DEKORIERTE SCHALEN UND VERWANDTE WERKE.....	233
1.	Forschungsproblematik.....	233
2.	Verwandte nordsyrische Musikszenen.....	236
3.	Die Schalen aus Zypern und die Bronzereliefs aus Kreta.....	239
4.	Bildthemen.....	245
1.	Speise- und Trinkszene	245
2.	Bankett auf Klinen	248
3.	Musikantenprozession.....	251
4.	Musikanten als Banketteilnehmer.....	256
5.	Frauenreigen.....	259
6.	Möbel.....	260
5.	Stilistische Zuordnung und Datierung	264
6.	Kulturgeographische Einordnung	269
7.	Musikinstrumente	271
4.	SIEGEL DER LYRE-PLAYER GROUP.....	274
1.	Leierform A	278
2.	Leierform B	278
3.	Leierform C	280
4.	Leierform D	281
5.	Leierform E	281
6.	Unbekannt oder nicht erkennbare Leierformen	281
7.	Ikographie der Musikszenen.....	282
8.	Leierinstrumente.....	286
9.	Herkunft der Lyre-player Group.....	289

5. ZUSAMMENFASSUNG: DIE BEDEUTUNG DER FRÜHEISENZEITLICHEN MUSIKKULTUR ZYPERNS	303
VII. FRÜHEISENZEIT AUF KRETA.....	305
1. SUBMINOISCH-PROTOGEOMETRISCHE PERIODE	305
2. GEOMETRISCH-FRÜHARCHAISCHES PERIODE	309
3. ZUSAMMENFASSUNG	329
VIII. GEOMETRISCH-FRÜHARCHAISCHES ZEIT IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND	330
1. ATTIKA.....	331
1. Ikonographie und Kontexte der Musikausübung.....	338
1. Frühe Reigenszenen	338
2. Die sog. 'Zirkus-Szenen'	339
3. Die 'Rattle Group'	343
4. Selbstmusizieren in Attika	348
5. Gesellschaftlicher Wert des Musizierens in den Homerischen Epen	352
6. Götterkult	357
7. Profane oder kultische Umzüge	357
2. Saiteninstrumente.....	359
2. BÖOTIEN	366
3. LAKONIEN.....	374
4. ANDERE GEBIETE	381
5. DAS WIEDERAUFKOMMEN DER SIEBENSAITIGKEIT	388
IX. ERGEBNISSE.....	391
1. GESCHICHTE DER SAITENINSTRUMENTE	391
1. Harfen.....	391
2. Leiern mit einheitlichem Rahmen	393
1. Rundbodenleiern	394
1. Rundbodenleiern mit geschweiften Armen	394
2. Rundbodenleiern mit geraden Armen.....	394
3. Rundbodenleiern mit Kombination von geraden und geschweiften Armen	395
2. Spitzbodenleiern.....	395
1. Normale Spitzbodenleiern	396
2. Abgestumpfte Spitzbodenleiern	396
3. Leiern mit abgesetztem Resonanzkörper.....	397
1. Rundbodenleiern.....	398
2. Schildkrötenleiern.....	398
4. Besaitung.....	399
2. SPIELTECHNIK.....	400
3. KONTEXTE DER MUSIKAUSÜBUNG	401
4. MUSIKSOZIOLOGISCHE BETRACHTUNGEN	404
5. SAITENSPIEL UND GESANG.....	407
6. DIE FRAGE DER KONTINUITÄT	408
7. KONTAKTE MIT ANDEREN MUSIKKULTUREN.....	408
X. NICHT BERÜCKSICHTIGTES MATERIAL.....	413
1. ARTEFAKTE ZWEIFELHAFTER KRETISCHER HERKUNFT	413

2. ARTEFAKTE ZWEIFELHAFTER MUSIKALISCHER RELEVANZ.....	416
3. ARTEFAKTE FRAGLICHER AUTHENTIZITÄT.....	421
XI. VERGLEICHSMATERIAL.....	425
1. PALÄSTINA	425
2. ALTMESOPOTAMIEN	428
3. ALTBABYLONIEN	428
4. ALT-/MITTELASSYRISCHES UND MITANNI-REICH	430
5. HETHITISCHES ANATOLIEN	432
6. NEUASSYRISCHES REICH	433
7. FRÜHEISENZEITLICHES NORDSYRIEN UND ANATOLIEN.....	436
8. PHÖNIKIEN	441
9. ZENTRALER MITTELMEERRAUM.....	443
10. ÄGYPTEN	443
TABELLEN.....	445
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	447
ABBILDUNGEN.....	455

DANKSAGUNGEN

Zutiefst verpflichtet bin ich an erster Stelle meinem akademischen Lehrer und Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Hartmut Matthäus (vormals Heidelberg, jetzt Erlangen), der die vorliegende Arbeit intensiv betreute und mein Heidelberger Promotionsstudium in jeder Hinsicht vollherzig unterstützte. Meinen aufrichtigen Dank möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Joseph Maran (Heidelberg) aussprechen, der die Arbeit mitbetreut und sich bereit erklärt hat, das Zweitgutachten zu erstellen.

Überhaupt möglich wurde die Durchführung des Projektes durch ein dreijähriges Sonderstipendium aus den Kyveli- und Jannis-Chorn-Fonds, das mir die Society of the Friends of Music zu Athen ab September 1998 großzügig gewährte. Ihrem Vorsitzenden, Chr. Lambrakis, den Mitgliedern des Vorstands sowie den Mitarbeitern des Sekretariats und insbesondere der Sachbearbeiterin, S. Thanopoulou, sei hier herzlich gedankt. Prof. em. Dr. Ch. Doumas (Athen/Thera) hat im Auftrag der Society das Projekt fördernd verfolgt. Weitere finanzielle Unterstützung erhielt ich durch ein Graduiertenförderungsstipendium des Landes Baden-Württemberg von April 2003 bis März 2005. Meine Stellung als wissenschaftliche Hilfskraft an der Universitätsbibliothek Heidelberg 2001–2003, die ich ihrem Direktor, Dr. V. Probst, und der Fachreferentin für Altertumswissenschaften, Dr. N. Kloth, verdanke, förderte meine Forschung in der Zwischenzeit finanziell sowie fachlich durch den schnellen Zugang zu den Neuerwerbungen des Sondersammelgebiets Klassische Archäologie.

Zu Beginn meiner Beschäftigung mit dem Thema war der ermutigende Rat, den mir Prof. Dr. E. Hickmann (Hannover), Prof. Dr. N. Kourou (Athen), Dr. A. J. Neubecker (Heidelberg), Prof. Dr. E. Pöhlmann (Erlangen), Prof. Dr. J. A. Sakellarakis (Athen) und Dr. M. L. West (Oxford) bereitwillig gewährten, maßgebend. A. Karetsou, damals Direktorin des Archäologischen Museums von Heraklion, bot mir im Rahmen zweier Sonderausstellungen über die kulturellen Kontakte Kretas mit Zypern und dem Ostmittelmeerraum (1998) sowie mit Ägypten (2000) die Gelegenheit, wertvolle Erfahrung in der interkulturellen Archäologie des Mittelmeerraums zu sammeln und das in Heraklion aufbewahrte archäologische Material zur minoischen Musikausübung zu studieren.

Von Vorlesungen und Seminaren der Herren Professoren A. Chaniotis, C. Eibner, T. Hölscher, M. Maaß, J. Maran, H. Matthäus, W.-D. Niemeyer und D. Panagiotopoulos in Heidelberg hat die vorliegende Arbeit enorm profitiert. Für Anregungen und Meinungsaustausch bin ich ferner J. Georgiou (Heidelberg), Prof. Dr. A. Kanta (Heraklion), Dr. K. Kolotourou (Edinburgh), M. Kostoulas (Heidelberg), P. Michaelidis (Heidelberg), A. Papadakis (Theben), Dr. R. Randhofer (Halle/Saale) sowie D. und A. Zimakis (Heraklion) verpflichtet. Dr. M. Strauß (Neckargemünd) und I. Kaiser, MA (Athen) stellten mir ihre

unveröffentlichten Arbeiten über anatolische Musikinstrumente bzw. über kretische PG-B-Keramik freundlicherweise zur Verfügung.

Material im Original zu untersuchen, war leider aus vielen Gründen nur in wenigen Fällen möglich. Für Untersuchungsgenehmigungen und freundliche Unterstützung in den jeweiligen Museen danke ich Prof. Dr. W.-D. Heilmeyer und Dr. G. Platz, Direktor und Stv. Direktorin der Berliner Antikensammlung, Prof. Dr. B. Salje und Dr. R.-B. Wartke, Direktorin und Stv. Direktor des Berliner Vorderasiatischen Museums, Prof. Dr. D. Wildung, Direktor des Berliner Ägyptischen Museums und der Papyrussammlung, sowie J. L. Fitton (British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities). Den Besuch britischer Museen ermöglichte mir ein einmonatiger Forschungsaufenthalt am Clare Hall, Cambridge, im Sommer 2003 im Rahmen des von Prof. Dr. Dr. h. c. Peter-Christian Müller-Graff betreuten Austauschprogramms zwischen den Universitäten Cambridge und Heidelberg. Dr. C. Weber-Lehmann (Bochum) verdanke ich Literatur und Bildmaterial zur Bochumer Kanne Kat.-Nr. 103.

Unterschiedliche Abschnitte der Arbeit wurden von S. Heinen, J. Kruse und E. Wachse gelesen und sprachlich verbessert. Die Endfassung wurde von Dr. Nicole Kloth (Heidelberg) noch einmal durchgelesen und stilistisch geglättet sowie mit Anregungen zu ägyptologischen Themen bereichert. Für verbleibende Fehler und Mängel jeglicher Art bin ich natürlich allein verantwortlich.

Meinen Eltern, den Grundschullehrern Jannis Mikrakis und Maria Perakis-Mikrakis (†), verdanke ich vielfältige Unterstützung während meines siebenjährigen Aufenthalts in Heidelberg.

ABKÜRZUNGS- UND LITERATURVERZEICHNIS

Anmerkungen und fachspezifische wie allgemeine Abkürzungen sind nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts (http://www.dainst.org/index_141_de.html), die Rechtschreibung grundsätzlich nach der gültigen Amtlichen Neuregelung gestaltet. Abweichende oder selbstverfasste Abkürzungen sind im folgenden Verzeichnis ausgeschrieben.

7. KretKongr A1 (1995) Th. Detorakis et al. (Hrsg.), Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 9–14 Σεπτεμβρίου 1996. Τόμος Α1, Τμήμα Αρχαιολογικό (1995)
8. KretKongr A1–A3 (2000) A. Karetsou (Hrsg.), Πεπραγμένα του Η΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 9–14 Σεπτεμβρίου 1996. Τόμοι Α1–Α3, Προϊστορική και Αρχαία Ελληνική Περίοδος (2000)
- ActaCyp 1–3 (1991–1992) P. Åström (Hrsg.), Acta Cypria. Acts of an International Congress on Cypriote Archaeology held in Göteborg on 22 – 24 August 1991, Part 1, SIMA Pocket-book 107 (1991); Part 2, SIMA Pocket-book 117 (1992); Part 3, SIMA Pocket-book 120 (1992)
- ACyp Archaeologia Cypria
- Aign (1963) B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus, Diss. Universität Frankfurt (1963)
- Alp, Song (2000) S. Alp, Song, Music, and Dance of Hittites: Grapes and Wines in Anatolia During the Hittite Period. English translation by Y. Eran (2000)
- Anatolike Mesogeios (1998) N. Chr. Stampolidis – A. Karetsou (Hrsg.), Ανατολική Μεσόγειος. Κύπρος - Δωδεκάνησα - Κρήτη. Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, Μάρτιος – Ιούνιος 1998, Ausstellungskatalog (1998)
- AnnAStorAnt Istituto Universitario Orientale. Annali di Archeologia e storia antica. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico
- Archanes (1977) Y. Sakellarakis – E. Sapouna-Sakellarakis, Archanes. Minoan Crete in a New Light, 2 Bde (1977)
- ASSA (1990) T. G. Palaima (Hrsg.) Aegean Seals, Sealings and Administration. Proceedings of the NEH-Dickson

- Conference of the Program in Aegean Scripts and Prehistory of the Department of Classics, University of Texas at Austin, January 11–13, 1989, AEGAEUM 5 (1990)
- BAR IS
British Archaeological Reports, International Series
- Barnett, Nimrud Ivories (1975) R. D. Barnett, A Catalogue of the Nimrud Ivories in the British Museum² (1975)
- Barnett, North Palace (1976) R. D. Barnett, Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668–627 B.C.) (1976)
- Blocher, Gaukler (1992) F. Blocher, Gaukler im Alten Orient, in: V. Haas (Hrsg.), Außenseiter und Randgruppen. Beiträge zu einer Sozialgeschichte des Alten Orients, Xenia 32 (1992) 79–111
- Boardman – Buchner (1966) J. Boardman – G. Buchner, Seals from Ischia and the Lyre-player Group, Jdl 81, 1966, 1–62
- Boardman, GrOv (1980) J. Boardman, The Greeks Overseas. Their Early Colonies and Trade² (1980) [hier nach Aufl. 1999 zitiert]
- Bonatz, Grabdenkmal (2000) D. Bonatz, Das syro-hethitische Grabdenkmal. Untersuchungen zur Entstehung einer neuen Bildgattung in der Eisenzeit im nordsyrisch-südostanatolischen Raum (2000)
- Brand, Musikanten (2000) H. Brand, Griechische Musikanten im Kult. Von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätclassik, Würzburger Studien zur Sprache und Kultur. Archäologie – Musikwissenschaft 3 (2000)
- Braun, MAIP (1999) J. Braun, Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen, Orbis Biblicus et Orientalis 164 (1999)
- Burkert, Homeric (2001) W. Burkert, Kleine Schriften I. Homeric, Hypomnemata Suppl. 2 (2001)
- Çambel – Özyar, Karatepe (2003) H. Çambel – A. Özyar, Karatepe-Aslantaş Azatiwataya. Die Bildwerke (2003)
- Catling, Bronzework (1964) H. W. Catling, Cypriot Bronzework in the Mycenaean World (1964)
- Cesnola Collection (2000) V. Karageorghis et al., Ancient Art from Cyprus. The Cesnola Collection in The Metropolitan Museum of Art (2000)
- CHIC
L. Godart – J. P. Olivier – J. C. Poursat, Corpus Hieroglyphicarum Inscriptionum Cretae, EtCret 31 (1996)
- Clough (1972) J. L. Clough, Untersuchung zum Archaismus an kretischen Gefäßen und Kleinplastiken aus Ton und Bronze des achten und des frühen siebenten Jhs. v. Chr., Diss. München (1972)
- Coldstream, GeomGr (1977) J. N. Coldstream, Geometric Greece (1977)

- Coldstream, GGP (1968) J. N. Coldstream, Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Distribution (1968)
- Creese, Lyre (1997) D. E. Creese, The Origin of the Greek Tortoise-shell Lyre, MA Thesis, Dalhousie University Halifax (1997)
[abrufbar als PDF-Datei unter www.nlc-bnc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/mq24822.pdf]
- CrMyc (1997) J. Driessen – A. Farnoux (Hrsg.), La Crète mycénienne, BCH Suppl. 30 (1997)
- D'Agata, HTR II (1999) A. L. D'Agata, Hagia Triada II. Statuine minoiche e post-minoiche dai vecchi scavi di Haghia Triada (Creta), Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente 11 (1999)
- Defensive Settlements (2001) V. Karageorghis – Chr. E. Morris, Defensive Settlements of the Aegean and the Eastern Mediterranean after c. 1200 B.C. Proceedings of an International Workshop held at Trinity College Dublin, 7th–9th May, 1999 (2001)
- Demakopoulou, Amyklaio (1982) K. Demakopoulou, Το μυκηναϊκό ιερό στο Αμυκλαίο και η ΥΕ ΙΙΙΓ περίοδος στη Λακωνία (1982)
- Dentzer, Banquet (1982) J. M. Dentzer, Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C., Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 246 (1982)
- Deoudi, Heroenkulte (1999) M. Deoudi, Heroenkulte in homerischer Zeit, BAR IS 806 (1999)
- DNP H. Cancik – H. Schneider (Hrsg.), Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike I–XVI (1996–2003)
- Drinking (1994) L. Milano (Hrsg.), Drinking in Ancient Societies. History and Culture of Drinks in the Ancient Near East, Papers of a Symposium held in Rome, May 17–19 1990, History of the Ancient Near East / Studies 6 (1994)
- Eastern Mediterranean (1998) V. Karageorghis – N. Chr. Stampolidis (Hrsg.), Eastern Mediterranean, Cyprus - Dodecanese - Crete 16th–6th cent. B.C. Proceedings of the International Symposium Held at Rethymnon - Crete in May 1997 (1998)
- Economy & Politics (2001) S. Voutsaki – J. Killen (Hrsg.), Economy and Politics in the Mycenaean Palace States. Proceedings of a Conference held on 1–3 July 1999 in the Faculty of Classics, Cambridge, Cambridge Philological Society Suppl. 27 (2001)
- Eilapine (1987) L. Kastriaki – G. Orphanou – N. Giannadakis (Hrsg.), ΕΙΛΑΠΙΝΗ. Τόμος Τιμητικός για τον Καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα (1987).
- Eleventh Century (1994) V. Karageorghis (Hrsg.), Proceedings of the International

- Symposium "Cyprus in the 11th Century B.C.", Nicosia 30–31 October, 1993 (1994)
- Epi Ponton (1999) V. La Rosa et al. (Hrsg.), ἐπὶ πόντον πλαζόμενοι. Simposio Italiano di Studi Egei Dedicato a Luigi Bernabò Brea e Giovanni Pugliese Carratelli, Roma, 18–20 febbraio 1998 (1999)
- Evans, PM A. Evans, The Palace of Minos at Knossos I (1921); II (1928); III (1930); IV (1935); J. Evans, Index to the Palace of Minos (1936)
- FBZGr (2004) E. Alram-Stern, Die Frühbronzezeit in Griechenland mit Ausnahme von Kreta. Die ägäische Frühzeit. 2. Serie, Forschungsbericht 1975–2002, 2. Band (2004)
- Fehr, Gelage (1971) B. Fehr, Orientalische und griechische Gelage (1971)
- Fs. Boardman (1994) G. R. Tsetskhladze – F. De Angelis (Hrsg.), The Archaeology of Greek Colonisation. Essays dedicated to Sir John Boardman, Oxford University Committee for Archaeology Monograph 40 (1994).
- Fs. Boehmer (1995) U. Finkbeiner et al. (Hrsg.), Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens. Festschrift für Rainer Michael Boehmer (1995)
- Fs. Buchner (1994) B. d'Agostino – D. Ridgway (Hrsg.), ΑΠΟΙΚΙΑ. I più antichi insediamenti greci in occidente: funzioni e modi dell'organizzazione politica e sociale. Scritti in onore di Giorgio Buchner, AnnAstorAnt N.S. 1, 1994.
- Fs. Goldman S. S. Weinberg (Hrsg.), The Aegean and the Near East. Studies Presented to Hetty Goldman on the Occasion of her Seventy-fifth Birthday (1956).
- Fs. Vermeule (1995) J. B. Carter – S. P. Morris (Hrsg.), The Ages of Homer. A Tribute to E. T. Vermeule (1995)
- Furniture (1996) G. Herrmann – N. Parker (Hrsg.), The furniture of Western Asia ancient and traditional. Papers of the Conference held at the Institute of Archaeology, University College London, June 28 to 30, 1993 (1996)
- Geometric Horizon (1999) M. Iacovou – D. Michaelides (Hrsg.), Cyprus. The Historicity of the Geometric Horizon (1999)
- Geschenke der Musen (2003) E. Andrikou et al. (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland, Ausstellungskatalog Berlin 2003 (2003)
- Gesell, Minoan Cult (1985) G. C. Gesell, Town, Palace, and House Cult in Minoan Crete, SIMA 67 (1985)
- Götter und Helden (1999) Götter und Helden der Bronzezeit. Europa im Zeitalter des Odysseus. 25. Ausstellung des Europarats. Ausstellungskatalog, Kopenhagen, Bonn, Paris, Athen

- (1999).
- Gubel, Furniture (1987) E. Gubel, Phoenician Furniture, *Studia Phoenicia* VII (1987)
- Güntner, Tiryns XII (2000) W. Güntner, Figürlich Bemalte mykenische Keramik aus Tiryns, *Tiryns XII* (2000)
- Helck, Beziehungen (1995) W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. 2., von R. Drenkhahn gurchges. und bearb. Neuauf., *Erträge der Forschung* 120 (1995)
- Hethiter (2002) H. Willinghöfer – U. Hasekamp (Red.), Die Hethiter und ihr Reich. *Ausstell. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD in Bonn* (2002)
- History of Wine (1996) P. E. McGovern – S. J. Fleming – S. H. Katz, *The Origins and Ancient History of Wine* (1996)
- Iacovou, PictPott (1988) M. Iacovou, *The Pictorial Pottery of Eleventh Century B.C. Cyprus*, *SIMA* 79 (1988)
- IGK J. Latacz (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar* (2000–)
- Imai (1977) A. Imai, *Some Aspects of "Phoenician Bowls" with Special Reference to the Proto-Cypriote Class and the Cypro-Phoenician Class*, *Diss. Columbia University* (1977)
- Immerwahr, AegP (1990) S. A. Immerwahr, *Aegean Painting in the Bronze Age* (1990)
- JMS *Journal of Mediterranean Studies*
- Kanta, LM III (1980) A. Kanta, *The Late Minoan III Period in Crete. A Survey of Sites, Pottery and their Distribution*, *SIMA* 58 (1980)
- Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) V. Karageorghis – H. des Gagniers, *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050–500 av. J.-C.)*. Illustrations et descriptions des vases, *Biblioteca di antichità cipriote* 2 (1974)
- Karageorghis – Des Gagniers, Suppl. (1979) V. Karageorghis – H. des Gagniers, *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050–500 av. J.-C.)*. Supplément, *Biblioteca di antichità cipriote* 5 (1979)
- Karageorghis – Des Gagniers, Textband (1974) V. Karageorghis – H. des Gagniers, *La céramique chypriote de style figuré. Âge du Fer (1050–500 av. J.-C.)*. Texte, *Biblioteca di antichità cipriote* 2 (1974)
- Karageorghis, Coroplastic I (1991) – V (1998) V. Karageorghis, *The Coroplastic Art of Ancient Cyprus I (1991) – V (1998)*
- Kartomi (1990) M.J. Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, *Chicago Studies in Ethnomusicology* (Chicago u. London 1990).
- Kistler, Opferrinne (1998) E. Kistler, *Die 'Opferrinne-Zeremonie'. Bankettideologie am Grab, Orientalisierung und Formierung einer Adelsgesellschaft in Athen* (1998)
- Klados (1995) Chr. Morris (Hrsg.), *Klados. Essays in Honour of J. N.*

- Coldstream, BICS Suppl. 63 (1995)
- Knossos Conference (2004) G. Gadogan et al. (Hrsg.), Knossos: Palace, City, State. Proceedings of the Conference in Heraklion organized by the British School at Athens and the 23rd Ephoreia of Prehistoric and Classical Antiquities of Heraklion, in November 2000, for the Centenary of Sir Arthur Evans's Excavations at Knossos, BSA Studies 12 (2004)
- Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) L. Kontorli-Papadopoulou, Aegean Frescoes of Religious Character, SIMA 117 (1996)
- KrÄg Katalog (2000) A. Karetsou et al. (Hrsg.), Κρήτη - Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών. Κατάλογος (2000)
- KrÄg Studien (2000) A. Karetsou (Hrsg.), Κρήτη - Αίγυπτος. Πολιτισμικοί δεσμοί τριών χιλιετιών. Μελέτες (2000)
- Kykladen (1976) J. Thimme (Red.), Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jahrtausend v. Chr. Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum Karlsruhe 25. Juni – 10. Oktober 1976 (1976)
- Lebessi, Syme III (2002) A. Lebessi, Το Ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιάννου ΙΙΙ. Τα χάλκινα ανθρωπόμορφα ειδώλια, BAAE 225 (2002)
- Lemos, PGA (2002) I. S. Lemos, The Protogeometric Aegean. The Archaeology of the Late Eleventh and Tenth Centuries BC (2002)
- LM III Pottery (1997) E. u. B. P. Hallager (Hrsg.), Late Minoan III Pottery Chronology and Terminology. Acts of a Meeting held at the Danish Institute at Athens, August 12–14, 1994, Monographs of the Danish Institute at Athens 1 (1997)
- Long, ATS (1974) Ch.R. Long, The Ayia Triadha Sarcophagus, SIMA 41 (1974)
- Löwe, Bestattungen (1996) W. Löwe, Bronzezeitliche Bestattungen auf Kreta, BAR IS 642 (1996)
- Maas – Snyder (1989) M. Maas – J. McIntosh Snyder, Stringed Instruments of Ancient Greece (New Haven/London 1989)
- Manniche, AEMI (1975) L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, Münchner Ägyptologische Studien 34 (1975)
- Manniche, MAE (1991) L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (1991)
- Markoe, Bowls (1985) G. Markoe, Phoenician Bronze and Silver Bowls (1985)
- Matthäus, Metallgefäße (1985) H. Matthäus, Metallgefäße und Gefäßuntersätze der Bronzezeit, der geometrischen und archaischen Periode auf Cypern, PBF II, 8 (1985)
- Matthiae, Rilievo (1996) P. Matthiae, L'arte degli Assiri. Cultura e forma del rilievo storico (1996)
- Meletemata (1999) Ph. P. Betancourt (Hrsg.), Meletemata. Studies in Aegean

	archaeology presented to Malcom H. Wiener as he enters his 65th year, <i>Aegaeum</i> 20 (1999)
MGG ² Sachteil	L. Finscher (Hrsg.), <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil, 9 Bde</i> (1994–1998)
MiB	<i>Musikgeschichte in Bildern</i>
Militello, HTR I (1998)	P. Militello, <i>Hagia Triada I. Gli affreschi</i> , Monografie della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente 9 (1998)
Mountjoy, RMDP (1999)	P.A. Mountjoy, <i>Regional Mycenaean Decorated Pottery</i> (1999)
MycEMedit (1973)	Acts of the International Symposium "The Mycenaeans in the Eastern Mediterranean", Nicosia 27th March – 2 nd April 1972 (1973)
MycFeast (2004)	J. C. Wright (Hrsg.), <i>The Mycenaean Feast</i> (2004) = <i>Hesperia</i> 73, 2004 [mit anderer Seitennummerierung].
N. Platon, MinLyra (1966)	N. Platon, Μινωική λύρα, in: Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον, <i>BAAE</i> 54 (1966) 208–232
Naumann, Bronzeplastik (1976)	U. Naumann, <i>Subminoische und protogeometrische Bronzeplastik auf Kreta</i> , <i>AM Beih.</i> 6 (1976)
Neubecker, AgM (1994)	A. J. Neubecker, <i>Altgriechische Musik. Eine Einführung</i> ² (1994)
New Companion (1997)	I. Morris – B. Powell (Hrsg.), <i>A New Companion to Homer</i> , <i>Mnemosyne Suppl.</i> 163 (1997)
New Light (1997)	S. Langdon (Hrsg.), <i>New Light on a Dark Age. Exploring the Culture of Geometric Greece</i> (1997)
New Grove ²	S. Sadie – J. Tyrrell (Hrsg.), <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> ² (2001)
NHdMW I (1989)	A. Riethmüller – F. Zaminer (Hrsg.), <i>Neues Handbuch der Musikwissenschaft I. Die Musik des Altertums</i> (1989)
Nilsson, MMR (1949)	M. P. Nilsson, <i>The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion</i> ² , <i>Skrifter Utgivna av kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund IX</i> (1949)
NBArch	<i>Nürnbergger Blätter zur Archäologie</i>
Orthmann (1971)	W. Orthmann, <i>Untersuchungen zur späthethitischen Kunst</i> , <i>Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde</i> 8 (1971)
Papasavvas, Ypostates (2001)	G. Papasavvas, <i>Χάλκινοι υποστάτες από την Κύπρο και την Κρήτη</i> (2001)
Paquette, InstrMus (1984)	D. Paquette, <i>L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'Organologie</i> , Univeristé de Lyon II, <i>Publications de la Bibliothèque Salomon Reinach IV</i> (1984)

- Pasetti, Arpa (2004) A. Pasetti, *Non arguta sonant tenui psalteria chorda. L'arpa dall'antichità preclassica all'alto Medioevo* (2004)
- Peripherea (1999) F. Dakoronia et al. (Hrsg.), *Η περιφέρεια του μυκηναϊκού κόσμου. Α΄ Διεθνές Διεπιστημονικό Συμπόσιο. Λαμία, 25–29 Σεπτεμβρίου 1994* (1999)
- Periphery (2003) N. Kyparissi-Apostolika – M. Papakonstantinou (Hrsg.), *Second International Interdisciplinary Colloquium: The Periphery of the Mycenaean World, 26–30 September, Lamia 1999* (2003)
- Periplus (2000) P. Åström – D. Sühnenhagen (Hrsg.), *Periplus. Festschrift für Hans-Günter Buchholz zu seinem achtzigsten Geburtstag, SIMA 127* (2000)
- Polemos (1999) R. Laffineur (Hrsg.), *Polemos. Le contexte guerrier en Égée à l'Âge du Bronze. Actes de la 7^e Rencontre égéenne internationale, Université de Liège, 14–17 avril 1998, Aegaeum 19* (1999)
- Polis (1993) S. Langdon (Hrsg.), *From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer* (1993)
- Potnia (2001) R. Laffineur – R. Hägg (Hrsg.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference, Göteborg, Göteborg University, 12–15 April 2000, AEGAEUM 22* (2001)
- Prent, Cretan Sanctuaries (2005) M. Prent, *Cretan Sanctuaries and Cults, Religions in the Graeco-Roman World 154* (2005)
- Pylos I (1966) C. W. Blegen – M. Rawson, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia I. The Buildings and Their Contents* (1966)
- Pylos II (1969) M. Lang, *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia II. The Frescoes* (1969)
- Pylos III (1973) C. W. Blegen et al. *The Palace of Nestor at Pylos in Western Messenia III. Acropolis and lower town, tholoi, grave circle, and chamber tombs, discoveries outside the citadel* (1973)
- Rethemiotakis, Peloplastike (1998) G. Rethemiotakis, *Ανθρωπομορφική πηλοπλαστική στην Κρήτη από τη Νεοανακτορική ως την Υπομινωική Περίοδο, BAAE 174* (1998)
- Reyes, Stamp-Seals (2001) A. T. Reyes, *The Stamp-Seals of Ancient Cyprus* (2001)
- Rimmer, MusInstrBrMus (1969) J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asia, The British Museum* (1969)
- Rombos, Iconography (1988) Th. Rombos, *The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery* (1988)
- Ruler (1995) P. Rehak (Hrsg.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric*

- Aegean, *Aegaeum* 11 (1995)
- Rutkowski, *Kultdarstellungen* (1981) B. Rutkowski, *Frühgriechische Kultdarstellungen*, AM-Beih. 8 (1981)
- Salje, *Mitanni-Glyptik* (1990) B. Salje, *Der 'Common Style' der Mitanni-Glyptik und die Glyptik der Levante und Zyperns in der späten Bronzezeit*, BaF 11 (1990)
- Schäfer, *Unterhaltung* (1997) A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätclassische Zeit* (1997)
- Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients. Archäologisch-philologische Studien, Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* 312 (1981)
- Schuol, *HethKMus* (2004) M. Schuol, *Hethitische Kultmusik. Eine Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik anhand hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen*, *Orient-Archäologie* 14 (2004)
- Selz, *Bankettszene* (1983) G. Selz, *Die Bankettszene. Entwicklung eines „überzeitlichen“ Bildmotivs in Mesopotamien von der frühdynastischen bis zur Akkad-Zeit*, *Freiburger Altorientalische Studien* 11 (1983)
- Semitic Seals (1993) B. Sass – Chr. Uehlinger (Hrsg.), *Studies in the Iconography of Northwest Semitic Inscribed Seals. Proceedings of a symposium held in Fribourg on April 17–20, 1991*, OBO 125 (1993)
- SOMA 2001 (2002) G. Muskett et al. (Hrsg.), *Symposium on Mediterranean Archaeology. Proceedings of the Fifth Annual Meeting of Postgraduate Researchers. The University of Liverpool, 23–25 February 2001*, BAR S 1040 (2002).
- Stauder, *Vorderasien* (1961) W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit* (1961)
- StudMusArch I (2000) E. Hickmann – R. Eichmann (Hrsg.), *Studien zur Musikarchäologie I* (2000)
- StudMusArch II (2000) E. Hickmann – I. Laufs – R. Eichmann (Hrsg.), *Music Archaeology of Early Metal Ages. Papers from the 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18–24 May, 1988* (2000)
- StudMusArch III (2002) E. Hickmann – A. D. Kilmer – R. Eichmann (Hrsg.), *Studien zur Musikarchäologie III. Archäologie früher Klangerzeugung und Torordnung. Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17.–23.*

- September 2000 – Musikarchäologie in der Ägäis und Anatolien. Vorträge des Internationalen Musikarchäologischen Kolloquiums des Deutschen Archäologischen Instituts (Istanbul) in Zusammenarbeit mit der ICTM-Study Group on Music Archaeology und dem Institut Français d'Archéologie (Istanbul), Mimar Sinan Universität, Istanbul, 12.–16. April 1993 (2002).
- StudMusArch V (im Druck) E. Hickmann – R. Eichmann (Hrsg.), Studien zur Musikarchäologie V. Musikarchäologie im Kontext: Archäologische Befunde, historischer Zusammenhang, soziokulturelle Beziehungen und andere Bindungen (im Druck)
- Symposium Erlangen (2005) V. Karageorghis – H. Matthäus – S. Rogge (Hrsg.) Cyprus: Religion and Society from the Late Bronze Age to the End of the Archaic Period. Proceedings of an International Symposium on Cypriote Archaeology, Erlangen, 23 – 24 July 2000 (2005)
- Transizione (1991) D. Musti et al. (Hrsg.), La transizione dal miceneo all'alto archaismo. Dal palazzo alla città. Atti del Convegno Internazionale, Roma, 14–19 marzo 1988 (1991)
- Van Schaik, Harp Players (1998) M. van Schaik, The Marble Harp Players from the Cyclades (1998)
- Verlinden, Statuettes (1984) C. Verlinden, Les statuettes anthropomorphes crétoises en bronze et en plomb du IIIe millénaire au VIIe siècle av. J.-C., Archaeologia Transatlantica 4 (1984)
- Vermeule – Karageorghis (1982) E. Vermeule – V. Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting (1982)
- Webb, Ritual (1999) J. M. Webb, Ritual Architecture, Iconography and Practice in the Late Cypriot Bronze Age, SIMA Pocket-book 75 (1999)
- Wegner, AltOr (1950) M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients, Orbis antiquus 2 (1950)
- Wegner, Musik & Tanz (1968) M. Wegner, Musik und Tanz, ArchHom III, U (1968)
- West, AGM (1992) M. L. West, Ancient Greek Music (1992)
- Younger, MusAeg (1998) J. G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age, SIMA Pocket-Book 144 (1998)
- ZfE Zeitschrift für Ethnologie
- Zschätzsch, Musikinstrumente (2002) A. Zschätzsch, Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult, Internationale Archäologie 73 (2002)

I. EINLEITUNG UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die griechischen Texte in Linear-B-Schrift sind bekanntlich zufällig erhaltene, logistische und administrative Aufzeichnungen der mykenischen Palastverwaltung. Als einzige Schriftzeugnisse einer sonst nur archäologisch überlieferten, und deshalb überwiegend mit den Mitteln der Vorgeschichtswissenschaft fassbaren Kultur, besitzen diese Texte enormen historischen Wert; Informationen zur Kunst, Literatur und Musik der mykenischen Paläste liefern sie jedoch nicht. Es war deshalb eine Überraschung, als Ausgrabungen unter der Leitung von V. Aravantinos im böotischen Theben 1994 ein Tontäfelchen ans Licht brachten, das zwei Leierspieler (*ru-ra-ta-e*) erwähnt (s. u. IV.4).

Die Bedeutung dieses ersten und bis heute einzigen dokumentarischen Zeugnisses der Musikausübung in der ägäischen Vorgeschichte, und sei es quantitativ noch so gering, ist kaum zu überschätzen. Seit mehreren Jahrzehnten werden die einschlägigen archäologischen und ikonographischen Quellen untersucht. Die zahlreichen Lücken der materiellen Überlieferung werden anhand der Aussagen etlicher, vermutlich alter Relikte in der späteren Dichtung Homers, aber auch mit viel Spekulation, gefüllt. Viele in dieser Forschungstradition herausgebildeten Theorien über die vorhomerische Musik geraten nun in Konflikt mit dem neuen Fund aus Theben. Eine Annahme z. B. lautet, in den mykenischen Palästen hätte es Sänger epischer Heldendichtung gegeben; doch die *ru-ra-ta-e* treten in einem religiös-kultischen Kontext auf, der nicht zum griechischen Epos passt, so wie wir es wenigstens aus dem Musterwerk Homers kennen. Die mutmaßlichen epischen Hofsänger hätten bereits *oidoi* geheißen wie ihre homerischen Kollegen – so zuletzt die Annahme von J. Latacz¹; das Wort *ru-ra-ta-e* aber ist nicht nur eine andere Berufsbezeichnung, es unterstreicht die Eigenschaft des Instrumentalisten und lässt keine sängerische Tätigkeit erkennen wie die griechischen Bezeichnungen für Sänger oder singende Instrumentalisten sonst.

Des Weiteren heißt das Saiteninstrument des Epos φόρμιγξ; das Spielen dieser drei- bis viersaitigen Rundbodenleier kann allenfalls gelegentlich mit dem Verb κιθαρίζω bezeichnet werden. Eine λύρα kennt Homer nicht, und der Name erscheint bisher zum ersten Mal im 'homerischen' Hermes-Hymnos als siebensaitige Leier mit Schallkörper aus Schildkrötenpanzer oder, wenn der Hermes-Hymnos nicht vor dem späten 6. Jh. v. Chr. entstanden sein sollte, wie man heute glaubt, bei Archilochos im 7. Jh. v. Chr. auf. Man stritt ferner darüber,

¹ J. Latacz, Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels (2001) 179.

ob das kanonische Saiteninstrument der kretisch-mykenischen Bildüberlieferung φόρμιγξ, κιθάρα oder λύρα hieß, und J. G. Younger sprach sich zuletzt mit der Mehrheit der Forscher für die erste Bezeichnung aus²; doch die mykenischen *ru-ra-ta-e* spielten offenbar λύρα. Nicht zuletzt im Streit zwischen Anhängern der lokalen Kontinuität von der Bronzezeit, die sich vor allem auf die bildlich dokumentierte Siebensaitigkeit der kretisch-mykenischen Leier berufen, und Vertretern der These des maßgebenden orientalischen Einflusses in früharchaischer Zeit, die auf die literarische Überlieferung über Terpandros als Erfinder der griechischen siebensaitigen Leier im frühen 7. Jh. v. Chr. hinweisen, ist nun der Name des mykenischen Instrumentes ein gewichtiges Argument für die These der Kontinuität.

Mit diesen ersten Bemerkungen dürfte die Entscheidung gerechtfertigt sein, eine neue Untersuchung der vor- und frühgeschichtlichen Überlieferung der Musikausübung im ägäischen Raum vorzunehmen, zumal diese Überlieferung auch vor der Entdeckung des thebanischen Täfelchens nicht einheitlich interpretiert worden ist und zu keinen schlüssigen oder allgemein akzeptierten Ergebnissen geführt hat. Die vorliegende Arbeit befasst sich also mit der Musikausübung in der Ägäis und auf Zypern in der Bronze- und Früheisenzeit (ca. 3000–670 v. Chr.), der Zeit der kykladischen, frühhelladischen, minoischen und mykenischen Kultur, den sog. Dark Ages und der geometrisch-früharchaischen Periode. Zypern wird einbezogen, weil es durch die Ausbreitung mykenischer Kultur spätestens im 11. Jh. auch musikalisch in die ägäische Einflusssphäre geriet und zusammen mit Kreta bedeutende Zeugnisse aus dem ausgehenden 2. und dem frühen 1. Jt. v. Chr. geliefert hat, aus einer Zeit also, die in Griechenland allgemein fundarm ist und kaum Bildzeugnisse hinterlassen hat. Nachbarkulturen des mesopotamischen, anatolischen, syrisch-palästinischen, ägyptischen, italisch-etruskischen und iberischen Raumes werden mitbehandelt, soweit Wechselwirkungen erkennbar sind. Einen Schwerpunkt auf die Saiteninstrumente zu legen erscheint deshalb sinnvoll, weil ihre verhältnismäßig reiche Überlieferung und ihre komplexen Formen eine breite Grundlage für die Untersuchung historischer Entwicklungen und überregionaler Kontakte liefern.

Die Quellenbasis bilden zahlreiche archäologische Funde, darunter wenige Originalinstrumente und mehrere bildliche Darstellungen des Saitenspiels in der Vasen- und Wandmalerei, Plastik und Siegelglyptik oder auf Erzeugnissen der Metallurgie. Zum ersten Mal werden in der einschlägigen Forschung auch dokumentarische Quellen der Spätbronzezeit, d. h. Texte in Linear-B-Schrift aus den Archiven der mykenischen Reiche einbezogen, die Auskunft über religiöse Kontexte der Musikausübung geben. Die untere chronologische Grenze wird dort gesetzt, wo die musikgeschichtliche Literatur und die Spezialwerke zur griechischen Musik mit den homerischen Gedichten und ihren musikgeschichtlich relevanten Aussagen beginnen.

² Younger, *MusAeg* (1998) *passim*.

1. Forschungsüberblick

Im Rahmen der humanistischen Tradition der Renaissance war es bereits möglich, den Blick auf eine frühe Stufe griechischer Musikkultur zu richten. Dafür boten sich in der antiken Literatur verstreute Nachrichten über Kreta an, das angeblich ein konservatives und stark an den Kult gebundenes Musikbrauchtum mit altertümlichen Zügen bis in die klassisch-griechische Zeit bewahrt hatte. Die erste neuzeitliche Auswertung solcher Testimonien lieferte 1675 der Niederländer J. Meursius³.

In den 1820er Jahren setzte der Göttinger Philologe, Historiker und Bibliothekar Karl Hoeck (1793–1877) mit seiner dreibändigen Geschichte Kretas die humanistische Tradition fort⁴. Ganz im Geiste der französischen Aufklärung standen die Sitten, die Künste, die Gesetze, die Institutionen und die Musik der antiken Insel im besonderen Interesse von Hoeck. Aus der spezifisch deutschsprachigen, annalistisch-antiquarischen Historiographie wie aus seiner eigenen praktischen Erfahrung im Bibliothekswesen rührte sein methodischer Ansatz, die Wendung von der naturhistorischen, ins Feld ziehenden Forschung zu den humanistischen, textkritischen Methoden der Stubengelehrten⁵. Die im Zeitalter der Aufklärung neue historiographische Überzeugung vom Geschichtsfortschritt führte ihn bereits zu der Einsicht, dass das Vergangenheitsverständnis der mythologischen Quellen künstlich war. Infolgedessen bemühte er sich um eine Periodisierung der kretischen Geschichte, um die »Sichtung des Späteren von dem Früheren«⁶.

Aus der Tatsache, dass die Quellen über Kreta mythologisch waren – und Hoeck ahnte, dass auch historische Persönlichkeiten des Altertums mit mythologischen Zügen umwoben sein könnten –, machte die damals einsetzende Historisierung antiker Religion und Mythologie eine Tugend. So wurde im Zeichen der hegelschen Geschichtsphilosophie und Ästhetik die Verflechtung der Künste – darunter ganz besonders der Musik – mit dem kulturellen Umfeld vor allem im Bereich der Religion gesucht⁷. Hoeck glaubte, mit dem Studium der Religion eine »Cultur-Geschichte« Kretas schreiben zu können⁸, und bemühte sich, »die historischen Resultate aus den Mythen zu ziehen, den Mythos in seine Schranken

³ J. Meursius, *Creta, Cyprus, Rhodus* (1675).

⁴ K. Hoeck, *Kreta. Ein Versuch zur Aufhellung der Mythologie und Geschichte, der Religion und Verfassung dieser Insel, von den ältesten Zeiten bis auf die Römer-Herrschaft I–III* (1823, 1828, 1829); als Zusammenstellung literarischer Quellen über das antike Kreta noch heute wertvoll. Für eine verspätete Würdigung des Werkes und eine Analyse seiner unterschweligen Wirkung auf die ersten Ausgräber Kretas s. A. Zois, *Κνωσός. Το εκστατικό όραμα* (1996) 38–40, 44–45 und *passim*.

⁵ Zur Realisierung des aufklärerischen Programms der Kulturgeschichte mit den herkömmlichen Mitteln der Textkritik und Quellenforschung im Sinne der traditionellen annalistisch-antiquarischen Geschichtsschreibung in Deutschland s. P. Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus* (2002 [1981]) 428 Anm. 341 (mit Lit.).

⁶ Hoeck a. O. I (1823) VIII.

⁷ Vgl. kurz A. Nowak in: H. Bruhn – H. Rösing (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (1998) 56–57.

⁸ Hoeck a. O. I (1823) VII.

zu weisen«⁹. Aufgrund der damals assoziativen Polaritäten zwischen Asien, dionysischem Geist, Orgiasmus, Triebhaftigkeit und Barbarentum einerseits und Europa, apollinischem Geist, Sittlichkeit, Enthaltbarkeit und Griechentum andererseits, in deren Spannungsfeld sich die kretische Kultur angeblich entfaltete, periodisierte Hoeck die Geschichte der Insel nach der vermeintlich vorherrschenden Religionsform in drei Epochen¹⁰: (i) Zeit des Natur-Orgiasmus / Cyclus der Kureten / Periode der Entwicklung, (ii) Zeit des Apollon-Cultes / Minoische Zeit, Blüte und (iii) Kretas spätere Geschichte.

Der Musik widmete Hoeck einen langen Abschnitt im Kapitel über die Künste¹¹, wo freilich auch Tanz und Poesie angesprochen wurden. In der »Zeit des Natur-Orgiasmus«, – angeblich die Zeit der einheimischen kretischen Kultur und des orgiastischen Zeuskultes, der »aus den rauschenden Orgien der Phrygischen Göttermutter« geschlungen wäre¹² – hätte sich die Musik »viel des Ausschweifenden und Ungebundenen [...] entäußert«¹³. Die Flöte, dominierendes Instrument in dieser Musik, sei auf Kreta aus Vorderasien, »der Heimat der Auletik«, gekommen¹⁴. Für diese vorhomerische Musikkultur Kretas war Hoeck zu seinem Bedauern nicht im Stande, sie »in ihrer fortschreitenden Ausbildung durch alle Stufen zu verfolgen«¹⁵, vermutete aber, dass sich das anfangs Formlose »zu einer gewissen Regelmäßigkeit und Kunst gestaltete« und »der ursprünglich vielleicht bloß rhythmische Lärm der Taumelmusik sich zeitig zu regelmäßigen Flötenweisen« entwickelte¹⁶. In der anschließenden Zeit der dorischen Herrschaft auf Kreta seien der Apollon-Kult und die viersaitige Kithara mit den Doriern von der Peloponnes gekommen. Für die Musik des Apollon-Kultes wären dann »Einfachheit, Ruhe und Gemessenheit« charakteristisch¹⁷, obgleich die kretische Musik ihre ekstatischen Züge nie ganz verloren habe. In der Folgezeit habe Kreta durch die Beteiligung berühmter kretischer Musiker an der Musikreform Spartas oder die kretische Gründung des delphischen Orakels die Musikkultur des griechischen Festlands befruchtet.

Was Hoeck seinerzeit trotz seines Scharfsinns noch nicht ahnen konnte, ist, dass auch das Bild der Abhängigkeit der frühen Kultur des ägäischen Raumes von Phrygien mythologisch geprägt war, und dass »phrygisch« für die Griechen alles zeitlose Fremde und Exotische verkörperte. A. Erskine führt mehrere Beispiele dafür an, dass »Phryger« in klassischer Zeit fast ein Sammelbegriff für »Barbaren« war¹⁸. Auch die Troer wurden gelegentlich Phryger genannt, wenn es darum ging, ihre barbarischen Züge zum Ausdruck zu bringen. Die moderne archäologische Forschung misst dem eigentlich phrygischen

⁹ Hoeck a. O. I (1823) VI.

¹⁰ Hoeck a. O. I (1823) IX–X.

¹¹ Hoeck a. O. III (1829) 339–391.

¹² Hoeck a. O. III (1829) 344.

¹³ Hoeck a. O. III (1829) 344.

¹⁴ Hoeck a. O. I (1823) 222; III (1829) 354.

¹⁵ Hoeck a. O. III (1829) 344.

¹⁶ Hoeck a. O. III (1829) 344–345.

¹⁷ Hoeck a. O. III (1829) 343.

¹⁸ A. Erskine in: D. Papenfuß – V. M. Strocka (Hrsg.), *Gab es das Griechische Wunder?* (2001) 115 Anm. 11.

Kulturgut, d. h. dem Kulturgut Zentralanatoliens im 8. und 7. Jh. v. Chr., eine eher untergeordnete Rolle in der sog. orientalisierenden Revolution Griechenlands bei¹⁹. Phrygische Omphalosphialen²⁰, Fibeln und Gürtel sind an der Wende vom 8. zum 7. Jh. die einzigen phrygischen Importe im griechischen Siedlungsgebiet²¹ – einschließlich Ioniens, das den Phrygern am nächsten lag, aber mit ihnen vor dem Ende des 8. Jhs. kaum in Kontakt trat²². Auch auf Kreta ist die Wirkung Phrygiens nach Aussage der archäologischen Quellen kaum zu spüren²³. Belege für die Verbreitung phrygischer Kultur auf das östliche Mittelmeer sind insgesamt sehr dürftig, wie R. S. Young festgestellt hat²⁴. Die antike Überlieferung passte jedoch ins charakteristische Denkschema aufklärerischen Geschichtsverständnisses, das von einer fortschreitenden Entwicklung vom Natur- und Triebhaftem zum Sittlichen ausging, und war deshalb kaum zu hinterfragen.

Nach aufklärerischer Vorstellung spiegelte die griechische und biblische Überlieferung eine Entwicklungsstufe der Kultur wider, die vom Naturzustand bereits entfernt war, und das konnte nur bedeuten: der naturhafte Mensch (d. h. der Mensch überhaupt) war vor allem in Zeiten und Orten zu studieren, die ab- und jenseits dieser Überlieferung lagen. Der Rückblick auf die früheste Geschichte der Musik sowie der Seitenblick auf die Musik der damals rasch bekannt werdenden Naturvölker – der historische und der ethnographische Ansatz der Musikforschung in modernen Begriffen – waren somit nur Kehrseiten derselben Medaille, der physiologischen Musikforschung. Ihr Interesse galt nun der Frage nach dem Ursprung der Musik, wobei die moderne Differenzierung zwischen strukturell-ontologischem und historischem Sinn des Begriffs ἀρχή noch nicht von Belang war.

Als H. Schliemann in der Argolis sowie A. Evans und italienische Archäologen auf Kreta mit ihren Ausgrabungen im späten 19. und frühen 20. Jh. einen frühen, deutlich vorhomerischen Horizont ägäischer Kultur, und damit auch die ersten archäologischen Zeugnisse vorhomerischer Musikausübung im ägäischen Raum, ans Licht brachten, lagen somit bereits konkrete Vorstellungen über die Vorgeschichte der Musik im Allgemeinen und

¹⁹ E. Akurgal, Phrygische Kunst (1955) 110; ders., AJA 66, 1962, 372–373; Coldstream, GeomGr (1977) 268. 301. 304; Boardman, GrOv (1980) 84–102; J. Whitley, The Archaeology of Ancient Greece (2001) 107. R. S. Young in: E. Akurgal (Hrsg.), The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology, Ankara - Izmir 23–30/IX/1973 (1978) 9–24 gibt einen Überblick über die bis dahin erfasste phrygische Sachkultur, insbesondere die Architektur, in Zusammenhang mit der Frage nach ihrem Beitrag zur griechischen Kultur und gelangt zum Schluss, dass »since further development was cut off before literacy became more widespread we have no extensive records which might have hinted at how far these achievements became contributions to other peoples. We are left to suppose that bright and receptive neighbors took advantage of the feast that was spread; in so far as they did so the Phrygian achievement became the Phrygian contribution« (ebenda 24).

²⁰ N. Stampolidis in: Anatolike Mesogeios (1998) 128–129. 240–241. 246 Kat.-Nr. 292. 293. 304 .

²¹ Nach den Berechnungen von I. Kilian-Dirlmeyer, JbRGZM 32, 1985, 215–254 Abb. 1. 13. 18 sind die Anteile phrygischer Gegenstände an den Weihungen griechischer Heiligtümer 5,2% in Pherai, 2,1% in Olympia und wiederum 5,2% in Samos.

²² Coldstream, GeomGr (1977) 304.

²³ H. Matthäus, AA 2000, 542.

²⁴ R. S. Young in: E. Akurgal (Hrsg.), The Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology, Ankara – Izmir 23–30/IX/1973 (1978) 24.

insbesondere in Griechenland vor. Gemeinsamer Nenner der beiden Modelle, die man als philologisch und naturhistorisch bezeichnen kann, waren die Abhängigkeit der griechischen Musik und ihrer Instrumente vom Orient sowie der physiologisch begründete Gegensatz zwischen dem dionysischen Geist des orgiastischen Aulos und dem apollinischen Geist der sittlichen Lyra und Kithara – eine Idee, die bereits in der ethischen Bewertung der Musikinstrumente durch die Griechen selbst wurzelte²⁵.

Fragmente prähistorischer Musikinstrumente glaubte – mit viel Phantasie – bereits H. Schliemann 1876 bei seinen ersten Ausgrabungen im Bereich hinter dem Löwentor der Akropolis von Mykene gefunden zu haben²⁶. L. Savignoni, der 1902 die sog. Schnittervase mit der Darstellung einer musikalisch begleiteten Prozession in Ajia Triada bei Phästos entdeckte²⁷, war eigentlich der erste, der sich mit archäologischen Funden altkretischer Musikausübung auseinandersetzte. Das archäologische Studium altkretischer Saiteninstrumente auf der Grundlage der späteren griechischen Testimonien begann 1908 mit der Veröffentlichung des Sarkophags **Kat.-Nr. 27** aus Ajia Triada (*Abb. 52–Abb. 56*) durch R. Paribeni²⁸.

Mit der kretisch-mykenischen Musikausübung beschäftigte sich auch A. Evans mehrfach in seinem monumentalen *Palace of Minos*²⁹. Im Saiteninstrument auf mittelminoischen Siegeln (hier **Kat.-Nr. 10** ff. *Abb. 47*) und seiner entwickelten Form auf den Fresken aus Ajia Triada (hier **Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*, **Kat.-Nr. 28** *Abb. 57–Abb. 58*) erkannte er den Vorläufer der griechischen Kithara³⁰, die »in ritual invocations of the Lady of the Double Axes«³¹ gespielt worden sein soll. »It may, indeed, be truly said«, so Evans, »that the long-robed priests who here play the Minoan *cithara*, were the true forerunners of Apollo *kitharoedos*«³². Grundform und Achtsaitigkeit der mittelminoischen bzw. Siebensaitigkeit der spätminoischen

²⁵ Kurz Neubecker, AgM (1994) 128–129.

²⁶ H. Schliemann. Mykene. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns (1878, Nachdr. 1964) 88 Abb. 127–129. 130*. Dagegen Aign (1963) 81.

²⁷ L. Savignoni, MonAnt 13, 1903, 77–132. Zur 'Schnittervase' s. ferner Evans, PM I (1921) 19. 28. 84–85; II 47–48. 224. 279. 472 Abb. 22. 129, 6 Taf. 17; III 449; IV 218–219 Abb. 168–169; R.M. Burrows, The Discoveries in Crete and their Bearing on the History of Ancient Civilisation (1907) 35–37. 173 Taf. I, b-c; H.R. Hall, The Civilization of Greece in the Bronze Age (1928) 123. 157–157 Abb. 193; E. J. Forsdyke, Proceedings of the British Academy 15, 1929, 22 Taf. 8, b; M. Wegner, Das Musikleben der Griechen (1949) 129–130. 212; F. Matz, Kreta - Mykene - Troja (1956) 75. 270 Taf. 67; T. B. L. Webster, From Mycenae to Homer (1958) 50. 62. 214. 286 Abb. 16, a-b; J. D. S. Pendlebury, The Archaeology of Crete. An Introduction (1963) 213–214 Taf. 37, 3; C. Renfrew, The Emergence of Civilization (1972) 434 Taf. 27, 3; S. Marinatos, Kreta, Thera und das mykenische Hellas² (1973) Taf. 103–105; C. Davaras, Guide to Cretan Antiquities (1976) 204; J. Maringer, PZ 57, 1982, 133; P. Warren, BSA 79, 1984, 320; W. Schiering in: H. Froning et al. (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für E. Simon (1992) 2; R. B. Koehl, Aegaeum 11, 1995, 28–29 Taf. XIIa; Younger, MusAeg (1998) 74–75 Nr. 53 Taf. 1, 1; 2; 22, 1; Brand, Musikanten (2000) 37–39. 178 Kat.-Nr. Min 4; M. Mikrakis in: KrÄg Studien (2000) 162–164. 166; S. Mandalaki in: Geschenke der Musen (2003) 109–110 Kat.-Nr. 9 Taf.

²⁸ R. Paribeni, MonAnt 19, 1908, 5–86; zur Leier insbes. 37–41.

²⁹ PM II (1928) 721–722. 834–838; III (1930) 73. 261. 439; IV (1935) 403.

³⁰ PM II (1928) 834–835.

³¹ PM II (1928) 834.

³² PM II (1928) 834.

Instrumente verglich Evans (wie Paribeni) mit denen des achtsaitigen, mit Plektron gespielten Instrumentes in der bekannten Grabmalerei von Beni Hasan³³. Weiterhin nahm Evans das semitische *kinnôr* als Vorbild der minoischen Leier in Anspruch. Auf ägyptischen Einfluss führte er anfänglich die Schwanenköpfe der Leierarme zurück, die er im Gegensatz zu Paribeni als Gazellen mit Spitzohren deutete³⁴; wenige Jahre später verglich Evans diese mit altmesopotamischen tierverzierten Instrumenten³⁵. Mit der Rekonstruktion zweier Sistrum-, eines Aulos-, eines Leierspielers und eines Sängers auf dem Prozessionsfresko aus dem Westkorridor des Palastes von Knossos³⁶ gab Evans ein Panorama seiner Vorstellungen über die minoische Musikkultur, das leider nicht die geringste Basis in den erhaltenen Fragmenten des Freskos besitzt.

Während die ersten archäologischen Funde frühägäischer Musikausübung ans Licht kamen und ausgewertet wurden, erlebte das naturhistorische Modell der Vorgeschichtsforschung zur Musik einen neuen Aufschwung und entwickelte sich im frühen 20. Jh. zur eigenständigen Disziplin der Vergleichenden Musikwissenschaft. Überzeugt von der evolutionistischen, in der allgemeinen archäologischen Forschung bereits wirksamen Kulturkreislehre wandten sich Musikwissenschaftler wie C. Sachs an die antike, und somit an die griechische Musik, wie an die Musik außereuropäischer Kulturen, um ihre musikalische Grundlagen-, Entstehungs- und Entwicklungslehre zu untermauern und die europäische Musikkultur *in statu nascendi* zu studieren.

In Konflikt mit der philologisch ansetzenden Vorgeschichte griechischer Musik musste die Vergleichende Musikwissenschaft zunächst nicht geraten. Deshalb ging sie auch nicht zur kritischen Gegenüberstellung von archäologischen und philologischen Quellen über. Denn einerseits hatten die mythologischen Quellen – nicht zuletzt durch die Erfolge H. Schliemanns – in der gesamten Altertumforschung erheblich an Glaubwürdigkeit gewonnen. Andererseits sahen die Vertreter der Vergleichenden Musikwissenschaft, genauso wie die Griechen, die Errungenschaften ihrer eigenen Zeit chronologisch und qualitativ an der Spitze einer Entwicklung, die von den Menschen stufenweise aus primitiven Anfängen heraus vollzogen wurde³⁷.

³³ P. E. Newberry, Beni Hasan I (1893) 69 Taf. 31; PM II (1928) 835. 837–838; Aign (1963) 133 Kat.-Nr. Ä/2 Abb. 82; A. Spycket, JSav 1972, 188 Abb. 38; H. Weippert, Palästina in vorhellenistischer Zeit, HdArch Vorderasien II 1 (1988) 212–214 Abb. 3.24; E. Werner in: NHdMW I (1989) Abb. auf S. 87; Manniche, AEMI (1975) 83. 87; L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (1991) 37–38 Abb. 38; Creese, Lyre (1997) 33–37 Abb. 10.

³⁴ PM II (1928) 835–836.

³⁵ PM III (1930) 261; IV 403 mit Anm. 1 (»old Chaldaean«).

³⁶ PM II (1928) 721–722 Abb. 450 oben; Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) Taf. 22a.

³⁷ Zur Betrachtung der Gegenwart als der qualifizierten Nachfolge der Vergangenheit und zur Entstehung der Historie als eines neuen Erinnerungsmodus in Griechenland im 5. Jh. v. Chr. am Beispiel der griechischen Kunst s. T. Hölscher in: J. Assmann – T. Hölscher, Kultur und Gedächtnis (1988) 115–149. Für den Stolz der Vertreter der Vergleichenden Musikwissenschaft auf ihre eigene Musikkultur s. C. Sachs, Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen², Musikpädagogische Bibliothek 2 (1959) 5; ders., The Wellsprings of Music (1962) 217.

Die Vergleichende Musikwissenschaft brauchte den Glauben der Griechen an der fremdländischen Herkunft ihrer Instrumente nicht anzuzweifeln. Ganz im Gegenteil: die Naturhaftigkeit des Menschen und die Verwurzelung kultureller Errungenschaften – darunter ganz besonders der Musik – in seiner Natur bzw. im Selbsterhaltungstrieb waren mit der Mannigfaltigkeit menschlicher Kultur nur vereinbar, wenn man vermutete, wie es eben die Kulturkreislehre tat, jede Neuerung wäre nur einmal an einem bestimmten Ort erfunden worden und hätte sich von dort aus verbreitet. So konnte C. Sachs mit apodiktischer Gewissheit folgenden Schluss ziehen:

»Ganz im Gegensatz dazu [zur Baukunst, Bildhauerei] ist die griechische Musik Einfuhrgut. Kein Instrument entsteht auf hellenischem Boden. Die Lyra kommt aus dem barbarischen Norden, die Kithara aus Kleinasien, Pektis, Magadis, Phönix, Sambyke, Trigonon, Klepsiambos, Skindapsos und Enneachordon, Pandura und die verschiedenen Aulosarten sind nach eigener Aussage 'fremdländisch'. Die alten Tonarten Phrygisch und Lydisch haben kleinasiatische Stammesnamen. Orpheus, der sagenhafte Sänger, ist Thraker, Olympos, den die Griechen als Begründer ihrer klassischen Musik verehren, hat in der Legende den Phryger Marsyas zum Vater, und sein Schüler Thaletas ist Kreter.«³⁸

Dass dieser Ansatz das philologische Modell durch eine empirische Untersuchung des archäologischen Materials kaum revidieren konnte, ist also bei seiner tiefen Verwurzelung im Naturalismus kein Wunder. Sonst besaß die Vergleichende Musikwissenschaft alle Voraussetzungen für einen Durchbruch der materialbezogenen Betrachtung, wie ihre Entstehungsgeschichte zeigt: Im Vergleich zum rein spekulativen Vorgehen der musikalischen Naturgeschichte des ausgehenden 19. Jhs. und ihrer Suche nach dem Ursprung der Musik in der Sprache, im Paarungstrieb, in der Optimierung der Arbeit oder in der Nachahmung des Vogelgesangs³⁹ waren die Bemühungen der Vergleichenden Musikwissenschaft für das Studium empirischer Quellen richtungsweisend. Ihre prominentesten Vertreter, darunter auch Sachs, waren in erster Linie Instrumentenkundler, die Karriere in den großen ethnologischen Instrumentensammlungen Europas gemacht und ihre Bestände mit damals innovativen Methoden systematisiert haben. Mit der Veröffentlichung des Musikinstrumentenbestandes der Berliner Ägyptischen Sammlung wurde ferner zum ersten Mal musikrelevantes archäologisches Material *in corpore* vorgelegt

³⁸ C. Sachs, *Musik des Altertums* (1924) 45–46. Vgl. M. Guillemin – J. Duchesne, *AntCl* 4, 1935; F. Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter* (1954) 122; C. J. Polin, *Music in the Ancient Near East* (1954) 109; H. G. Farmer in: *The Oxford History of Music I* (1957) 281–282; H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik* (1979) 9; D. A. Thornton, *Music in the Mystery Religions of the Ancient World*, M.A. Thesis (1988) 30. 71–74; K. H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*⁸ (1993) 17 § 5.2; 24 § 517.

³⁹ Für einen kurzen forschungsgeschichtlichen Überblick s. H. Rösing – J. G. Roederer in: H. Bruhn et al. (Hrsg.), *Musikpsychologie* (1985) 354–355.

und somit die empirische Forschung in diesem Gebiet eingeführt⁴⁰. Auch nicht zu leugnen ist, dass sich diese Forscher als erste für die Musikausübung antiker Kulturen ohne notenschriftliche Überlieferung interessierten und bei ihren Untersuchungen von einem in der Vorgeschichtswissenschaft erst viel später etablierten ethno-archäologischen Standpunkt ausgingen.

Um so mehr ist daher zu bedauern, dass musikalisch relevante kretisch-mykenische Funde nur ein einziges Mal im umfangreichen organologischen Werk von Sachs erwähnt werden. In seiner »Musik der Antike« aus dem Jahr 1928 werden die sog. Schnittervase, der Sarkophag von Ajia Triada **Kat.-Nr. 27** (*Abb. 52–Abb. 56*) und die Terrakottagruppe **Kat.-Nr. 30** aus Paläkaastro (*Abb. 62–Abb. 65*) neben etlichen ägyptischen, mesopotamischen, »phönizischen«, griechischen und römischen Funden abgebildet und mit kurzen Legenden versehen. Der hoeckschen Trennung zwischen asiatischem Orgasmus des Aulos und europäischer Sittlichkeit der Leierinstrumente folgend, schreibt Sachs:

»Zwei verschiedene Kulturgebiete der alten Mittelmeerwelt haben den Griechen die Elemente ihrer Musik gegeben: die phönikisch-kleinasiatische und die kretisch-mykenische. Darf man für jenes den Aulós in den Vordergrund stellen, so für dieses die Kithara, die auf altkretischen Denkmälern dargestellt ist«⁴¹.

Der vergleichende Ansatz in der Musikwissenschaft des frühen 20. Jhs. stellt insgesamt einen späten Rezipienten der kultur- und musikanschaulichen Ideen der Aufklärung im Zeichen der seinerzeit bahnbrechenden darwinschen Evolutionstheorie dar. Aus heutiger Sicht sind die Prämissen dieses Ansatzes zwar überholt, seine konkreten Forschungsergebnisse haben sich aber mittlerweile zu dogmatischem Gedankengut gefestigt. Sie finden sich immer wieder in einschlägigen Diskussionen und üben auch auf archäologisch ansetzende Forschungen einen unübersehbaren Einfluss aus. Die eigens für diesen Ansatz entwickelte Hornbostel-Sachs-Systematik der Musikinstrumente wird noch heute verwendet. Die Kritik an den Prämissen der Vergleichenden Musikwissenschaft besitzt daher keinen bloß forschungsgeschichtlichen, sondern auch einen aktuellen methodischen Wert. Sie hat aber erst 1976 mit einer Monographie A. Schneiders begonnen und ist bis heute dabei geblieben⁴².

Als echtes Kind der Aufklärung erweist sich die Vergleichende Musikwissenschaft vor allem dort, wo sie die Grenzen zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit (oder zwischen

⁴⁰ C. Sachs, Die Musikinstrumente des Alten Ägyptens, Staatliche Museen zu Berlin. Mitteilungen aus der Ägyptischen Sammlung III (1921).

⁴¹ C. Sachs, Die Musik der Antike (1928) 25. Auf der anderen Seite des kretischen Sarkophags, den Sachs nicht abbildet, ist allerdings bekanntlich ein Doppelaulos zu sehen. Aus den weiteren Ausführungen von Sachs lässt sich entnehmen, dass er die Musik vor Terpanchos als entwicklungsmäßig grob, als Musik der »schlichten, anspruchslosen Volkssänger«, betrachtete und ihre Hauptfunktion in der »Unterhaltung der Tischgäste beim Mahl der Großen« sah (a. O. 26).

⁴² A. Schneider, Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der Vergleichenden Musikwissenschaft (1976).

Kompetenz und Performanz) verwischt⁴³: Sie rekonstruiert die Dinge nicht, 'wie sie gewesen sind', sondern wie sie gewesen sein könnten – oder manchmal wie sie gewesen sein sollten, damit die Moderne das Profil des chronologischen, entwicklungsmäßigen und qualitativen Höhepunkts annehmen kann. Den Unterschied zwischen dem, was in den physischen Kräften des Menschen liegt – und heute von den Naturwissenschaften erforscht wird – und dem, was eine Gruppe von Menschen in einer konkreten historischen Situation tatsächlich realisiert hat – und heute Gegenstand der Kulturwissenschaften ist –, machte die Vergleichende Musikwissenschaft in guter aufklärerischer Tradition nicht. In einem methodisch sonst zeitgemäßen Handbuch für Musikwissenschaft wird immer noch behauptet, dass »es sinnvoll erscheint, generell auf die tradierte Unterscheidung zwischen systematischem und historischem Vorgehen zu verzichten.«⁴⁴ Doch die biologische Verfügbarkeit einer Fähigkeit heißt noch lange nicht, dass man diese Fähigkeit einsetzt und schon gar nicht, dass man sie in einer bestimmten Art und Weise einsetzt⁴⁵. Schließlich ist es beim immer fragmentarischen Charakter der archäologischen Quellenbasis bestenfalls überflüssig, den von der Natur vorgegebenen Rahmen menschlichen Daseins in seiner vollen Breite durch archäologische Forschungen erschließen zu wollen, wenn dieser an heutigen Kulturen empirisch dokumentiert und untersucht werden kann.

Eine weitere Schwierigkeit der kulturgeschichtlichen Ansprüche anthropologisch-physischer Musikauffassung ist, dass sie den Widerspruch zwischen Konstanz der menschlichen Natur und Mannigfaltigkeit der Kultur nur durch die Hypothese der natürlichen Kulturverbreitung nach den »Gesetzen« der Kulturkreislehre aufheben kann. Auf den Widerspruch, den die Aufklärung mit ihrem Studium der Geschichte als Studium der menschlichen Natur noch gar nicht sah⁴⁶, hatte Ch. Darwin bereits hingewiesen. Die Kulturkreislehre lieferte den Vertretern der Vergleichenden Musikwissenschaft die Lösung: die mannigfachen Merkmale einzelner Musikkulturen wären jeweils einmal entstanden und hätten sich folglich verbreitet. Da Entstehung und Verbreitung wiederum durch natürliche Prozesse erfolgt wären, konnte man stets im Rahmen des naturalistischen Ansatzes, der Naturgeschichte der Musik, bleiben. Hier wird das Spekulativ-deduktive noch einmal deutlich erkennbar: Nicht die archäologischen Beweise für tatsächlich stattgefundene Migrationen oder Kulturkontakte führte zur Vorstellung der Musikverbreitung, sondern umgekehrt die naturalistische Auffassung der Musikverbreitung führte zu der Vermutung von geschichtlichen Migrationen und Kulturkontakten. Vor diesem Hintergrund ist nur verständlich, weshalb es sich im Grunde erübrigte, archäologische Funde auszuwerten.

Die Diskrepanz zwischen physiologischer Verwurzelung und historischer Fragestellung scheint C. Sachs erst in seinem Spätwerk ins Auge gefasst zu haben. Dann sah er sich

⁴³ Zur »Ineinssetzung von Möglichkeit und Wirklichkeit« in der Aufklärung s. P. Kondylis, Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus (2002 [1981]) 424–425.

⁴⁴ H. Rösing – H. Bruhn in: H. Bruhn – H. Rösing (Hrsg.), Musikwissenschaft. Ein Grundkurs (1998) 17.

⁴⁵ Zur Entwicklung biologisch verankerter Fähigkeiten je nach kulturellen und gesellschaftlichen Umständen s. R. Lewontin, The Genetic Basis of Evolutionary Change (1973); A. Maslow, Motivation and Personality (1987).

⁴⁶ P. Kondylis, Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus (2002 [1981]) 424–425.

genötigt, zwischen physiologisch begründeten Melodien bzw. Gesangsweisen und kulturell bedingten Musikinstrumenten zu unterscheiden. Ersteren sprach er die Bezeichnung »Kulturgut«, und somit die Möglichkeit einer historischen Fragestellung, ab (als »motorische Äußerungen« hingen sie »mit dem Temperament der Völker und ihrem rassenmäßigen Erbgut« zusammen); letztere bezeichnete er dagegen als »Kulturgüter, die mit den Kulturströmen fortgerissen werden«, und der historischen Fragestellung unterzogen werden konnten⁴⁷. Da die Kulturkreislehre heute völlig aufgegeben worden ist, muss die moderne Evolutionary Musicology kulturelle Eigenschaften in ihre Musikauffassung aufnehmen.

Auch im Rahmen philologischer Forschungen, die der Archäologie akademisch näher als die Musikwissenschaft standen, war die Wirkung der archäologischen Entdeckungen anfänglich nicht viel größer. So lebten die konkreten Ergebnisse philologischer Musikforschung auch nach der Entdeckung einschlägiger archäologischer Funde in der Ägäis, und insbesondere auf Kreta, weiter. H. Huchzermeyers Dissertation über Aulos und Kithara erschien 1931 und plädierte erneut für die Herkunft aller griechischer Musikinstrumente aus dem Orient⁴⁸.

In den 1930er Jahren konnten archäologische Quellen nicht mehr außer Acht gelassen werden. Ihre Aufnahme in philologisch orientierten Arbeiten zielte aber immer noch auf die bloße Illustration traditioneller Thesen ab. Charakteristisch dafür ist der Aufsatz des Ehepaars M. Guillemin und J. Duchesne über den asiatischen Ursprung der griechischen Kithara und den thrakischen Ursprung der Leier⁴⁹. Noch dem philologischen Ansatz verpflichtet sind auch die Ausführungen W. F. Albrights, der Instrumente, Mythen und Melodien Griechenlands auf phönikischen Ursprung zurückführte⁵⁰. Betrachtet man den philologischen Ansatz als Ganzes, so liegt sein großer Nachteil darin, dass er die schriftlichen Testimonien nicht hinterfragt, sondern *a priori* akzeptiert und ausschließlich versucht, ihre Aussagen zusätzlich mit materiellen Quellengattungen zu untermauern.

In der Archäologie der bronze- und früheisenzeitlichen Ägäis aber sind philologische Ansätze nicht zuletzt deshalb abzulehnen, weil alle in Frage kommenden schriftlichen Quellen literarischen Charakter haben und lange nach der Periode entstanden sind, die sie als »Vorzeit« thematisieren. Diejenigen darunter, die sich auf musikgeschichtliche Sachverhalte beziehen, stellen insgesamt das dar, was M. L. Serafine als dritte Ebene musikalischer Kognition nach dem eigentlichen Musizieren und der pädagogisch bedingten Systematisierung kulturspezifischer Musikprinzipien bezeichnet: die Suche nach den

⁴⁷ C. Sachs, Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen², Musikpädagogische Bibliothek 2 (1959) 21. Hier nähert er sich H. Hickmann, der die Ansicht vertrat, dass Instrumente und sakrale Musik übertragbar seien, profane Musik dagegen nicht; hierzu H. Hickmann, *Musica* 13, 1959, 659–697. Diese These war auch als Kritik an Sachs gemeint.

⁴⁸ H. Huchzermeyer, Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit, Diss. (1930, ersch. 1931).

⁴⁹ M. Guillemin – J. Duchesne, *AntCl* 4, 1935, 117–124.

⁵⁰ W. F. Albright, Die Religion Israels im Lichte der archäologischen Ausgrabungen (1956) 25; vgl. 141.

Anfängen dieser Prinzipien⁵¹. Die Reflektion über die eigene Musikkultur ist ein eigenständiges Konstrukt jeder Kultur⁵² und ihr Quellenwert muss daher eigens überprüft werden. Anders gesagt: Das, was die Griechen über ihre eigene Musikgeschichte dachten, und ihre (nach unserer Auffassung) tatsächliche Musikgeschichte sind zwei verschiedene Sachen. Ethnische Sammelbegriffe wie »Phryger«, »Thraker« u. ä. fungierten in diesem Zusammenhang nicht anders als der *vóoc* oder die Muse des homerischen Aoidos, nämlich als *ἀρχή*. Sie wirken zwar rationalisierter als die homerischen Instanzen, sind aber nichtsdestoweniger konstruiert. M. L. West, ein vorsichtiger Anhänger der These der starken Abhängigkeit der griechischen Musikkultur vom Orient, weist etwa auf die griechischen Metren hin, die allesamt indogermanischen Ursprungs sind und keine Spur fremder Einflüsse bewahren⁵³, obwohl die fremden Namen mancher das Gegenteil suggerieren. Antike Überlieferungen besitzen insgesamt den Stellenwert der Aussagen eines Einheimischen, der vom Musikethnologen befragt wird, der aber damit noch keine Geschichte der Musik seiner Kultur in unserem Sinne des externen Beobachters abgibt. Die Befragungs- von den Beobachtungsdaten auseinander zu halten, ist die erste Lektion, die die Feldforschung dem Musikethnologen erteilt⁵⁴.

Es ist nicht ohne Belang, dass die These einer im Wesentlichen eigenständigen griechischen Musikkultur zum ersten Mal vom klassischen Archäologen M. Wegner mit Nachdruck verteidigt wurde⁵⁵. Nach einem allgemeiner gehaltenen Buch über »Das Musikleben der Griechen« und einer speziellen Monographie über die damals bekannten archäologischen Quellen des altorientalischen Instrumentariums wandte sich Wegner an die frühgriechische Musik, in der man eigentlich Aufschlüsse zu Entstehungs- und Herkunftsfragen am ehesten erwarten durfte. Die Eigenständigkeit der griechischen Musik liege bereits darin begründet, so Wegner, dass sich polychorde Instrumente und große Orchester, im Alten Orient und in Ägypten weit verbreitet, in Griechenland nie Fuß gefasst hätten⁵⁶.

Der neue Ansatz in der Musikforschung des ägäischen Raumes bahnte sich langsam seit 1929 mit den Beiträgen R. Herbig's und L. Deubner's über die Geschichte der griechischen Harfe und der Phorminx an⁵⁷. Beide Gelehrte ließen den archäologischen Denkmälerbestand die Oberhand über die literarische und mythologische Überlieferung gewinnen. Herbig war in seiner Methode radikal: »Die unsicheren, widerspruchsvollen und vorderhand unerschmelzbaren Notizen der Schriftsteller gilt es nun zunächst beiseitezuschieben, um einmal aus der Untersuchung der bildlichen Überlieferung eine Vorstellung von den

⁵¹ M. L. Serafine, *Music als Cognition* (1988) 35–39. 51–52 (»music making«, »thinking about music«, »locating the source of music principles«).

⁵² J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (1990) 188.

⁵³ M. L. West, *JHS* 101, 1981, 126.

⁵⁴ B. Nettl, *The Study of Ethnomusicology* (1983) 17.

⁵⁵ Zum Leben M. Wegner's s. W. Fuchs, *BOREAS* 5, 1982, 7–10; zu seiner Bibliographie s. A. Scholl ebenda 11–15.

⁵⁶ Wegner, *AltOr* (1950) 47.

⁵⁷ R. Herbig, *AM* 54, 1929, 164–193 (Harfe); L. Deubner ebenda 194–200 (Phorminx).

baulichen Einzelheiten der Harfe und ihrer Stellung in der Musik der Griechen zu gewinnen.« Herbig konnte so Klarheit über Entwicklung und Typologie der griechischen Harfe verschaffen. Deubner bestätigte dagegen im Kern die von früheren Philologen als pythagoreische Fiktion negierte Überlieferung, der zufolge es ein viersaitiges Leierinstrument vor der siebensaitigen Leier archaischer Zeit gegeben hatte. Doch er ging einen Schritt weiter: Er machte diese archäologische Erkenntnis für die philologische Kritik fruchtbar, indem er das Fehlen einer siebensaitigen Leier vor dem 7. Jh. v. Chr. für die Datierung des Hermes-Hymnos, der das Instrument beschreibt, heranzog.

Fruchtbar für umfassende archäologische Untersuchungen der vor- und frühgeschichtlichen Musikinstrumente im ägäischen Raum wurden die Vorgaben Herbigs und Deubners erst in den 1960er Jahren. Dieses Jahrzehnt darf als die Gründerzeit der sog. Musikarchäologie des östlichen Mittelmeerraumes gelten, die ihrerseits an die ersten archäologischen Untersuchungen des mesopotamischen Musikinstrumentariums⁵⁸ anknüpfte. 1963 entstand die Dissertation B. Aigns über die frühe Geschichte der Musikinstrumente in der Ägäis und auf Zypern⁵⁹ unter der Betreuung von W. Stauder, dem Frankfurter Musikologen und Pionier in der Erforschung altorientalischer Musikinstrumente anhand ikonographischer und archäologischer Zeugnisse. B. Bayer legte im gleichen Jahr eine Zusammenstellung des palästinischen Materials vor⁶⁰. Der prähistorische Archäologe und langjährige Direktor des Archäologischen Museums von Heraklion, N. Platon, der auch über eine musikalische Ausbildung verfügte, legte 1966 einen längeren Aufsatz zur minoischen Leier⁶¹, R. Tölle 1964 eine an Musikinstrumenten stark interessierten Analyse frühgriechischer Reigendarstellungen⁶² und M. Wegner 1968 eine umfassende Monographie zu den Instrumenten, dem Gesang und dem Tanz in frühgriechischer Zeit⁶³ vor. Alle vier Studien kamen praktisch unabhängig voneinander zustande – die Dissertation Aigns nahmen Platon, Tölle und Wegner erst knapp vor dem Druck ihrer eigenen Arbeiten zur Kenntnis –, folgten unterschiedlichen theoretischen und methodischen Prinzipien und gelangten zu unterschiedlichen Ergebnissen, die bis heute kaum überbrückt werden konnten.

Den radikalsten Bruch mit der bis dahin philologisch dominierten Forschungstradition vollzog B. Aign, der Musik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Physik studiert hatte, indem er das archäologische Material als eine »wesentlich sicherere Quelle für die Instrumentalgeschichte als die griechischen Mythen«⁶⁴ betrachtete und das nachhomerische Schrifttum bewusst aus seiner Quellenbasis ausschloss. Die homerischen Gedichte

⁵⁸ Für eine kurze Forschungsgeschichte s. S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 575–576.

⁵⁹ Aign (1963).

⁶⁰ Aign (1963); B. Bayer, *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its environs: An Archaeological Inventory* (1963).

⁶¹ N. Platon, *MinLyra* (1966) 208–232.

⁶² R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze* (1964).

⁶³ Wegner, *Musik & Tanz* (1968).

⁶⁴ Aign (1963) 22.

behandelte er nur noch als Nebenquelle und nur für die Periode der geometrischen Kunst – eine mitten in der Blütezeit der sog. homerischen Archäologie sehr weitsichtige methodische Entscheidung. Auch für den damaligen Stand organologischer Methodik waren seine minutiösen Analysen einzelner Bauelemente – des Resonanzkörpers, der Jocharme, der Saitenzahl etc. – quer durch unterschiedliche Instrumententypen bahnbrechend. Instrumentenkundliche Vergleiche zwischen ägäischen und mesopotamischen, syrisch-palästinischen, anatolischen und ägyptischen Bildzeugnissen mündeten für die Frage der Wechselbeziehungen in das folgende Ergebnis ein: Die ägäischen Saiteninstrumente wiesen grundsätzlich andere Konstruktionsprinzipien als die orientalischen auf und mehrere Instrumententypen des Orients blieben in der Ägäis unbekannt⁶⁵. Zudem plädierte Aign für die Kontinuität zwischen bronzezeitlichem und klassisch-griechischem Instrumentarium und bestätigte die griechische Kithara als Nachfolger der kretisch-mykenischen Leier⁶⁶.

Wenngleich die systematischen Materialanalysen Aigns minutiös, innovativ und von historischen Schlussfolgerungen sauber getrennt sind, brach seine Synthese nicht ganz mit der Tradition, die die Geschichte der Musikinstrumente aus den jeweils aktuellen Vorstellungen über kulturelle Verhältnisse und historische Vorgänge in Südosteuropa und dem östlichen Mittelmeerraum heraus rekonstruierte. Nicht jedoch vom Orient, sondern vom Norden gingen nun die Impulse aus. Aigns Geschichtsbild, den allgemeinen, im deutschsprachigen Raum geläufigen Handbüchern der Zeit (Berve, Schachermeyr, Matz) entnommen, war von den damals postulierten Migrationbewegungen (»zweite buntkeramische«, »indogermanische« und »dorische Einwanderung«) dominiert⁶⁷. Die auf G. Kossinas »siedlungsarchäologische Methode« und die Kulturkreislehre zurückgehende ethnische Deutung spielte bei Aigns kulturgeschichtlichen Interpretationen noch eine große Rolle, wie übrigens im Werk seines akademischen Lehrers W. Stauder⁶⁸.

Die ethnischen Barrieren waren in Aigns Augen offenbar unüberwindbar. Er betonte vielfach, »dass die Musik an die Interpretation gebunden war und nicht wie Töpferware oder Siegel (und Schriftstücke) durch Händler vermittelt werden konnte«⁶⁹. Als Auslöser musikalischer Entwicklungen kamen für ihn deshalb nur massive Völkerwanderungen in Frage. Die These der Bodenständigkeit griechischer Musikkultur wurde damit das andere Extrem im Gegensatz zur These der Abhängigkeit vom Orient. Vorschub leistete dieser These sicherlich die damals noch junge Entdeckung, dass in mykenischer Zeit Griechisch gesprochen wurde, was im Rahmen der ethnischen Deutung nur gravierende Folgen haben konnte. Die Möglichkeit eines östlichen Einflusses ließ Aign nur im Fall der Harfe der

⁶⁵ Aign a. O. 348–349.

⁶⁶ Aign a. O. 351–352.

⁶⁷ Aign a. O. 24–26.

⁶⁸ W. Stauder war jedoch der erste, der auf den »methodischen Fehler« hingewiesen hat, den man macht, wenn man »das Instrumentarium [...] zu sehr unter dem Gesichtspunkt einer allgemeinen Instrumentensystematik und nicht dem einer speziellen Instrumentengeschichte betrachtet«; hierzu W. Stauder, *Die Harfen und Leiern der Sumerer* (1957) 1.

⁶⁹ Aign (1963) 315–316; ähnlich B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 75; M. L. West, *The East Face of Helicon* (1997) 31–32.

mittelminoischen Siegelbilder gelten (hier **Kat.-Nr. 10** ff. *Abb. 47*): Er leitete sie von der Harfe der Megiddo-Ritzzeichnung **Kat.-Nr. V 1** (*Abb. 259–Abb. 261*) ab und fügte sie in den Rahmen der postulierten Einwanderung aus Palästina über Syrien in die Ägäis. Insgesamt war für Aign »die Welt der Ägäis in musikalischer Hinsicht von der Welt des Orients in der frühgriechischen Zeit mehr oder weniger isoliert«⁷⁰.

Praktisch gleichzeitig mit der Arbeit Aigns erschien N. Platons längerer Aufsatz über die minoische Leier anlässlich der Rekonstruktion zweier Alabasterfragmente des Archäologischen Museums von Heraklion als Rahmen eines solchen Instrumentes⁷¹. Neben dieser Rekonstruktion (**Kat.-Nr. 131** *Abb. 244–Abb. 245*), die umstritten blieb, plädierte Platon für die organologische Kontinuität von kykladischer, mittelminoischer Harfe und kretisch-mykenischer Leier⁷². Im Ausblick sprach er sich für die weitere Kontinuität hin zu den griechischen Leierinstrumenten aus, und in einem Nachtrag stimmte er der Grundthese Aigns über die von Orient und Ägypten isolierte Entwicklung ägäischer Musikkultur zu.

In seinem 1968 erschienenen Buch »Musik und Tanz« in der Reihe *Archaeologia Homerica* setzte sich M. Wegner mit sämtlichen damals bekannten Bilddenkmälern frühgriechischer Musikausübung auseinander; er blieb aber wie die sog. homerische Archäologie schlechthin dem philologisch-archäologischen Ansatz verpflichtet. Zur Phorminx, dem Instrument des frühen Griechentums *par excellence*, führe von den kretisch-mykenischen Leiern aus, so Wegner in Zustimmung mit R. P. Winnington-Ingram, »keine erkennbare Verbindung«⁷³. Wegner griff auf die dorische Einwanderung, ein philologisch-archäologisches Postulat, stärker als frühere Forscher zurück. Es ließe sich »daran denken, dass die viersaitige Phorminx mit der dorischen Wanderung nach Griechenland gekommen sei und sich in den ersten Jahrhunderten nach der Wanderung zu behaupten vermochte, sodaß die kretisch-mykenische Leier dagegen nicht mehr aufkam.«⁷⁴ Auch die Fülle attischer Bilder dieses Instrumentes – Attika wurde von der »dorischen Einwanderung« ohnehin nicht betroffen – spreche nicht gegen einen Zusammenhang der Phorminx mit der »dorischen Einwanderung«⁷⁵. Mehrere Bildzeugnisse vier- und dreisaitiger Leierinstrumente aus dem 2. Jt. v. Chr. (**Kat.-Nr. 11** *Abb. 33*, **Kat.-Nr. 13** *Abb. 35*, **Kat.-Nr. 32** *Abb. 70*, **Kat.-Nr. 38** *Abb. 80–Abb. 81*) widerlegen heute diese These, wie wir im Weiteren näher sehen werden. Wie weit Wegner den vorarchäologischen Prämissen zu folgen bereit war, zeigt auch sein geringes Vertrauen in die archäologischen Bilddenkmäler: »An Abbildungen, die mehr oder weniger als vier Saiten zeigen, muss man allerdings einen strengeren Maßstab

⁷⁰ Aign (1963) 360.

⁷¹ N. Platon, *MinLyra* (1966).

⁷² Platons diesbezügliche Argumentation litt jedoch daran, dass sie zwischen kykladischer, mittelminoischer Harfe und kretisch-mykenischer Leier instrumentenkundlich zu wenig differenzierte.

⁷³ Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 26; R. P. Winnington-Ingram, *Lustrum* 3, 1958, 14.

⁷⁴ Wegner a. O. 28.

⁷⁵ Wegner a. O. 28. Wegner hat leider knapp die Gelegenheit verpasst, den materialnahen Ansatz Aigns wesentlich zu berücksichtigen. Sein Manuskript wurde nach eigener Aussage 1962 abgeschlossen, 1966 vervollständigt und mit Nachweisen ergänzt sowie schließlich 1968 gedruckt. Aign konnte nur noch gelegentlich, vor allem im Katalog zitiert werden, ohne dass eine echte Auseinandersetzung mit seinen Ausführungen stattfand.

anlegen«, sagt er und betrachtet »die Abweichung von der Vierzahl der Saiten [...] als Unwissen, Unachtsamkeit oder Ungenauigkeit der Maler«⁷⁶.

H. Roberts untersuchte in ihrer 1974 vorgelegten und bis heute unveröffentlichten Dissertation die Geschichte der griechischen Saiteninstrumente und ging kurz auf deren Vorgeschichte ein⁷⁷. Eine eingehende archäologische Untersuchung der altägäischen Saiteninstrumente ist auch D. E. Creese in seiner Master-Arbeit gelungen⁷⁸. Seinen Versuch, zwischen den beiden extremen Thesen der Bodenständigkeit und der fremden Abhängigkeit zu vermitteln, werden wir später näher betrachten (S. 118 ff.).

Ein institutionalisiertes Forum hat die Erforschung materieller Hinterlassenschaften der Musikausübung seit 1981 in der Internationalen Studiengruppe für Musikarchäologie unter der Leitung von E. Hickmann gefunden. Mehrere, zum größten Teil veröffentlichte Symposien der Gruppe, haben sich mit der Musikausübung auf der ganzen Welt, soweit sie archäologische Überreste hinterlassen hat, und auch mit theoretischen wie methodischen Fragen der Musikarchäologie befasst. Die Gruppe hat auch die Bezeichnung »Musikarchäologie« (Music Archaeology) für diesen Forschungsbereich geprägt. Die vor- und frühgeschichtliche Ägäis stand jedoch bisher eher am Rande ihres Forschungsinteresses.

Kleinere Aufsätze anlässlich der Entdeckung einzelner musikgeschichtlich relevanter Funde werden wir bei der Betrachtung dieser Funde besprechen. Neuere umfassende Monographien wirken eher improvisiert. Eine auf die Bronzezeit beschränkte Neuuntersuchung ist vom Archäologen J. G. Younger, dem die Forschung u. a. eine Reihe eingehender Grundlagenstudien über Chronologie, Stil, Werkstätte und Ikonographie bronzzeitlicher Siegelglyptik verdankt, unternommen und 1998 in der Reihe SIMA Pocket-books publiziert worden⁷⁹. Die Arbeit gliedert sich in drei Kapitel, in denen entsprechend Musikinstrumente systematisch untersucht, soziale und geschlechtsspezifische Bezüge der Musikausübung erörtert und schließlich archäologisches Material in einem Katalog zusammengestellt, beschrieben und abgebildet wird. Die erneute Beschäftigung mit dem Thema, zumal von einem vorzüglichen Kenner der ägäischen Bronzezeit, sowie die Absicht, den Gegenstand aus der Sicht der soziokulturell interessierten Archäologie und der gender studies zu betrachten, sind grundsätzlich innovativ und willkommen. Auch die musikethnologisch geprägte Auffassung des Phänomens Musik kommt der Betrachtung des Themas sehr zugute.

⁷⁶ Wegner, Musik & Tanz (1968) 16; ähnlich Deubner (1929)196; West, AGM (1992) 52; M. Schuol in: StudMusArch III (2002) 430; vgl. M. Wegner, Griechenland, MiB II 4 (1963) 110: »Wir nähern uns fraglos der Auflösung der dokumentarischen Zuverlässigkeit der Bilder griechischer Musikinstrumente.« Vorsichtiger Neubecker, AgM (1994) 70. 72 Anm. 29. M. L. West, Bibliotheca orientalis 56, 1999, 752 betrachtet die vorhandenen Bildzeugnisse als »works of art«, von denen man nicht zu viele Informationen erwarten darf.

⁷⁷ H. Roberts, Ancient Greek Stringed Instruments 700–200 B.C., Diss., University of Reading (1974). Dem Verfasser war diese Arbeit bis zum Abschluss des Manuskripts nicht zugänglich.

⁷⁸ Creese, Lyre (1997).

⁷⁹ Younger, MusAeg (1998). Auf S. ii erscheint jedoch das Jahr 1988 im Copyrightvermerk.

Die Ausführungen Youngers erheben jedoch selten den Anspruch auf Verbindlichkeit⁸⁰. Die Gültigkeit der Thesen wird meistens von konditional formulierten Bedingungen abhängig gemacht, deren Prüfung dem Leser überlassen wird. Die aus der Anzahl und Anordnung der Gestalten in der Szene der Schnittervase gewonnene rhythmische Struktur des gesungenen Liedes⁸¹, das Postulat einer Dreieckleier ohne Schallkörper, die »a toy for the monkeys« wäre⁸² und die Verwendung von Halsketten als lärmerzeugenden *menat*⁸³ sind einige der vielen rein spekulativen Schlussfolgerungen. Das Postulat einer bronzezeitlichen Chelys⁸⁴ basiert auf den artifiziell durchbohrten Schildkrötenpanzern **Kat.-Nr. 138** aus Phylakopi, deren Funktion als Resonanzkörper einer Leier weit weniger sicher ist als sich Forscher der bronzezeitlichen Musikausübung gewünscht hätten. Der Typus »giant lyre«⁸⁵ beruht auf ein langwährendes Missverständnis der Bildkonventionen von **Kat.-Nr. 31** (Abb. 66) und **Kat.-Nr. 35** (Abb. 71–Abb. 72) (vgl. u. S. 131), das Younger sicherlich hätte korrigieren können. Ebenso spekulativ ist das Postulat der drehbaren Arme der klassischen Kithara und die darauf basierende Rekonstruktion der kretisch-mykenischen »Phorminx«⁸⁶. Die gewagte Entscheidung Youngers, die kanonische kretisch-mykenische Leier durchweg als Phorminx zu bezeichnen⁸⁷, vermischt systematische und historische Aussagen – ganz in der Tradition der Vergleichenden Musikwissenschaft. Die Verbindung des minoischen Bogensistrums mit der griechischen $\psi\theta\acute{\upsilon}\rho\alpha$ ist ein Irrtum⁸⁸. Wichtigen sozialarchäologischen Fragen, wie etwa der Einfluss des Auf- und Untergangs palatialer Herrschaftsstrukturen auf die Musikausübung, wird trotz des erklärtermaßen sozialarchäologischen Charakters des Ansatzes nicht nachgegangen, obwohl Younger ein ausgezeichnete Kenner solcher Themen ist, wie sein zusammen mit P. Rehak verfasster Überblick über aktuelle archäologische Forschungen zur spätminoischen Kultur in anderen Zusammenhängen

⁸⁰ Für anderslautende Urteile s. O. Steinmayer, BMCR 1998.11.22: »a painstaking, thorough, and informed look at depictions of musical scenes and the physical remains of instruments«; G. Nordquist, OpAth 25/26, 2000/01, 123–124. A. Bélis, RA 2001, 112 und M. van Schaik, Imago Musicae 18/19, 2001/2, 250 kommen zu dem Schluss, dass das Buch nur als Materialkatalog zu verwenden ist; ähnlich M. L. West, Bibliotheca orientalis 56, 1999, 750–753.

⁸¹ Younger, MusAeg (1998) 9.

⁸² Younger a. O. 15–16.

⁸³ Younger a. O. 49–50. Youngers Deutung bezieht sich auf ägäische Szenen mit Figuren, die Halsketten in der Hand halten. Den einzigen, freilich nicht ausreichenden Hinweis auf Lärmerzeugung durch Halsketten im ägäischen Raum liefern jedoch weibliche Figuren in der ägäischen Rundplastik und Siegelglyptik, die wegen ihrer in die Hüfte gestützten Arme als Tänzerinnen angesehen werden und alle schwere Halsketten tragen, wie E. Sapouna-Sakellarakis, Die bronzenen Menschenfiguren auf Kreta und in der Ägäis, PBF I 5 (1995) 145 betont. Vgl. Hüftschmuck mit möglicher Rasselfunktion aus einem Grab der Natufischen Kultur auf dem Karmel bei Braun, MAIP (1999) 65–66 Kat.-Nr. u. Abb. II/1–1.

⁸⁴ Younger a. O. 17–18.

⁸⁵ Younger a. O. 22–23.

⁸⁶ Younger a. O. 21–22 Taf. 6; R. Castleden, Mycenaeans (2005) 139 Abb. 5.13. O. Steinmayer, BMCR 1998.11.22 findet jedoch, dass »Younger is very careful what suppositions he makes and how far to go with them.«

⁸⁷ Dagegen bereits R. P. Winnington-Ingram, Lustrum 3, 1958, 14.

⁸⁸ Younger, MusAeg (1998) 38 Anm. 108; hierzu M. L. West, Bibliotheca orientalis 56, 1999, 751.

zeigt⁸⁹. Auch im Abschnitt »Gender and Sexuality in Aegean Music«⁹⁰ vermisst man eine Erörterung des Phänomens, dass die Leierspieler immer knöchellange Gewänder tragen, die sonst Frauen vorbehalten sind.

Die Druckfehler im Buch sind zahlreich und die griechischen Musiktermini sind davon am meisten betroffen⁹¹. Der Materialkatalog enthält Artefakte, deren Relevanz hinsichtlich der Musik sehr hypothetisch und eher unwahrscheinlich ist⁹². Manchmal sind Funde unter falschen Fund- und Aufbewahrungsorten sowie Museumsnummern angeführt⁹³. Der Bezeichnung von Aigns und Wegners Monographien als »essentially catalogues with little discussion«⁹⁴ wird kaum einer zustimmen, der diese wichtigen Arbeiten eingehend studiert hat.

Trotz dieser Schwächen hat das Buch auch wahre Tugenden, die der vorsichtige Leser herauschälen kann. Dazu gehört die Betrachtung der menschlichen Stimme als erstes Musikinstrument, in der Younger eine Vorstellung des verlorenen minoischen Gesangs zu gewinnen versucht. Dabei bringt er seine Kenntnis der ägäischen Schriften in fruchtbarer Weise ein und erörtert als erster in diesem Zusammenhang den administrativen Charakter der Linear B und die sog. »libation formula« der Linear A⁹⁵. Die Identifizierung einer doppelten Harfe in mittelminoischen Siegelbildern ist ein origineller Beitrag des Siegelspezialisten und wird auch in der vorliegenden Arbeit übernommen und näher erörtert (S. 68). Quellenkritisch wichtig ist auch der Hinweis darauf, dass die verfügbaren ikonographischen Quellen kein objektives, sondern ein stark normiertes Bild der bronzezeitlichen Musikkultur vermitteln, das viele Aspekte bewusst ausklammert⁹⁶. Ein solcher wichtiger Aspekt ist beispielsweise die Musikausübung durch Frauen, denn eine Gesellschaft, die ihnen zu musizieren verbietet, ist schwer vorstellbar. Darstellungen

⁸⁹ P. Rehak – J. G. Younger, RAP VII (2001 = 1998) 383–465; dies., RAP VII, Addendum, 466–473.

⁹⁰ Younger, MusAeg (1998) 54–59.

⁹¹ Einige Beispiele: Younger, MusAeg (1998) 8 (trachaic für trochaic). 11 (τρίγωνον für τρίγωνον). 14 (ζύγον für ζυγόν). 18 (ὁ φόρμινξ für ἡ φόρμινξ). 30 (βόμβοξ für βόμβουξ). 46 (krokala für krotala); M. L. West, Bibliotheca orientalis 56, 1999, 751 weist auf weitere Fehler hin.

⁹² Younger, MusAeg (1998) u. a. Kat.-Nr. 27 (Miniaturfresko aus Knossos, das »short auloi« darstellen soll); Kat.-Nr. 55 (Siegel aus Archanes, Phourni mit mutmaßlichen Darstellungen von Sistren); Kat.-Nr. 65 (Siegelabdruck aus Knossos mit Darstellung eines Mannes, dessen »hands raised as if playing the auloi« sind). Die angeblich Saiteninstrumente darstellenden Artefakte werden hier in X.2 erwähnt.

⁹³ Das Tholosgrab, dessen Elfenbeinfunde als Fragmente einer oder mehrerer Leierinstrumente interpretiert worden sind (s. hier **Kat.-Nr. 33**, **Kat.-Nr. 34**), befindet sich nicht in Archanai – so Younger, MusAeg (1998) 61 –, sondern in Menidi (antiker Ort Acharnai), das mit dem Fundort des minoischen Sistrums, dem kretischen Archanes, nicht zu verwechseln ist. Dieses Sistrum befindet sich nicht im Museum von Archanes – so Younger, MusAeg (1998) 65 Kat.-Nr. 24 –, wo lediglich eine Kopie ausgestellt ist, sondern im Museum von Heraklion und trägt die Inv.-Nr. Π 27659. Die Votivbronze aus dem Amyklaion – Younger, MusAeg (1998) 71 Kat. Nr. 37 – befindet sich im Nationalmuseum von Athen und trägt die Inv.-Nr. 10671 (hier **Kat.-Nr. 122**).

⁹⁴ Younger, MusAeg (1998) 3.

⁹⁵ Younger a. O. 5–6.

⁹⁶ Younger a. O. 54–60.

musizierender Frauen begegnen uns aber in der bronze- und früheisenzeitlichen Ägäis kaum. Einzelne, meist umstrittene Ausnahmen werden wir weiter unten erörtern.

Im Kernbereich archäologischer Forschung, die letztlich die musikrelevanten Funde zutage fördert, primär aufarbeitet und auch den Zusammenhang der Musikausübung mit ihrem kulturellen Kontext genauer untersuchen kann, hat sich trotz der mehrfach belegten Bedeutung der Musikausübung in allen bekannten Perioden und Regionen der antiken Welt selten ein Forscher interessiert. Als eine Ausnahme im Rahmen der archäologisch interessierten althistorischen Forschung ist die Arbeit E. Kistlers über den gesellschaftlichen Wandel in Athen im ausgehenden 8. Jh. v. Chr. anhand der im Grabbezirk Ajia Triada der Kerameikos-Nekropole beobachteten 'Opferrine-Zeremonie' hervorzuheben. Kistler erkennt in dieser ab dem letzten Viertel des 8. Jhs. v. Chr. belegten Bestattungssitte einen Orientierungswandel der aristokratischen Selbstdarstellung vom Krieg hin zur Muße. Kriegerische Tugend komme bis in die Phase SG I hinein etwa in den Waffen- und Schmuckbeigaben, in den Schlachtszenen, Wagen- und Kriegeraufzügen der monumentalen Grabkraternen sowie im Gelagetypus des Verdienstfestes zum Ausdruck. Ab SG II stelle das Gelage zum adligen Vergnügen (sog. 'Gelage der Muße'), die Verwendung orientalisierender Bankettgeschirrs und seine rituelle Verbrennung am Grab sowie die Aufstellung sepulkralpezifischer *Dinoi* auf konischen Untersätzen diesen Orientierungswandel dar. Statusstiftend sei nun die Fähigkeit geworden, an der kulturellen Koine der ostmediterranen Oberschicht teilzuhaben, die mit der 'Opferrine-Zeremonie' demonstriert würde.

Die unterschiedlichen Selbstdarstellungsweisen spiegeln für Kistler wie für O. Murray auch die Festmahlbeschreibungen in der *Ilias* einerseits und in der *Odyssee* und der symptomatischen Dichtung andererseits wider. Im Bereich der Musikausübung und deren repräsentativen Darstellung im Festgelage und am Grab erkennt Kistler drei gewichtige Manifestationen der veränderten Interessenlage athenischer Adelskultur: (a) die Einführung der sepulkralpezifischen Szenen des Reigentanzes und des Rasselschüttelns in das Bildspektrum der Vasenmalerei⁹⁷; (b) einen bisher nie vorhandenen Gefallen, sowohl das Gebrauchs- als auch das Grabgeschirr mit Waffentänzen, Reigentänzen in Begleitung von Musikanten, musizierenden Sitzgemeinschaften und anderen Szenen aus dem musisch-festlichen Leben des Adels zu schmücken⁹⁸; (c) die Übernahme des orientalischen Gelages in musikalischer Begleitung durch einen stehenden, Dienst leistenden Leierspieler und dessen Umgestaltung zum Gelage mit Musizieren durch die sitzenden Zecher selbst⁹⁹.

Die Arbeit Kistlers ist nur eine von mehreren Arbeiten der letzten Jahrzehnte, die der Frühgeschichte des griechischen Symposions, und damit des bedeutendsten Kontextes frühgriechischer Musikausübung, gelten. Durch diese Studien ist klar geworden, dass sich das griechische Symposion vom homerischen Festmahl in wesentlichen Merkmalen

⁹⁷ Kistler, *Opferrine* (1998) 69–71.

⁹⁸ Kistler a. O. 71–76.

⁹⁹ Kistler a. O. 76–77.

unterscheidet, wie das Lagern auf Klinen und der erheiternde, ausgelassene Essen- und Weinkonsum, das Musizieren durch die Zecher selbst, die scherzhafte sympotische Dichtung und die Erotik. Diese Bankettform würde aus dem nahöstlichen, genauer: dem phönikischen Raum nicht etwa im späten 7. Jh., in der Zeit ihrer ersten Darstellungen in der korinthischen Vasenmalerei übernommen, sondern bereits im 8. Jh. v. Chr. Hierfür weisen O. Murray auf die SG II-zeitliche Kotyle aus Pithekoussai, den sog. 'Nestorbecher' mit der bekannten Versinschrift, die er als Ausdruck des neuen, sympotischen Geistes interpretiert, sowie H. Matthäus auf Fragmente kretischer, figürlich geschmückter Bronzereliefs, die Beine von Klinen zeigen und diese Gelageform darstellen dürften (S. 249 ff.), hin.

Somit werden mehrere Themen musikgeschichtlichen Interesses angeschnitten, wie die Entstehung griechischer Lyrik, die Öffnung musikalischer Ausbildung für den nichtspezialisierten, durchschnittlichen Bürger und das für die griechische Kultur konstituierende Phänomen der Identitäts- und Statusdemonstration durch Musizieren. Die Erforschung des griechischen Symposions als Kontext musischer Aktivität hat eine lange Tradition von R. Reitzenstein bis A. Schäfer¹⁰⁰. Bei der Ableitung des 'Gelages der Muße', welches das 'Verdienstfest' abgelöst haben soll, aus dem Orient ist allerdings vor alten Vorurteilen zu warnen, die einem angeblich kriegerisch-tugendhaften Griechentum den angeblich orgiastisch-triebhaften Orient gegenüberstellen wollten.

2. Die vorliegende Arbeit

Der forschungsgeschichtliche Überblick hat gezeigt, wie wenig Konsens in grundlegenden Fragen besteht – und wie selten die Musikausübung den Stellenwert in der archäologischen Forschung eingenommen hat, den sie aufgrund ihrer Bedeutung in der ägäischen Kultur verdient. Eine erneute Beschäftigung mit dem Thema und eine gründliche Auswertung der mittlerweile beträchtlich angewachsenen einschlägigen Quellen scheint unter diesen Umständen gerechtfertigt. Heute können wir zudem von einem differenzierteren Bild der kulturellen Verhältnisse im 3. bis frühen 1. Jt. im östlichen Mittelmeerraum sowie von einer vertieften Kenntnis der Orientkontakte ägäischer Kultur ausgehen, so dass sich die Frage lokaler Kontinuität und kontaktinduzierter Wandlung auf eine neue Basis stellen lässt. Eingehende Untersuchungen über die bronzezeitliche Ess- und Trinkkultur sowie das frühgriechische Symposion liefern schließlich eine vorzügliche Gelegenheit, die Musikausübung in ihrem engeren sozialen Rahmen der Festkultur zu betrachten.

1. Definition des Gegenstands

Musik mit den Mitteln der Archäologie erforschen zu wollen, mag vielen utopisch erscheinen – nicht ganz zu Unrecht. Musik, wie man sie im Abendland seit einigen Jahrhunderten

¹⁰⁰ R. Reitzenstein, Epigramm und Skolion: Ein Beitrag zur Geschichte der alexandrinischen Dichtung (1893); Fehr, Gelage (1971); Dentzer, Banquet (1982); Schäfer, Unterhaltung (1997).

versteht, nämlich als Klangereignis, hinterlässt keine materiellen Spuren. Die Kulturen, die uns hier interessieren, haben ihre Musik auch nicht aufgezeichnet, sodass ihr Klang uns nicht zugänglich ist. Es gibt also einen unübersehbaren Konflikt zwischen dem abendländischen Musikbegriff und dem Gegenstand, der archäologisch untersucht werden kann. Nicht zu leugnen ist auch, dass nur wenige Forscher versucht haben, diesen Konflikt auszuräumen. Die überwiegende Mehrheit der Archäologen ignoriert einfach das Thema Musik in der ägäischen Bronze- und Früheisenzeit wie in allen anderen Perioden und Kulturen, die vorwiegend mit den Mitteln der Vorgeschichtswissenschaft erforschbar sind.

Die verhältnismäßig wenigen Versuche, einen Weg in die Musik vorgeschichtlicher Kulturen zu finden bzw. eine Musikarchäologie überhaupt möglich zu machen, reduzieren meistens den Musikbegriff auf das archäologisch Fassbare und versuchen, das Problem einfach 'wegzudefinieren'. B. Aign hat die quellenbedingte Notwendigkeit erkannt, offengelegt und sich auf eine »Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes« konzentriert¹⁰¹. Der Titel »Musik und Tanz« bei M. Wegner scheint gerade noch gerechtfertigt zu sein, da Wegner auch homerische Quellen untersucht, die Auskunft über Gesang geben¹⁰². J. G. Youngers Titel »Music in the Aegean Bronze Age« aber erweckt Erwartungen, denen angesichts der Quellenlage nicht entsprochen werden kann¹⁰³.

Die Unzufriedenheit der Fachwelt mit dem abendländischen Musikbegriff ist nicht nur methodisch bedingt. Nach Jahrzehnten musikethnologischer Forschung muss er zu eng wirken und ist jedenfalls nur einer von sehr vielen Begriffen, die weltweit in Gebrauch (gewesen) sind. Deshalb die Forderung nach »emischen« Untersuchungen, d. h. nach Untersuchungen, die ihren Gegenstand aus der jeweils kulturinternen Perspektive analysieren und sich kulturspezifische Vorstellungen und Begriffe zu eigen machen¹⁰⁴.

Die Musikauffassung und -begrifflichkeit der altägäischen und frühgriechischen Kultur ist aber nicht bekannt; sie bildet einen Gegenstand der Untersuchung. Die kulturexterne Perspektive ist daher notwendig. Ob man dabei von der abendländischen Musikauffassung, von der Musikauffassung einer anderen Kultur oder von einem *ad hoc* konstruierten Fachbegriff für Musik ausgeht, ändert an dieser Tatsache nichts. Für die erste Lösung spricht der Umstand, dass schon die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik fremder oder antiker Kulturen ein im Grunde abendländisches Unterfangen ist, dessen Resultate Anschluss an Kategorien und Nachbardisziplinen des Abendlandes finden sollten. Für die zweite Lösung spricht die ebenso berechtigte Absicht, Resultate zu erzielen, die

¹⁰¹ Aign (1963); ebenda 21 für einen Umriss des sachlichen Rahmens seiner Arbeit.

¹⁰² Wegner, Musik & Tanz (1968).

¹⁰³ Younger, MusAeg (1998) 1. Das Buch wurde im Verlagsprogramm als »Bronze Age Musical Instruments« angekündigt, so z. B. in der Liste der erschienenen oder im Druck befindlichen Büchern bei C. Gillis et al. (Hrsg.), Trade and Production in Premonetary Greece, SIMA Pocket-book 143 (1997) 285 Nr. 144; als »Music in the Aegean Bronze Age: The Physical Evidence« wird das Buch vor seiner Erscheinung bei J. Bennet in: A New Companion (1997) 528 Anm. 32 zitiert.

¹⁰⁴ Zu der Dichotomie »emisch/etisch« in der Musikethnologie s. B. Nettl, The Study of Ethnomusicology (1983) 96–98. 140–143. 154–157.

allen untersuchten Kulturen, auch der abendländischen, gleich fremd und deshalb miteinander vergleichbar sind und es grundsätzlich ermöglichen, interkulturell gemeinsame Nenner und Differenzen zu finden.

Die Forderung A. P. Merriams nach dem Studium der Musik *als* Kultur¹⁰⁵, also nach einer konsequenten Umorientierung vom Klang an die kulturanthropologischen, sozialen und materiellen Voraussetzungen der Musik, geht in diese letzte Richtung und hat in der Musikethnologie, die ihre universalistische Ansprüche nie verborgen hat, die größte Resonanz gefunden.

Die Forderung scheint uns vor allem dann berechtigt, wenn man damit nicht versucht, Musik dogmatisch als Kultur zu *definieren* – ein solcher Versuch, der die Klangkomponente nicht mehr berücksichtigen will, muss zu Recht auf Ablehnung durch die Vertreter der Historischen Musikwissenschaft stoßen. Für die vorliegende Arbeit wurde es demnach für sinnvoll gehalten, den gängigen abendländischen Musikbegriff beizubehalten und die Aufmerksamkeit auf die *Ausübung* von Musik zu lenken. Der Klang kann in unserem Untersuchungsfall nicht erforscht werden, wohl aber die faktisch stattfindende und empirisch beobachtbare Tätigkeit seiner Erzeugung, Vermittlung und Rezeption. Der Tatbestand der Musikausübung hinterlässt archäologische Spuren wie Musikinstrumente, bildliche Darstellungen, spezielle Räumlichkeiten u. ä. Das gleiche Umstellen vom geistigen Produkt zu der Handlung, die dieses Produkt erzeugt und vermittelt, erweist sich in den letzten Jahrzehnten z. B. in der Religionsarchäologie, die den Schwerpunkt von der Religion auf die Kultausübung verlegt hat, als besonders fruchtbar¹⁰⁶. Auch in der Musikwissenschaft ist der Gedanke keineswegs neu. J. Blacking prägte den Übergang der Musikethnologie von der »music as product« zur »music as process«¹⁰⁷. H. Rösing und H. Bruhn betrachten die Musik als »Handlungsgegenstand in einem kulturellen Kontext«¹⁰⁸.

Der hier gelegte Schwerpunkt auf die Praxis der Musikausübung erlaubt, das kommunikative Moment der Musik in seiner Entfaltung zu erfassen, nämlich die der aktiven und passiven Beschäftigung mit Musik gemeinsamen Ebene, die archäologisch fassbar ist und soziale wie kulturgeschichtliche Referenz besitzt. Auf dieser Ebene, und nicht mit der Verbreitung fertiger Musikwerke oder Musikinstrumente, vollzog sich schließlich in der Antike auch der Austausch und die gegenseitige Befruchtung der Musikkulturen. Diese Phänomene bilden Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁵ A. P. Merriam, *Ethnomusicology* 21, 1977, 202. 204.

¹⁰⁶ Für diesen Ansatz in der minoischen Religionsarchäologie s. u. a. P. Warren, *Minoan Religion as Ritual Action* (1988).

¹⁰⁷ L. Blacking, *How musical is man?* (1973); D. Chadd in: A. Buckley et al. (Hrsg.), *Proceedings of the Second British-Swedish Conference on Musicology. Ethnomusicology, Cambridge 1989, Musikmuseets skrifter* 21 (1991) 1–4; B. Nettl in: H. Myers (Hrsg.), *Ethnomusicology: An introduction* (1992) 381. Vgl. den von J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (1990) insbes. 41–68 im Anschluss an M. Mauss (»fait social total«) und J. Molino geprägten Begriff »total musical fact«, der Musik auf der Ebene ihrer Erzeugung (»poietic level«), ihrer Klangform (»neutral level«, »acoustic definition«) und ihrer Rezeption (»esthetic level«, »perceptive approach«) erfasst.

¹⁰⁸ H. Rösing – H. Bruhn in: H. Bruhn – H. Rösing (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (1998) 18.

2. Musikausübung als soziales Phänomen

Das Interesse an der Musik als Praxis führt auch zu deren sozialgeschichtlicher Betrachtung. Dieses vielbeschworene Programm ist im Vorfeld durch den Hinweis auf zwei Merkmale zu rechtfertigen. Das erste Merkmal des sozialen Phänomens Musikausübung ist, dass es breite Schichten einer Gesellschaft betrifft. Ob das bei modernen Avantgardekomponisten und ihren wenigen eingeweihten Konzertbesuchern der Fall ist, darüber kann man streiten. Selbst diese Gesellschaftsfremdheit moderner Musikrichtungen aber ist nicht musikimmanent, sondern gesellschaftlich induziert, wie bereits Th. Adorno erkannt hat¹⁰⁹. Die Musikausübung – zumindest jene, die sich am archäologischen Material fassen lässt – war in der ägäischen Vor- und Frühgeschichte Sache großer Bevölkerungsmassen wie etwa ein modernes Rock-Konzert oder ein traditionelles Volksfest. Insofern stellte sie unweigerlich ein soziales Phänomen dar. Das zeigen u. a. die knossischen Miniaturfresken mit summarisch wiedergegebenen Zuschauermengen, die großen Gefäß- und Fleischmengen, die für zentral organisierte Bankette in Pylos und anderen mykenischen Zentren dokumentiert sind (vgl. S. 134), oder die homerische Beschreibung der auf der Agora stattfindenden Wettspiele bei den Phäaken (Od. viii, 104–265), die von *πουλὺς ὄμιλος*, | *μυρία* (Od. viii, 109–110) besucht werden und mit der Musikaufführung des Demodokos abschließen. Im platonischen *Ion* (535d4) erfahren wir, dass eine Rhapsodenaufführung in klassischer Zeit bis zu 20.000 Zuhörer versammeln konnte¹¹⁰.

Daraus ergibt sich eine wichtige quellenkritische Beobachtung. M. Wegner legte an den früheisenzeitlichen Leierbildern, die mehr oder weniger als vier Saiten zeigen »einen strengen Maßstab«, der ihn dazu führte, nur Bilder viersaitiger Leiern als vertrauenswürdig zu betrachten¹¹¹. M. Maas und J. McIntosh Snyder gingen noch weiter mit der Annahme, die gesamte Bildüberlieferung der mindersaitigen Leier in der geometrischen Vasenmalerei sei nichts anderes als die technisch und stilistisch bedingte flüchtige Wiedergabe von Leiern, die weiterhin sieben Saiten wie in der Bronzezeit gehabt hätten. Obgleich diese extreme Hypothese generell auf Ablehnung stieß, ist die Bereitschaft, der Bildüberlieferung den Quellenwert mehr oder weniger abzusprechen, oft in der Fachliteratur zu beobachten. Die Erklärung, der Maler oder der Bildhauer besitze keine musikalischen Fachkenntnisse und könne und wolle deshalb keine genauen Instrumentenbilder abgeben, ist zu bequem und vor allem zu sehr abendländisch geprägt. Jeder, der Erfahrungen in einer traditionellen Kultur hat, weiß, dass viele Bereiche des Fachwissens, die wir heute Spezialisten überlassen, dem durchschnittlichen Mensch in einer arbeitsteilenden, aber noch nicht industriellen Gesellschaft weitaus vertrauter waren. Musik war sicher einer dieser Bereiche. Es ist hinlänglich bekannt, mit welchem Gespür für das technische und instrumentenbauliche Detail die Herstellung einer Leier in dem für öffentliche Aufführung bestimmten, also weit

¹⁰⁹ T. W. Adorno, Zeitschrift für Sozialforschung 1, 1932, 104.

¹¹⁰ P. Murray (Hrsg.), Plato on Poetry (1996) 122 ad 535d4.

¹¹¹ Wegner, Musik & Tanz (1968) 16. Ähnlich Deubner (1929) 196; West, AGM (1992) 52; Brand, Musikanten (2000) 57. Vorsichtiger Neubecker (1994) 70. 72 Anm. 29.

verbreiteten homerischen Hymnos an Hermes (24–64) beschrieben wird. Auch Achill sitzt in seinem Zelt und singt κλέα ἀνδρῶν auf seiner φόρμιγγι λιγείη als Laie (Ilias IX, 185–189), und Homer verpasst die Gelegenheit nicht zu erwähnen, dass diese φόρμιγξ u. a. ein silbernes Querjoch besaß. Aus dem reichen Fundus des instrumentenbaulichen Wissens kann der Odyssee-Dichter auch dann schöpfen, wenn der Zusammenhang nicht musikalisch ist: Wie ein erfahrener Leierspieler und Aoidos, der die Saite aus gedrehtem Schafsdarm um den Stimmwirbel aufspannt und an beiden Seiten befestigt, so mühelos bespannte Odysseus den großen Bogen (Od. xxi, 404–409). Antiken und traditionellen Kommunikationstechniken fehlte es also kaum, zumindest *a priori*, an geeigneten Mitteln und rechtem Zugriff auf musikalische Fachkenntnisse. Die nahezu massenhafte Beteiligung an religiösen Festen zeigt, dass dies in der Bronzezeit nicht grundsätzlich anders war.

Der vieldiskutierten Freiheit oder Unachtsamkeit der Maler, der Bildhauer und der Toreuten waren also durch ihre Alltagskenntnisse in musikalischen Sachverhalten, aber auch durch die Kenntnisse ihrer Kunden, Grenzen gesetzt, die wir nicht ignorieren dürfen, um das untypische Material bequem in unsere Vorstellungen fügen zu können. Bevor wir abweichende oder randständige Aussagen unserer schmalen Quellenbasis ignorieren, sollten wir unsere Methoden hinterfragen und die Möglichkeit nutzen, historische Vielfalt zu erfassen.

Das zweite Merkmal der Musikausübung, das mit ihrem sozialen Charakter zusammenhängt und eine sozialgeschichtliche Betrachtung rechtfertigt, ist die enge Verbindung zwischen Musikausübung und politischer Macht. In der zu untersuchenden Periode manifestiert sich diese Verbindung vor allem in der Tatsache, dass wichtige Zeugnisse der Musikausübung in Zeitabschnitten und an Orten vorkommen, die eine stark hierarchische Gesellschaft kannten. Das gilt gleichermaßen für die Zeit der sog. Korridorhäuser auf dem griechischen Festland im mittleren 3. und für die älteren kretischen Paläste im frühen 2. Jt. wie für Ajia Triada in SM IIIA, Chania in SM IIIB, Tiryns in SH IIIC und die Inseln Zypern und Kreta in der Früheisenzeit. Auch Sparta wurde im 7. Jh. v. Chr. nach der Etablierung seiner Herrschaft über einen großen Teil von der Peloponnes zum Zentrum des Musiklebens Griechenlands in der Nachfolge von Lesbos und Kreta, die nun stark an Bedeutung verloren¹¹². Und *vice versa* brachte der Untergang von Herrschaftsstrukturen tief greifende Veränderungen in der Musikausübung mit sich. Beispiele dafür sind der Übergang von der mehr- zu der mindersaitigen Leier am Ende der mykenischen Palastzeit (s. u. IV.4) oder die Ablösung der nahöstlichen Winkelharfe durch die ägäische Rundbodenleier am Ende der spätyprischen, urban geprägten Kultur (s. u. V.5). Das Fehlen einschlägiger Funde in der kretischen Neupalastzeit dürfte demnach ein Zufall der Überlieferung oder eine Folge alter, unachtsamer Grabungsmethoden sein. Musikrelevante Funde sind also ein sicheres Indiz für hierarchische Gesellschaftsstrukturen und ausgeprägte Statusdifferenzierung – wie etwa die aufwendige Architektur und die

¹¹² Zu Sparta als Zentrum des Musiklebens vor diesem historischen Hintergrund s. W. Burkert in: Kleine Schriften I. Homeric (2001) 135–136.

reichen Grabbeigaben. Die Musikausübung war im ägäischen Raum u. a. ein Mittel der Identitätsstiftung, der gesellschaftlichen Repräsentation und der Legitimation der Herrschaft.

Daraus ergibt sich eine weitere quellenkritische Beobachtung, die bereits von J. G. Younger gemacht worden ist¹¹³ und hier noch einmal für den Fall wiederholt werden sollte, dass die erste, der grundsätzlichen Vertrauenswürdigkeit der Bilder geltende Beobachtung als ein Aufruf zur kritiklosen Akzeptanz ihrer Aussagen missverstanden wird. Die Musikszene der ägäischen Bronzezeit bedienen sich einer normierten, überschaubaren Bildersprache, so Younger, und dürfen demnach nicht als eine spontane, unvoreingenommene und repräsentative Dokumentation der Musikkultur betrachtet werden. Das Gleiche gilt ohne weiteres für die früheisenzeitlichen Bildzeugnisse. So gesehen, sind die ikonographischen Quellen nicht weniger »subjektiv« als die späteren Textquellen¹¹⁴. Beide sind eher Ausdruck des Nachdenkens über die eigene Musikkultur. Der Maler, der Bildhauer und der Erzgießer sind nicht unsere musikethnologischen Feldforscher, sondern die Einheimischen, deren Aussagen wir zu erfassen, aber auch zu hinterfragen haben. Wir dürfen also vermuten, dass es in vielen anderen Kontexten und auf unterschiedlichste Weise musiziert wurde im Vergleich zu dem, was die erhaltenen Bildquellen uns vor Augen führen. Dazu aber haben wir (noch) keinen Zugang.

3. Individuum in der Musik

Eine kultur- und sozialgeschichtlich orientierte Untersuchung ist mit der Fixierung auf bahnbrechenden Leistungen genialer Persönlichkeiten schwer zu vereinbaren. Entgegen dem romantischen Bild des »dichtenden Volkes« muss man zwar davon ausgehen, dass Innovationen immer zu einem bestimmten Zeitpunkt von einem Individuum erdacht und eingeführt werden, auch wenn wir den Urheber nicht identifizieren und die konkreten ereignisgeschichtlichen Vorgänge nicht rekonstruieren können. Die Innovationen aber befinden sich immer in einem von der Gesellschaft vorgegebenen Rahmen. Der erste Blick auf die vorliegenden literarischen Quellen historischer Zeit, die konkreten Gründungsakten, erste Erfinder und Kulturhelden reichlich überliefern, dürfte große Skepsis gegen jegliche kollektivistische Deutung erwecken. Doch auch Phänomene, bei denen offensichtlich mit prozesshaften, lange andauernden Vorgängen gerechnet werden muss, erfassen diese Quellen auf keine andere Weise¹¹⁵. Die griechische Großplastik z. B., deren Entstehung die schriftliche Überlieferung als die Einzelleistung des kretischen Bildhauers Daidalos feiert, stellt bekanntlich einen im frühen 7. Jh. v. Chr. begonnenen, langsam reifenden Prozess dar, für den die Bekanntschaft mit Arbeitstechniken und statuarischen Typen Ägyptens und des

¹¹³ Vgl. o. S. 18.

¹¹⁴ Vgl. J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 286–287: »Of course, the visual arts employ as many conventions, and may be as far removed from lived experience, as literary texts. We cannot be sure that a Mycenaean picture is closer to real life than Homeric poetry.« Ähnlich A. von Lieven in: StudMusArch IV (2004) 101 bezüglich ägyptischer Bildquellen.

¹¹⁵ G. Nagy, Poetry as Performance: Homer and Beyond (1996) 76.

Alten Orients, die lokalen Traditionen der Körperdarstellung, die Zwänge des Materials, das Repräsentationsbedürfnis der Poleis und ihrer Oberschichten, unzählige kleinere und größere Beiträge einzelner Künstler und vieles mehr maßgebend war¹¹⁶.

Der kulturgeschichtliche Ansatz interessiert sich immer für den Kulturwandel – für sein Zustandekommen wie für sein Unterbleiben. Erfindungen sind immer zahlreicher als die schließlich daraus resultierenden Neuerungen, denn Erfindungen, so genial sie auch sein mögen, führen nur zu Innovationen, wenn sie von einer Gemeinschaft von Menschen akzeptiert und sich zu eigen gemacht werden¹¹⁷. Das gilt insbesondere für die Musik im ägäischen Raum bis mindestens in die archaische Periode hinein, da es weder Notenschrift noch ein anderes Mittel gab, um musikalische Neuerungen, die in ihrer Zeit keine Resonanz gefunden haben, für eine 'empfänglichere' Nachwelt zu 'konservieren'¹¹⁸. Die Rolle der Gesellschaft als Regulativ ist dabei maßgeblich – und nicht unbedingt dämpfend¹¹⁹.

Vom Künstlerbild der Romantik ausgehend, nämlich von der Vorstellung, die Musik sei allein Sache von Individuen, von spezialisierten, hoch begabten Musikern, sieht M. Wegner in der siebensaitigen Leier »eine Erfindung, eine geistige Tat des Terpandros und seines Schülers Kapion«¹²⁰. Wie aber W. Burkert im ähnlichen Fall Homers erwähnt, reicht es nicht aus, etwa Genien dieses Kalibers zu postulieren; man hat vielmehr zu erklären, warum gerade Werke unter solchen Namen so breite Resonanz im griechischen Publikum fanden¹²¹. Insgesamt teilen wir die Ansicht von B. Nettl: »Biology, climate, geography, language, the talented individual – all play a part in determining the nature of music. But in the end, the overriding determinant must be the special character of a culture. The way in which people live, relate to each other, see themselves in relation to their natural and human environment, control energy, and subsist, determine the kind of music they have.«¹²²

4. Kulturaustausch

In der vorliegenden Arbeit werden uns mehrfach Austausch- und Akkulturationsprozesse zwischen den Kulturen des antiken Mittelmeerraumes beschäftigen. Auf der Ebene der

¹¹⁶ J. Floren, Die geometrische und archaische Plastik (1987) 75–83.

¹¹⁷ W. Rudolph in: H. Fischer (Hrsg.), Ethnologie. Einführung und Überblick⁴ (1998) 62–65 erläutert den gesellschaftlichen Prozess des Kulturwandels aus ethnologischer Sicht. Der Ursprung einer jeden Innovation sei privat, er liege »in der Psyche von »Innovatoren«« und führe zum Kulturwandel, wenn diese Innovationen sozial akzeptiert bzw. geduldet werden und die Gruppe gleiche Vorstellungen mit den Innovationsergebnissen verbindet. Der Begriff »Psyche« ist zwar in diesem Zusammenhang nicht ganz einwandfrei, möchte aber eine Instanz bezeichnen, die nicht völlig außerhalb des Sozialen angesiedelt ist, denn »die jeweils bestehende Kultur beeinflusst durch Enkulturation die Psyche der nachwachsenden Generation nachhaltig.«

¹¹⁸ Blacking a. O. (Anm. 107) 10 weist auf die besondere Rolle gesellschaftlicher Prozesse in Kulturen, die ihre Musik nicht schriftlich fixieren.

¹¹⁹ So Blacking a. O. 7.

¹²⁰ Wegner, Musik & Tanz (1968) 12.

¹²¹ W. Burkert in: Papers on the Amasis Painter and his World. Colloquium Getty Mus. Malibu, California (1987) 43 [= ders., Homeric (2001) 198–199].

¹²² B. Nettl, The Study of Ethnomusicology (1983) 240.

allgemeinen Kulturtheorie werden die Voraussetzungen und Mechanismen solcher Prozesse lebhaft diskutiert. Auch die ägäische Archäologie hat in den letzten Jahrzehnten ihren Blick für diese Diskussion geschärft.

Den migrationistischen Ansatz, der die Kulturverbreitung über ethnische Barrieren hinweg und ohne massive Wanderungen von Bevölkerungsgruppen für unmöglich hält, haben wir bei der Besprechung der Monographie Aigns erörtert. Dieser Ansatz darf heute als überholt gelten. Seine gemäßigte Version, der diffusionistische Ansatz, geht nicht von Völkerwanderungen aus, sondern sieht den entscheidenden Faktor des Kulturaustausches in der geographischen Nähe, in der Überlegenheit und im Kontakt einer gebenden zu einer rezipierenden Kultur. Für ihn erfolgt die Verbreitung der Kultur von kulturell überlegenen zu kulturell unterlegenen Nachbarregionen durch einen quasi natürlichen Prozess. Diesem Ansatz hat sich der Philologe und Spezialist für griechische Musik, M. L. West, angeschlossen: »Culture, like all forms of gas, tends to spread out from where it is densest into adjacent areas where it is less dense«¹²³. Dieser Auffassung lassen sich mehrere Indizien entgegenhalten, die zeigen, dass die Übernahme nahöstlichen Kulturgutes gezielt und selektiv erfolgte, und der gesamte Prozess hauptsächlich von internen kultur- und sozialgeschichtlichen Faktoren der altägäischen und der frühgriechischen Welt abhing. Der Blick muss daher primär auf die rezipierende Kultur gerichtet sein, wenn es auf eine tief greifende Erklärung des Phänomens ankommt.

Wären geographische Nähe, kulturelle Überlegenheit und Kontakt ausreichende Bedingungen, so hätte die sog. orientalisierende Bewegung spätestens im 10. Jh. mit der ersten Welle orientalisierender Luxusgüter in der Ägäis oder im 9. Jh. mit den ersten phönizischen Niederlassungen auf Zypern und Kreta begonnen und wäre im ägäischen Raum flächendeckend festzustellen. Stattdessen eröffnet sich eine für die jeweils lokale Kunstentwicklung fruchtbare Rezeption erst später, in Attika sogar kaum vor der Wende von SG I zu SG II, da sich gerade Athen von einer handelsorientierten zu einer agrarwirtschaftlichen Gesellschaft mit geringen Außenkontakten wandelte¹²⁴. Auch die Bezeichnung der Westexpansion des assyrischen Reiches oder der Ausbreitung der Phönizier als Katalysator für diesen Prozess¹²⁵ erscheint wenig gerechtfertigt. Dass die

¹²³ West, Helicon a. O. (Anm. 69) 1. Für einen ideengeschichtlichen Kommentar zu dieser Auffassung s. J. M. Hall in: R. Rollinger – Chr. Ulf (Hrsg.), Griechische Archaik. Interne Entwicklungen – Externe Impulse (2004) 36–37. 39.

¹²⁴ Für den Wandel Athens von einer »outward-looking city« mit »maritime and commercial interests« zu einer Stadt deren Bürger »win their livelihood by agriculture« sowie für eine »decentralization of wealth from Athens to the [Attic] countryside« um 730 v. Chr. s. zusammenfassend Coldstream, *GeomGr* (1977) 132–137. Dort und in dems., *GGP* (1968) 361 wird der Wandel in Verbindung mit einer von Herodot überlieferten militärischen Niederlage Athens gegen Ägina und Argos gebracht; dieses Ereignis allerdings datieren die Schriftquellen um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr., also wesentlich früher als das archäologisch fassbare Phänomen. Für einen möglichen Sturz der athenischen Aristokratie als Erklärung des Phänomens s. I. M. Morris, *Burial and Ancient Society* (1987). Einen sachlicheren Überblick über die unterschiedlichen Wirkungen des Orients auf die verschiedenen Teilgebiete des ägäischen Raumes liefert I. Morris in: *New Light* (1997) 9–43 mit Abb. 3–6.

¹²⁵ Für diese Annahme in musikarchäologischen Zusammenhängen s. J. C. Franklin in: *StudMusArch III* (2002) 442.

orientalisierende Bewegung ausgerechnet an diesem Ort und zu diesem Zeitpunkt einsetzen konnte, ist in erster Linie durch innergriechische Faktoren zu erklären: Ansteigen der Bevölkerungszahl, Bildung selbstbewusster gesellschaftlicher Oberschichten, einsetzende Polisbildung, steigendes Ansehen panhellenischer Heiligtümer, erschöpfte Entwicklungsmöglichkeiten griechischer Kunst und verbreiteter Rückgriff auf eine sinnstiftende, glorreiche Vergangenheit¹²⁶. Obwohl das Postulat konkreter Ereignisse in einem »frühgriechischen Klassenkampf« doch zu weit über die vorhandenen Quellenaussagen hinaus führt, steht eines fest: »neither the Greeks nor any other Mediterranean peoples automatically responded to more frequent contact with the East by emulating it«¹²⁷. Dies gilt natürlich auch umgekehrt, etwa für die Wirkung der ägäischen Kultur im Orient und vor allem auf Zypern. Dass auch die Rezeption musikkulturellen Gutes aus dem Orient nur zielstrebig und selektiv erfolgte – in welcher Ausmaß, darüber kann man streiten – und diese Selektion von innergriechischen Faktoren bedingt war, zeigt bei unserem Thema vorerst die folgende Tatsache, auf die bereits M. Wegner und B. Aign hingewiesen haben: mehrere Musikinstrumente des Orients blieben in Griechenland unbekannt und andere wurden erst später unter veränderten historischen Bedingungen und eher punktuell übernommen.

5. Systematik

Ein weiteres Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die historische Entwicklung der frühen ägäischen und zyprischen Musikkultur und insbesondere des Saitenspiels, soweit möglich, auszuleuchten. Daraus resultiert der historische Aufbau, die Erörterung des jeweiligen kulturellen Rahmens und die eingehende Beschäftigung mit Fragen des archäologischen Kontextes, der Datierung und der kulturgeographischen Einordnung der Funde. Die systematische Untersuchung der Instrumente ist diesem Ziel untergeordnet, da die instrumentenkundliche Systematik allein keine historischen Probleme lösen kann. Auf ein eigenes instrumentenkundlich-systematisches Kapitel wird deshalb verzichtet (s. aber IX.1).

Der Versuch der instrumentenkundlichen Systematik, historische Probleme zu lösen, ist gescheitert. Wir haben bereits gesehen, dass die Systematik der Musikinstrumente ein Kind der Vergleichenden Musikwissenschaft unter dem Einfluss der Kulturkreislehre des frühen 20. Jhs. und als solches mit dem Anspruch verbunden ist, kulturhistorische Erkenntnisse durch zeitlose, naturwissenschaftlich-exakt anmutende Analysen zu erreichen – eine Naturgeschichte der Musikinstrumente. Man hat heute wohl nicht mehr zu betonen, dass allein die Zusammengehörigkeit zweier Instrumente zum gleichen organologischen Typus keinen genetischen, historischen oder kulturellen Zusammenhang zwischen ihnen darstellt, wenn andere, kulturhistorische Voraussetzungen nicht erfüllt sind. Und umgekehrt können zwei Musikinstrumente, die im gleichen kulturhistorischen Kontext vorkommen, genetisch zusammenhängen, auch wenn sie unterschiedlichen organologischen Typen angehören. Ein

¹²⁶ Vgl. u. a. H. Matthäus in: K. Raaflaub et al. (Hrsg.), *Anfänge politischen Denkens in der Antike* (1993) 172–175.

¹²⁷ I. Morris in: *New Light* (1997) 43.

Beispiel für das letzte Phänomen werden wir in Kapitel II sehen, in dem die Entwicklung der spätminoischen Leier aus der mittelfrühminoischen Harfe erläutert wird (S. 74 ff. 118 ff.). Obwohl bereits B. Aign für diese These plädierte, wurde sie nicht akzeptiert, weil man, von der scharfen Trennung zwischen Leier und Harfe ausgehend, die Vorbilder der minoischen Leier in altorientalischen bzw. ägyptischen Leiern, und nicht in lokalen Harfen, suchte.

Die hier vorgenommene systematische Analyse von Saiteninstrumenten bedarf deshalb einer Erklärung. In der Fachliteratur haben sich drei Schulen herausgebildet. Die bei weitem einflussreichste Systematik geht auf W. M. von Hornbostel und C. Sachs zurück, die ihrerseits auf V.-Ch. Mahillon aufbauten¹²⁸. Als Klassifikationskriterium favorisierte diese Systematik die Art und Weise der primären Schallerzeugung beim jeweiligen Instrument. Hornbostel und Sachs unterteilten das Instrumentarium in Chordophone («Saitenklinger«), Aerophone («Luftklinger«), Membranophone («Membranenklinger«) und Idiophone («Selbstklinger«) mit jeweils weiteren Unterteilungen, bei denen allerdings andere Kriterien, etwa die Spielweise, einfließen mussten. Schwächen des Systems wurden bald in der Praxis festgestellt: es hielt Instrumente auseinander, die herstellungstechnisch, funktional und/oder historisch zusammenhingen und ließ damit kulturwissenschaftlich wertvolle Informationen außer Acht; ein und dasselbe Instrument erschien manchmal unter mehreren Typen, wenn mehrere seiner Teile gleichzeitig Schall erzeugten; das System ließ sich schwer erweitern, um Neufunde zu erfassen; und vor allem, ermöglichte es zwar kulturübergreifende, wenn auch kulturell wenig relevante physikalische Vergleiche, diente aber kaum partikularistischen Untersuchungen einzelner Kulturen. Solche Untersuchungen sind noch heute zu gering, als dass umfassende interkulturelle Vergleiche sinnvoll wären.

Diese Systematik diente einer statischen Auffassung des aus seinem ursprünglichen kulturellen Kontext gerissenen und in einem ethnologischen Museum präsentierten Musikinstrumentes als physischen Gegenstand. Diese Auffassung kritisierten T. Norlind und K. G. Izikowitz als erste bereits in den 30er Jahren und forderten, bei systematischen Instrumentenanalysen weitere Merkmale wie die Aufführungspraxis, die Namengebung und den Kulturzusammenhang von Instrumenten zu berücksichtigen¹²⁹.

Die zweite Schule favorisierte die Systematisierung bronze- und früheisenzeitlicher Instrumente der ägäischen Vorzeit auf der Basis der griechischen Begrifflichkeit und wurde von Vertretern des zuvor als philologisch bezeichneten Ansatzes geprägt, denen es im Wesentlichen darum ging, die Vorstufen der griechischen Musikkultur zu beleuchten. Dieses Vorgehen ist aber nicht zuletzt deshalb bedenklich, weil die Benennung der verschiedenen Leierinstrumente selbst innerhalb der historischen griechischen Kultur erst spät, von den Theoretikern des 4. Jhs. v. Chr., distinktiv differenziert wurde¹³⁰.

¹²⁸ V.-Ch. Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique de Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles I* (1880, 2. Aufl. 1893); E. M. von Hornbostel – C. Sachs, *ZfE* 45, 1914, 3–90; 553–90; engl. Übers. A. Baines – K. Wachsmann, *Galpin Society Journal*, 14, 1961, 3–29.

¹²⁹ T. Norlind, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 14, 1932, 95–123; K. G. Izikowitz, *Musical and other instruments of the South American Indians* (1935).

¹³⁰ West, *AGM* (1992) 51 mit Anm. 8.

Dies bestätigt noch einmal das in musikethnologischen Feldforschungen mehrfach beobachtete Phänomen der fließenden instrumentenkundlichen Begrifflichkeit in Natursprachen. Noch bei Homer bezeichnen κίθαρις¹³¹ und φόρμιγξ offenbar das gleiche Instrument mit Holzkorpus, während bei dem sog. 'homerischen' Hermes-Hymnos unter diesen beiden Termini sowie unter λύρα und χέλυς eine Schildkrötenleier zu verstehen ist. Es überrascht demnach nicht, dass auf dieser methodisch und terminologisch unsicheren Grundlage die vorgeschlagenen Bezeichnungen für ein und das selbe Instrument durch verschiedene Forscher sich wesentlich voneinander unterscheiden: als Bezeichnungen des rundbodigen Siebensaiteninstruments kretisch-mykenischer Zeit wurden z. B. die Termini Leier, Kithara und Phorminx in Anspruch genommen¹³². Die erste mykenische Schriftquelle, die Auskunft über Musikinstrumente gibt, legt nun den Namen λύρα für das kanonisch kretisch-mykenische Instrument nahe. Die formale Untersuchung der Saiteninstrumente anhand ikonographischer Zeugnisse führt dagegen zum Ergebnis, wie wir sehen werden, dass sich diese Leierform aus einer Form von Harfe und zu der griechischen Leierform κιθάρα entwickelte (vgl. S. 73 ff.), während mit λύρα in späteren Quellen meist die Schildkrötenleier gemeint ist. Die Onomastik, zumindest die griechische, ist demnach auch kein verlässlicher Wegweiser für die Geschichte der Musikinstrumente und liefert keine für historische Fragestellungen geeignete Systematik.

Die dritte Schule fordert »moderne Definitionen ohne Bezugnahme auf antike Begrifflichkeit zu entwickeln«¹³³ und macht damit einen entscheidenden Schritt in die Verselbständigung des archäologischen Ansatzes vom hermeneutischen Rahmen der literarischen Quellen. Ein so konzipiertes System ist von M. L. West in seinem Buch über die griechische Musik musterhaft angewendet worden¹³⁴. West war es dadurch möglich, nicht nur die Saiteninstrumente systematisch zu präsentieren, sondern auch die Geschichte ihrer Namen gesondert zu behandeln und die einzelnen Bezeichnungen erst danach den einzelnen Instrumenten zuzuweisen. Sobald jedoch ähnliche Systeme in interkulturellen

¹³¹ Unter κίθαρις ist nur in Od. i, 153 eindeutig ein Instrument zu verstehen. Zu der einschlägigen Problematik s. Neubecker (1994) 70; Wegner, Musik & Tanz (1968) 4.

¹³² Einen Überblick über die einschlägige Problematik liefert A. Dragona-Latsoudi, AEphem 1977, 92–95. 98. –Leier: C. W. Blegen, AJA 60, 1956, 95; N. Platon, MinLyra (1966); Y. Tzedakis, AAA 2, 1969, 367; Kanta, LM III (1980) 238. 282. 283; P. Rehak in: Ruler (1995) 110 (»a long-robed harpist holds his lyre« auf **Kat.-Nr. 36**); Löwe, Bestattungen (1996) 29. –Kithara: R. Paribeni, RendLinc 5. Serie 12, 1903, 345 (»una grande κιθάρα d'oro« auf **Kat.-Nr. 27**); L. Deubner, AM 54, 1929, 195; A. Dragona-Latsoudi, AEphem 1977, 95. 98; Vermeule – Karageorghis (1982) 92. 212 Kat.-Nr. IX.14.1 (»giant lyre or concert kithara« **Kat.-Nr. 35**); W. Schiering in: H. Froning et al. (Hrsg.), Kotinos. Festschrift für E. Simon (1992) 1 (»Kitharaspieler« auf **Kat.-Nr. 27**); –Phorminx: F. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter (1954) 80–81 Taf. 46 Abb. 108–109 (abwechselnd Kithara und Phorminx), wogegen J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 404 Anm. 33; A. Bélis, BCH 109, 1985, 202 Abb. 2 in Bezug auf **Kat.-Nr. 36**; E. Pöhlmann, MGG² Sachteil III (1995) 1645 s.v. Griechenland; Younger, MusAeg (1998) *passim*; N. Cucuzza, Creta Antica 4, 2003, 249 in Bezug auf **Kat.-Nr. 27** u. **Kat.-Nr. 28**; B. Burke, AJA 109, 2005, 412.

¹³³ MGG² Sachteil V (1996) 1030 s.v. Leiern (B. Lawergren).

¹³⁴ West, AGM (1992) 50 (Übersicht der Leiertypen). 51–60 (Überblick über die unterschiedlichen Leierformen und –namen).

Studien oder weltumspannenden Instrumententabellen Anwendung finden, tauchen Probleme auf.

B. Lawergren unternahm den Versuch, die aus den Oberbegriffen der Hornbostel-Sachs Systematik übernommenen Typen mit historisch-kulturellen Aspekten zu verbinden und dabei eine bewusst kulturexterne Systematik zu entwickeln, die die Saiteninstrumente aller antiker Kulturen des Mittelmeerraums erfassen sollte, ohne Bezug auf konkrete kulturspezifische Begrifflichkeiten zu nehmen¹³⁵. Die Leiern unterteilte Lawergren in östliche und westliche Leiern sowie in Sonderformen. Weiterhin unterteilte er die östlichen Leiern in Stier- und Flachbodenleiern und die westlichen Leiern in Rundbodenleiern sowie in eine weitere, unbenannte Form für die Unterbringung der griechischen Konzert-Kithara und der Lyra. Auf der dritten Ebene umfassen die Flachbodenleiern flache, tiefe, und Riesenleiern. Zu den Rundbodenleiern zählt Lawergren die ältere ägäische Leier und die griechische Wiegenkithara (»Zylinder-Kithara«).

Aus der Vermischung formaler, geographischer und historischer Gesichtspunkte entstehen jedoch offensichtliche Nachteile: Neun Instrumente bringt Lawergren nur in der Rubrik »Sonderformen« unter¹³⁶; diese lassen sich aber unter rein formalen Gesichtspunkten anderen Typen zuordnen: das Megiddo-Instrument (hier **Kat.-Nr. V 1 Abb. 259–Abb. 261**) als Harfe, die Karachamb-, Ninive- und vielleicht die Kültepe-Leier als Flachbodenleiern, das Tarsus- (**Kat.-Nr. V 34 Abb. 302**) und das Mardin-Instrument (**Kat.-Nr. V 35 Abb. 301**) als Rundbodenleiern. Die mesopotamischen Stierleiern, für die das Schema einen eigenen Typus vorsieht, gehören ausnahmslos zu den dünnen (»flachen«) Flachbodenleiern, ebenso wie zahlreiche weitere Instrumente mit Tierverzierung, die von Lawergren nicht ausgesondert werden. Die Inandik-Leier (**Kat.-Nr. V 23 Abb. 287**) ordnet Lawergren den dicken (»tiefen«) Flachbodenleiern *und* den Riesenleiern zu, obwohl die Tiefe des Resonanzkastens der hethitischen Leiern den zweidimensionalen Frontaldarstellungen nicht wirklich zu entnehmen ist. Dem Typus »flache Leier«, den Lawergren anhand gegenständlich vorliegender ägyptischer Instrumente erstellt, werden zahlreiche nichtägyptische, nur in zweidimensionalen Bildern vorliegende Flachbodenleiern zugeordnet, »weil sie den ägyptischen ähneln«¹³⁷ – allerdings nur in der abgebildeten Frontalansicht. Die vorgeschlagene geographische Trennung zwischen östlichen Flachboden- und westlichen Rundbodenleiern ist nur dadurch aufrecht zu erhalten, dass die im archaischen und klassischen Griechenland reichlich belegten flachen Flachbodenleiern in der eigenen Kategorie der »Konzert-Kithara« und die kilikischen Rundbodenleiern unter den »Sonderformen« untergebracht werden¹³⁸. Obwohl Lawergren kulturexterne Begrifflichkeit

¹³⁵ B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 55–76; MGG² Sachteil V (1996) 1011–1034 s.v. Leiern (B. Lawergren); ebenda 1012 für theoretische Vorbemerkungen zur angewendeten Systematik.

¹³⁶ MGG² Sachteil V (1996) Abb. 8, a–i s.v. Leiern (B. Lawergren). Die in Abb. 8, j dargestellte Leier ist auf einem Siegel abgebildet, die als Fälschung ausscheiden muss.

¹³⁷ MGG² a. O. 1014.

¹³⁸ Lawergren ist vom »flachen Boden der Konzert-Kitharas in einer von Rundbodenleiern dominierten Umgebung« überrascht (MGG² a. O. 1032).

fordert, sondert er sämtliche griechische Instrumente aus, die sich ohne Schwierigkeiten den bestehenden Typen seines Schemas zuordnen lassen (Lyrai und Zylinder-Kitharai als Rundbodenleiern, Konzert-Kitharai als Flachbodenleiern), und erstellt für sie eigene Typen, die doch griechische oder griechisch-nahe Namen tragen. Dadurch werden letztlich historische Vorgänge – z. B. die Entwicklung von der altägäischen Rundbodenleier über die geometrische Phorminx zu der klassischen »Zylinder-Kithara« –, denen Lawergren ausgerechnet mit diesem Schema erklärtermaßen Rechnung tragen wollte, eher verdunkelt als erhellt¹³⁹. An diesem Punkt wird deutlich, dass sich die griechische von der modernen instrumentenkundlichen Begrifflichkeit letztlich nur nominal unterscheidet. Im Grundkonzept der Klassifikation ändert sich kaum etwas. Ob diese Begrifflichkeit verwendet wird oder nicht, ändert demnach auch an der Forschungsperspektive, die in beiden Fällen der altägäischen Kultur extern bleibt, kaum etwas.

Das Grundproblem bei allen drei Systematisierungsansätzen ist m. E. die zentrale Rolle des Musikinstrumentes selber als Untersuchungseinheit. Doch das Musikinstrument ist als Einheit weder in der historischen Entwicklung noch im interkulturellen Austausch besonders relevant. B. Aign, M. L. West u. a. weisen darauf hin, dass sich fremde Musikinstrumente nur zusammen mit ihrer Spielweise sowie mit Elementen ihres Verwendungskontexts und ihrer Musik verbreiten und nicht als Gegenstände für sich, wie etwa andere Handelswaren oder Austauschobjekte¹⁴⁰, deren Funktionen erkennbar sind, sobald man sie in der Hand hat. Es wird demnach mehrfach vermutet, dass die im interkulturellen Austausch relevante Einheit größer ist als das Musikinstrument. Diese Einheit umfasst Kulturgüter, die für Aign vor allem Migration, für West und die Vertreter diffusionistischer Ansätze lediglich menschlichen Kontakt sowie Austausch von Informationen voraussetzen. Um aber diesen Prozess zu erfassen, bräuchte man eine Systematik, die mit größeren Einheiten arbeitet; die etablierte Musikinstrumentensystematik ist dafür zu fein.

Wir wollen dagegen die Arbeitshypothese aufstellen, dass die einzelnen Elemente der Musikkultur gar nicht den Austausch von Instrumenten brauchen, um sich auszubreiten, und dass die Ausbreitung von Musikinstrumenten nur ein möglicher Nebeneffekt des Informationsaustausches ist. Anders ausgedrückt, ist es etwa vorstellbar, dass man fremde Lieder, Melodien oder einen Gesangstil übernimmt und dafür die Besaitung seines eigenen Instrumentes und u. U. sein Tonsystem erweitert oder einschränkt; dass man mythische und symbolische Vorstellungen rezipiert, die in der Dekoration von Musikinstrumenten Ausdruck finden, z. B. durch plastische Tierkopferzierung. Auch diese Dekoration lässt sich ohne das ganze Instrument übernehmen. Effiziente Spieltechniken, die man in fremden Ländern oder bei fremden Musikanten kennen gelernt hat, lassen sich ans eigene Instrument anwenden.

¹³⁹ Auf den Rundboden des letzteren Typus weist die von M. Wegner geprägte Bezeichnung »Wiegenkithara«, die Lawergren unverständlichlicherweise ablehnt, s. MGG² a. O. 1029.

¹⁴⁰ Aign (1963) 110–112; West, *Helicon* a. O. (Anm. 69) 31–32. Dagegen s. allerdings die sog. Königshymne Šulgi B, in der sich der König Šulgi von Ur der Fähigkeit rühmt, fremde Instrumente kunstgerecht spielen zu können (vgl. o. S. 52 mit Anm. 206).

Ähnliches gilt für die lokale Weitergabe der Instrumente an die nächste Generation, also für die historische Entwicklung.

In der vorliegenden Studie gehen wir also davon aus, dass die einzelnen Bauteile eines Instrumentes mit diversen Aspekten der Musikkultur eng zusammenhängen und sich parallel zueinander entwickeln. Die Besaitung hängt offenbar vom Tonsystem und dem gewünschten Tonreichtum in der Begleitung des Gesangs ab, die Verzierung dagegen von symbolischen, religiösen oder ästhetischen Faktoren. Form und Größe des Schallkörpers haben in erster Linie mit der gewünschten Lautstärke zu tun. Für das Herstellungsmaterial eines Musikinstrumentes dürften ökonomische, geographische oder technische Faktoren wichtiger sein. Das Musikinstrument ist nach dieser Vorstellung nicht als ein starres Objekt zu betrachten, das als Einheit entsteht, sich über Kulturen und Generationen hinweg verbreitet und schließlich ausstirbt¹⁴¹, sondern als ein Knotenpunkt im Netz der unterschiedlichen Komponenten einer Kultur, als eine komplexe, dynamische Zusammensetzung kleinerer Einheiten, die von diversen Faktoren abhängen und sich im Einzelnen sowie als Ganzes stets wandeln.

An die Stelle von Betrachtungen der Systematik, der Verbreitung und der Geschichte der Musikinstrumente sollten demnach Betrachtungen treten, die die Formen des Saitenapparats, des Rahmens, des Schallkörpers, der Verzierung etc. systematisieren und die Verbreitung sowie die Geschichte dieser einzelnen Elemente rekonstruieren. Für diesen Ansatz ist die herkömmliche Musikinstrumentensystematik zu grob. Wir greifen deshalb auf das Konzept der in der Instrumentenkunde als »typologisch« bezeichnete Methode des slowakischen Musikethnologen Oskár Elsček zurück. Die 1969 veröffentlichte theoretische Ausarbeitung und praktische Anwendung dieser Methode an traditionellen Blasinstrumenten¹⁴² fand in der nachfolgenden Forschung weniger Beachtung als sie verdiente¹⁴³. Ihr Vorteil im Vergleich zur verbreiteten Hornbostel-Sachs-Systematik ist, dass sie nicht deduktiv mit vorgefassten Idealtypen an das Material herangeht, sondern dies induktiv erfasst, Typen aus den empirisch beobachteten Einzelmerkmalen erstellt und dabei Raum für historisch relevante Variationen lässt. Diese Variationen halten die meisten Untersuchungen, die die Typen der Hornbostel-Sachs-Systematik anwenden, für unbedeutende Details, wenn nicht sogar für Symptome der Unachtsamkeit oder des Unwissens der darstellenden Künstler, die ignoriert werden können. Ein weiterer Vorteil der »typologischen Methode« ist, dass sie analytisch tiefer als die Untersuchung auf der Basis der analytischen Einheit »Musikinstrument« eindringt. Damit erfasst sie die Entwicklung einzelner Merkmale wie Besaitung, Spieltechnik, Instrumentenverzierung u. a. quer durch die herkömmlichen Instrumententypen.

¹⁴¹ Für eine Kritik des abendländischen Konzepts des fixierten, statischen Musikinstrumentes s. M. J. Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (1990) 27–31.

¹⁴² O. Elsček – E. Stockmann, *Studia Instrumentorum Musicae Popularis* 1, 1969, 11–22; O. Elsček ebenda 23–40; ders., *System of graphical and symbolic signs for the typology of aerophones* (1969).

¹⁴³ Für einen aner kennenden Überblick über das typologische Verfahren s. M. J. Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (1990) 198–209.

Auch diese Methode sowie das Festhalten an einer normierten Primäranalyse fordert natürlich Selektionen und Abstraktionen. Doch diese sind hierbei wesentlich geringer als bei idealtypischen Formentypen und betreffen meistens Merkmale, die keinen größeren funktionalen Wert haben. Wenn die Entwicklung der Musikinstrumente in erster Linie nach funktionalen Kriterien und Bedürfnissen des musikalischen Stils erfolgt, dürfte eine solche Analyse ihnen am ehesten gerecht werden. Auch bei Instrumenten, die bisher zwischen zwei idealen Typen angesiedelt waren und somit Verwirrung stifteten, erlaubt die »typologische Methode«, ihre genauere Stellung in der Entwicklung festzustellen.

Das archäologische Material der vorliegenden Arbeit besteht aus 129 archäologischen Funden im Hauptkatalog, die verschiedene harfen- oder leierartige Instrumente darstellen. Unter diesen Denkmälern sind Figurinen aus Stein, Terrakotta oder Bronze, Siegel und Siegelabdrücke, Wand- und Vasenmalereien sowie vereinzelt Instrumente oder Instrumentenfragmente aus Stein, Elfenbein oder Bronze zu finden, die eher als Nachahmungen denn als brauchbare Geräte zu interpretieren sind. Holz, das primäre Rohmaterial des Instrumentenbaus, ist im ägäischen Raum und auf Zypern, anders als in Ägypten, nicht erhalten¹⁴⁴.

Bei der formalen Beschreibung einzelner Instrumente wird möglichst an der folgenden Norm festgehalten:

- (a) Rahmen: dreieckig, oval, oval-geknickt, omegaförmig, hufeisenförmig, hufeisenförmig mit geschweiften Armen, hufeisenförmig mit geknickten Armen, spitzbogenförmig, herzförmig, rautenförmig, rechteckig-gerundet, asymmetrisch, nicht eindeutig oder nicht erhalten.
- (b) Stäbe überstehend.
- (c) Resonanzkörper: verdickter Rahmen als Resonanzkörper, kastenförmig, sichelförmig, halbkreisförmig, kreisförmig, spitzbogenförmig, dreieckig, mit hufeisenförmiger Ober- und geradliniger Unterkante, nicht eindeutig oder nicht erhalten.
- (d) Obere Saitenbefestigung: am Rahmen, am Querjoch, am Querjoch mittels besonderer Vorrichtung, nicht eindeutig oder nicht erhalten.
- (e) Untere Saitenbefestigung: am Rahmen, am verdickten Rahmen, am Resonanzkörper, am Saitenhalter, nicht eindeutig oder nicht erhalten.
- (f) Querjoch: unter den Armenden, auf den Armenden, zwischen den Stäben, nicht eindeutig oder nicht erhalten; doppelt.
- (g) Querjochenden: überstehend, nicht überstehend, lanzenförmig gespitzt, verbreiternd, kugelförmig verdickt, mit Scheiben oder quadratförmigen Gebilden versehen, nicht eindeutig oder nicht erhalten.

¹⁴⁴ Für Spuren von Holzartefakten aus der ägäischen Vor- und Frühgeschichte s. P. Muhly, BSA 91, 1996, 197–211.

- (h) Saitenhalter: geradlinig, bogenförmig, kastenförmig, nicht eindeutig oder nicht erhalten.
- (i) Rahmenverzierung: mit Schnabel/Schnäbeln, mit kugelförmigen Verdickungen, mit Scheiben, nicht vorhanden, nicht eindeutig oder nicht erhalten.
- (j) In Bezug auf die Saitenzahl: Vielsaitig (10–5 Saiten), mindersaitig (4–2 Saiten), Saiten nicht dargestellt, nicht eindeutig oder nicht erhalten.

Auf Einordnungen in idealtypische Formen wird im Katalog weitgehend verzichtet; sooft sich allerdings einzelne Merkmale zu einer geläufigen Instrumentenbezeichnung wie Rahmen- oder Winkelharfe, Rund- oder Spitzbodenleier etc. zusammenfassen lassen, wird diese als Grundorientierung vorangestellt. Als Harfen bezeichnen wir dabei diejenigen Instrumente, deren Saiten oben an einem nicht gesondert angebrachten Teil des Rahmens befestigt sind, und als Leiern die Instrumente, deren Rahmen jeweils zwei mehr oder weniger parallele Arme und ein deutlich abgesetztes Querjoch besitzen, an dem die Saiten mit oder ohne besonderer Vorrichtung befestigt sind¹⁴⁵. Von dieser Harfendefinition sind die Winkelharfen nicht auszunehmen, deren Saitenträger getrennt angefertigt und in eine Ecke des Resonanzkastens angeschäftet ist. Diese Ausnahme zeigt noch einmal, wie künstlich jeder Versuch sein muss, das empirische Material mit abstrakten Typen zu erfassen.

Zur Unterscheidung der beiden Saiteninstrumente wird oft das Vorhandensein nicht nur eines Jochs, sondern auch eines unteren Saitenhalters herangezogen. Harfen seien demnach die Instrumente, deren Saiten direkt von der Decke des Resonanzkastens ausgehen, Leiern dagegen die Instrumente, deren Saiten unten an einem Saitenhalter befestigt sind und über einen auf der Vorderseite des Resonanzkörpers aufsitzenden Steg parallel zum Korpus verlaufen¹⁴⁶. Bei unserer Quellenlage ist dieses Kriterium jedoch selten brauchbar: Das Verhältnis zwischen Saiten und Korpus ist aus maltechnischen Gründen oder weil die Hinterseite des Instrumentes abgebildet ist, den Bilddarstellungen selbst selten zu entnehmen. Bei vielen Leiern ist es eindeutig, dass die Saiten von einem knapp oberhalb des Resonanzkörpers liegenden unteren Saitenhalter ausgehen (**Kat.-Nr. 114 Abb. 203, Kat.-Nr. 127 Abb. 222, Kat.-Nr. 128 Abb. 226**). Dagegen sieht man in den meisten Leierbildern die Saiten einfach von der oberen Kante des Resonanzkörpers ausgehen. Man kann anhand späterer griechischer oder zeitgenössisch orientalischer und ägyptischer Belege vermuten, dass die Saiten in Wirklichkeit weiter unten, in die Vorderseite des Resonanzkörpers gingen. Doch eben solche Vermutungen machen die willkürliche Anpassung der Bildzeugnisse an vorgefasste Instrumententypen aus, die wir ablehnen. In der Phase der Materialauswertung sind sie jedenfalls methodisch bedenklich. Die Unterscheidung von Leiern und Harfen an das Vorhandensein eines unteren Saitenhalters zu binden, würde ferner unnötige Verwirrung stiften. Wie wir sehen werden, sind im ägäischen Material Instrumente mit einer 'harfenartigen' oberen Befestigung der Saiten am

¹⁴⁵ Vgl. Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 9; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 21; Braun, *MAIP* (1999) 72.

¹⁴⁶ Vgl. West, *AGM* (1992) 48–49; R. Eichmann in: *Fs. Boehmer* (1995) 110.

Rahmen und einer 'leierartigen' unteren Befestigung an einem Saitenhalter bzw. einer auf dem Korpus angebrachten Aufhängeleiste belegt (z. B. **Kat.-Nr. 10** *Abb. 30*). Diese werden hier als Harfen bezeichnet, da sie einheitliche Rahmen haben. Umgekehrt gibt es auch Instrumente mit dem Querjoch einer Leier, aber ihre Saiten sind unten 'harfenartig' am verdickten oder nicht verdickten, jedenfalls als Resonanzkörper zu interpretierenden Rahmen befestigt (z. B. **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*). Diese sind als Leiern zu bezeichnen, weil sie ein Querjoch haben. Der Resonanzkörper ist aus akustisch-physikalischen Gründen in jedem Fall notwendig, auch wenn er nicht deutlich wiedergegeben ist.

Als definierendes Kriterium der Harfe wird gelegentlich auch die ungleiche Länge der Saiten verwendet¹⁴⁷. Demnach hätte man allerdings weitgehend ähnliche Leiern – so z. B. die beiden Leiern auf dem Karatepe-Orthostat **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*) oder mannigfaltige Formen nahöstlicher asymmetrischer Leiern – unterschiedlich einzuordnen. Dies würde wiederum die Zuweisung unnötig verkomplizieren, und Instrumente auseinander halten, die historisch und kulturell zusammengehören.

Im gesonderten Abschnitt X sind Funde aufgelistet, die bei den weitergehenden Analysen der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden nach dem Prinzip: lieber zu wenig Funde und offene Fragen als zu viele Funde und fragliche Antworten. Manche dieser Stücke stellen Gegenstände dar, die in der Literatur gelegentlich als Musikinstrumente angesprochen worden sind, deren Form oder Erhaltungszustand aber keine eigenständige Auswertung und keine ausreichend gesicherte Stellungnahme erlaubt (X.2). Hier sind auch Stücke aus dem Kunsthandel aufgelistet, die, obwohl sie in Museen gelangten, von fraglicher Authentizität sind (X.3). Der Verfasser hat keine davon persönlich in Augenschein nehmen oder sich von ihrer Relevanz hinsichtlich der Musik bzw. ihrer Echtheit auf der Basis publizierter Analysen und Abbildungen überzeugen können. Wesentlich Neues zur Kenntnis der ägäischen Musikinstrumente ist von diesen Funden kaum zu erwarten: Sie können nur aufgrund der aus gesicherten und vollständigen Funden erworbenen Kenntnisse beurteilt und gegebenenfalls rekonstruiert werden, aber gerade deshalb nicht als Basis für die Erwerbung dieser Kenntnisse dienen.

¹⁴⁷ So u. a. Creese, *Lyre* (1997) 1–4.

II. FRÜH- UND MITTELBRONZEZEIT IM ÄGÄISCHEN RAUM

1. Kykladische Marmorfigurinen

Die seit dem späten 19. Jh. in den Blick der Forschung geratene Gattung der frühkykladischen Harfenspielerfigurinen aus Marmor bildet die frühesten Zeugnisse des Saitenspiels im ägäischen Raum¹⁴⁸. Bekannt sind derzeit 14 Exemplare. Eines davon (**Kat.-Nr. 139**) hat J. Bent 1888 auf dem Kap Krio an der Westküste Kleinasiens gesehen, doch ist es seitdem verschollen – es sei denn, eine der später aufgetauchten Exemplare ist mit jener Figurine identisch¹⁴⁹.

Die Erforschung der frühkykladischen Plastik, darunter ganz besonders der Harfenspieler, ist mit Problemen der Authentizität, der genauen Datierung, der ursprünglichen Verwendung und der inhaltlichen Interpretation behaftet, die in der Literatur lebhaft diskutiert werden¹⁵⁰. Da die objektiven Informationen über Fundumstände und die Möglichkeiten naturwissenschaftlich-exakter Echtheitsprüfung noch gering und unzuverlässig sind, werden die Auseinandersetzungen um einzelne Figurinen im Bereich des Subjektiven ausgetragen und von Grundsatzdebatten überlagert. Wissenschaftstheoretische, methodische und ethische Fragen der archäologischen Forschung und des Umgangs mit antiken oder angeblich antiken Denkmälern werden dabei – bewusst oder unbewusst – zentral: Wie weit und mit welchen Methoden können und dürfen Objekte aus nicht kontrollierten Grabungen ausgewertet und präsentiert werden, und wie wird die wissenschaftliche Betätigung auf diesem Gebiet von unverkennbaren, legitimen wie unberechtigten Interessen beeinflusst? Diesbezügliche Stellungnahmen und damit

¹⁴⁸ Die frühesten Zeugnisse von Musikausübung im ägäischen Raum überhaupt stellen derzeit eine Flöte aus der spätneolithischen Pfahlbausiedlung von Dispilio am Südufer des Sees von Kastoria im griechischen Westmakedonien, die von G. H. Hourmouziades entdeckt und in die Zeit um 5.000 v. Chr. datiert wurde, sowie eine weitere, nicht gesicherte Flöte aus Sesklo dar. Die Dispilio-Flöte ist aus Vogelknochen hergestellt, besitzt vier Grifflöcher mit geschabten Lochrändern, ein Daumen- und ein Anblasloch. Ein Zusammenhang mit späteren ägäischen Auloi ist nicht erkennbar. G. H. Hourmouziades, *Ο λιμναίος Προϊστορικός Οικισμός του Δισπηλιού Καστοριάς* (1996) Taf. 17; A. Malea et al. in: *Αρχαία ελληνική τεχνολογία. 1ο διεθνές συνέδριο*. Kongress Thessaloniki (1997) 525–530. Zur Sesklo-Flöte s. L. Chatziangelakis in: *Geschenke der Musen* (2003) 103 Kat.-Nr. 1 Taf. (mit Lit).

¹⁴⁹ So auch O. Höckmann, *BOREAS* 5, 1982, 35 Anm. 8; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 20. N. Platon, *MinLyra* (1966) 227 identifiziert sie ohne nähere Erläuterung mit der Figurine **Kat.-Nr. 1** des Metropolitan Museum in New York, die er für eine »offensichtliche Fälschung« hält.

¹⁵⁰ Verwiesen sei hier nur auf neuere Beiträge: D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, *AJA* 97, 1993, 601–659; P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) xv–xviii; speziell für die Harfenspieler s. M. van Schaik in: *StudMusArch II* (2000) 239–245; ders., *Harp Players* (1998), die bis heute einzige monographische Behandlung der Gattung.

Beurteilungen einzelner Figurinen liegen oft jenseits der empirisch-logischen Begründung und werden nicht zuletzt von nichtwissenschaftlichen Interessen des Beurteilers geprägt.

Der Sachverhalt wird im Rahmen der Musikwissenschaft dadurch noch komplizierter, dass eine klare, allgemeine Zustimmung genießende organologische Einordnung des Instrumentes der kykladischen Figurinen bisher nicht erreicht werden konnte. Bezeichnungen wie Bogen-, Rahmen- und Winkelharfe sind in Anspruch genommen worden¹⁵¹. Auch Termini wie Leier oder Kithara blieben nicht aus¹⁵². Diese Schwierigkeit konnte die Zweifel an der Echtheit einiger Harfenspieler nur verstärken und sogar das Bestehen des ikonographischen Typus und des Instrumentes schlechthin in Frage stellen. Auch das zeigt, welchen ungeheueren Einfluss die etablierte Systematik auf die primäre Auswertung des empirischen Materials ausüben konnte.

Die Skepsis der neueren Forschung brachte vor allem B. Lawergren in seinem Harfen-Artikel für die zweite Auflage von *Musik in Geschichte und Gegenwart* zum Ausdruck. Dort vertritt er die These, dass das kykladische Saiteninstrument, das er lediglich als Harfe bezeichnet, ohne erkennbare Vorläufer und Nachfolger auftauchte und wieder plötzlich verschwand. Er stellt deshalb fest, dass die Zweifel in den letzten Jahren stärker als zur Zeit der ersten MGG-Auflage waren¹⁵³. Die Tatsache, dass sich diese Figurinen über etwa zweieinhalb Jahrhunderte an einem festen ikonographischen Typus hielten, obwohl sie in Gräbern niederlegt nachfolgenden Bildhauern unzugänglich waren, betrachten D. W. J. Gill und Chr. Chippindale als einen Widerspruch, der auch Misstrauen erregen sollte¹⁵⁴.

In der vorliegenden Arbeit gilt es zunächst, eine – wie gesagt – notwendigerweise mit subjektiven Grundsätzen verbundene Stellung zu der Frage der Echtheit zu beziehen. Der Ansicht M. van Schaiks, dass Musikwissenschaftler die Harfenspielerfigurinen als echt

¹⁵¹ Bogenharfe: R. Herbig, AM 54, 1929, 189; Wegner, AltOr (1950) 44. 51; – Winkelharfe: Stauder, Vorderasien (1961) 76; O. Höckmann in: Kykladen (1976); ders., BOREAS 5, 1982, 36 (»Winkelharfen mit geschlossenem Rahmen«); Schuol, HethKMus (2004) 91. –Rahmenharfe: H. Hickmann, MGG V (1956) 1540–1541 s.v. Harfe; Aign (1963) 30–34. 114 (»dreiseitige Rahmenharfe«, »keine Bogenharfe«); M. van Schaik, Music in Art 23/1–2, 1998, 11–18; ders., Harp Players (1998) insbes. 21–22. Die Verwirrung wird dadurch noch größer, dass manche Forscher nur zwischen Bogen- und Winkelharfe unterscheiden und beide als Rahmenharfen bezeichnen, wenn diese eine Vorderstange bzw. einen geschlossenen Rahmen aufweisen, so z. B. New Grove² XXV (2001) 734 s.v. Trigonon (J. W. McKinnon).

¹⁵² J. Myres, Who were the Greeks?, Sather Classical Lectures 59 (1930) 235 (»three-cornered lyre«); F. Schachermeyr, Die ältesten Kulturen Griechenlands (1955) 177 (»Musikanten mit Lyra«); N. Platon, MinLyra (1966) 211. 217–218 (»σαμβύκη, τριγωνική μορφή της λύρας, ενδιάμεσου μεταξύ λύρας και άρπης«, »τριγωνικού σχήματος λύρα«); C. Renfrew, AJA 73, 1969, 13 (»harp or kithara«, »harpers«); I. Mylonas Shear, Tales of Heroes. The Origins of the Homeric Texts (2000) 79. 222 Anm. 10 Abb. 118 (»lyre player«, »lyre«); FBZGr (2004) 321 (»weniger als Harfe als vielmehr als Trigonon zu bezeichnen«).

¹⁵³ MGG² Sachteil IV (1996) 58–59 s.v. Harfen (B. Lawergren); ders., New Grove² X (2001) s.v. Harp bezeichnet das Instrument bald als *arched harp* (ebenda 888) und bald als *frame harp* (ebenda 885 Abb. 4,b).

¹⁵⁴ D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, AJA 97, 1993, 619. Dies scheint allerdings ein Pseudo-Problem zu sein: Man muss immer mit Mechanismen der Übertragung des Wissens rechnen, die uns freilich verborgen bleiben. Diese Übertragung könnte im Fall der kykladischen Figurinen durch die persönlichen Beziehungen von Meistern und Schülern in Werkstätten verlaufen sein und nicht durch die Betrachtung der fertigen Produkte durch die nachfolgenden Bildhauer.

behandeln sollten, solange die Echtheitsfrage unter Archäologen nicht zuende diskutiert ist¹⁵⁵, können wir nicht zustimmen. Wie die Erfahrung gut 150 Jahre archäologischer Wissenschaftspraxis zeigt, entstehen neue Forschungsthese leichter als alte revidiert werden. Besonders in Nachbardisziplinen, wie in diesem Fall in der Musikwissenschaft und der Instrumentenkunde, kommen provisorische Thesen und Hypothesen meistens als Fakten an, die sich dann festsetzen und kaum mehr hinterfragen lassen. Man sollte deshalb den Mut haben, die Quellenlage nüchtern einzuschätzen und dort Lücken zu belassen, wo der jeweils aktuelle Quellenstand keine ausreichend fundierten Aussagen ermöglicht. Die Echtheitsfrage ist deshalb die elementare Frage jeder Beschäftigung mit der kykladischen Plastik.

Welche Methoden stehen dabei zur Verfügung? Naturwissenschaftliche Untersuchungen können derzeit nicht zuverlässig und einwandfrei bestimmen, wann ungefähr ein Stück Marmor gehauen wurde, da diese Bearbeitung keine chemische Stoffumwandlung verursacht, wie etwa das Brennverfahren bei Ton. Oberflächenveränderungen durch Luft, Sonne, Erde oder Wasser lassen sich heute künstlich imitieren. Die herkömmliche makroskopische Einsichtnahme des Materials ist deshalb nach wie vor die zuverlässigste Methode.

»I believe that close visual inspection is normally adequate to determine if a piece is genuine, provided the inspector has a very close familiarity with the full range of material« betont P. Getz-Gentle¹⁵⁶. Auch dieser Ansicht können wir nicht ganz zustimmen. Denn die Erfahrung, die P. Getz-Gentle meint, kann man nur im Umgang mit extern abgesichertem Material sammeln, d. h. mit Material aus kontrollierten Grabungen. Dies gilt derzeit für unter 20% der gesamten kykladischen Plastik¹⁵⁷ und für ca. 18% der Harfenspieler. Das ist zu gering, um die einfache, selbst nach Getz-Gentle intuitive¹⁵⁸ Beobachtung für ausreichend zu halten. In der Praxis hat diese Methode ferner den Nachteil, dass sie nur von ganz wenigen Spezialisten angewandt werden kann. Den Ergebnissen haben andere (darunter der Verfasser), die die fraglichen Figurinen selbst nicht persönlich untersucht haben und eine ähnliche Erfahrung und Intuition nicht besitzen, einfach zu glauben.

Autoritäten anzuerkennen verbietet zwar die Erkenntnistheorie, eine strenge Anwendung des Verbots würde jedoch die Forschung zwingen, stets vom Punkt Null zu beginnen und auf die Grundlagen zu verzichten, die vorausgehende Untersuchungen geschaffen haben. Im Geiste einer unabhängigen, nur von wissenschaftlichen Interessen gelenkten Forschung ist es also möglich, sogar förderlich, Spezialisten zu vertrauen. Dies entspricht auch der wissenschaftlichen Praxis in vielen Bereichen der Archäologie und der antiken Kunstgeschichte. Doch die Grundvoraussetzung dafür, nämlich der Geist der interessenfreien Forschung, ist im Fall dieser Figurinen angesichts der zahlreichen außerwissenschaftlichen Interessen im Umgang mit der Kykladenplastik längst verloren.

¹⁵⁵ Van Schaik, *Harp Players* (1998) 25; ders. in: *StudMusArch II* (2000) 241–242 Tab. 1.

¹⁵⁶ P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) xv-xvii.

¹⁵⁷ D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, *AJA* 97, 1993, 609 Tabelle 1.

¹⁵⁸ P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) xv.

Zunehmende Steigerung des Ansehens, der Nachfrage und der Marktpreise kykladischer Figurinen; berufliche oder andere Abhängigkeiten der Kykladen-Spezialisten von besitzenden Museen und Privatsammlern; der Wunsch, so viele Quellen wie möglich berücksichtigen und das Gesamtbild so detailreich wie möglich entwerfen zu können; oder auch die Angst vor dem Gesichtsverlust bei der Rücknahme einmal formulierter Thesen und nicht zuletzt ideologische oder moralische Grundhaltungen im weitesten Sinne – all das prägt die Rahmenbedingungen, unter denen die These zur Frage »echt oder falsch« gebildet werden muss. Man mag darüber streiten, welche dieser Interessen legitim und welche nicht legitim sind; dass sie aber bestehen und fähig sind, inhaltlichen Einfluss auf die wissenschaftliche Forschung zu nehmen, kann man heutzutage kaum mehr bestreiten, soweit man die archäologische Praxis nicht idealisieren will.

Man kann kaum genug betonen, dass moralisch bedenkliches Verhalten bisher keinem Kykladen-Archäologen nachgewiesen oder unterstellt werden konnte. Es darf aber nicht geleugnet werden, dass die positive Antwort auf die Echtheitsfrage immer das ist, was im außerwissenschaftlichen Interesse aller Beteiligten (Museen, Kunsthändler, Privatsammler und Archäologen) liegt. Von einer Figurine, die sich nachträglich als Fälschung erwiesen hat, hat zwar die Wissenschaft, aber noch keine Person profitiert. Als J. Thimme Ende der 1960er Jahre mit den Sinteruntersuchungen eine erfolgsversprechende, naturwissenschaftlich-exakte Prüfmethode initiierte, nahm er eine »neutrale, also nichtarchäologische Instanz« in Anspruch. Diese sollte »einen subjektiven Irrtum weitmöglichst ausschalten, aus dem heraus Museen, Sammlern und Händlern hätte unter Umständen ein erheblicher Schaden entstehen können«¹⁵⁹. Nachdem Thimme diese Autorität in J. Riederer gefunden hatte und mit ihm zu den bis dahin objektivstmöglichen Beurteilungen gelangt war, sah er sich allerdings aus ethischen Gründen nicht in der Lage, die als Fälschungen erwiesenen Figurinen vollständig abzubilden oder sonst für den Leser identifizierbar zu machen¹⁶⁰.

Zwischen Echtheit und außerwissenschaftlichen Interessen besteht also eine unbestreitbare Verbindung, ob die Archäologen es wollen oder nicht. Zumindest die Gefahr, dass die Erforschung kykladischer Plastik zunehmend in die Abhängigkeit dieser Interessen gerät, muss daher anerkannt und begegnet werden. Das ist m. E. Grund genug, um die Beweislast immer dem Verteidiger der Echtheit aufzuerlegen und die Zweifel an einzelnen Figurinen nicht günstig für die These ihrer Echtheit ausfallen zu lassen, wie M. van Schaik vorschlägt¹⁶¹. Figurinen aus unkontrollierten Grabungen sollen deshalb grundsätzlich unter Verdacht gestellt werden und dieser Verdacht muss ausgeräumt werden, bevor das fragliche Objekt in weiterführende Untersuchungen aufgenommen werden kann. Auch von Hinweisen

¹⁵⁹ J. Thimme – J. Riederer, AA 1969, 94.

¹⁶⁰ Thimme – Riederer a. O. 95. Man fragt sich natürlich nach dem wissenschaftlichen Gewinn aus der Anwendung der Methode, wenn aus außerwissenschaftlichen Gründen der Fachwelt nicht mitgeteilt werden kann, welche Figurinen falsch sind. Es stellt sich auch die Frage, ob ähnliche Gründe die Anwendung und Verfeinerung naturwissenschaftlich-objektiver Prüfmethode bisher verhindert haben.

¹⁶¹ Van Schaik, Harp Players (1998) 25.

darauf, dass noch keine Studie kykladische Harfenspielerfigurinen als falsch erwiesen hat¹⁶² oder dass zweifelnde Archäologen ihre Zweifel nicht ausreichend begründen¹⁶³, halten wir wenig. Die Umkehrung der Beweislast, die sie implizieren, ist aus den vorhin genannten Gründen nicht akzeptabel.

Berechtigte Zweifel an der Echtheit kykladischer Figurinen nähren u. U. die wechselnden Fundortangaben. »Zwei Harfenspieler in einer Privatsammlung in Lausanne« werden von J. Thimme 1965 erwähnt¹⁶⁴ und sind wohl die selben, die 1976 in der von ihm geleiteten Karlsruher Ausstellung gezeigt wurden¹⁶⁵. Danach stammen sie und ein Tischmodell mit einer Ausgusschale darauf aus einem Grabfund ohne Fundortangabe und befinden sich in einer anonymen Privatsammlung in der Schweiz. Die beiden Figurinen nahm P. Getz-Gentle in ihren Katalog aus dem Jahr 1980 auf, wo die Fundortangabe »Amorgos« in Anführungsstrichen wohl zum ersten Mal erscheint¹⁶⁶. Die Figurinen gehören noch der anonymen Schweizer Sammlung. Zum zweiten Mal wurden die Figurinen 1987 im Virginia Museum of Fine Arts in Richmond als der Sammlung Shelby White und Leon Levy in den USA angehörend und »angeblich auf Amorgos gefunden« ausgestellt¹⁶⁷. Ein drittes Mal wurden die Figurinen 1990 im Metropolitan Museum in New York gezeigt¹⁶⁸. Als frühere Besitzer werden nun Charles Gillet und Marion Schuster erwähnt – aller Wahrscheinlichkeit nach die anonymen Schweizer Besitzer aus der Zeit der Karlsruher Ausstellung. Amorgos ist wieder angeblicher Fundort¹⁶⁹.

Die moderne Geschichte der beiden Figurinen hat uns deshalb aufgehalten, weil sie zeigt, wie neben der einfachen Beobachtung die Geschichte der Erwerbung, Veröffentlichung und Ausstellung einer Figur weitere, womöglich zuverlässigere Kriterien für das Echtheitsurteil liefert. Da nämlich mit dem Datum der Erwerbung oder des Auftretens in der Öffentlichkeit der grundsätzliche Verdacht zunimmt, ist ein frühes Erwerbungsdatum ein objektiver Hinweis auf Echtheit. Dennoch bestätigt sich nicht einmal der für viele Forscher als Faustregel geltende Satz, dass die vor dem II. Weltkrieg aufgetauchten Figurinen weniger verdächtig sind¹⁷⁰. Neuere Untersuchungen belegen, dass Fälschungen kykladischer Figurinen bereits zuvor hergestellt wurden¹⁷¹. Die moderne wirtschaftliche und ästhetische Aufwertung der frühkykladischen Plastik und ihre Folgen setzten nicht erst in der Nachkriegszeit ein.

¹⁶² So Van Schaik, *Harp Players* (1998) 25; ders., *Music in Art* 23/1–2, 1998, 16.

¹⁶³ So Van Schaik, *Harp Players* (1998) 25; P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) xvi.

¹⁶⁴ J. Thimme, *AntK* 8, 1965, 81 Anm. 36.

¹⁶⁵ *Kykladen* (1976) Abb. 77.

¹⁶⁶ P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 31 Kat.-Nr. 11 Abb. 14. 21–24. 30; Kat.-Nr. 12 Abb. 14. 25–28. 31.

¹⁶⁷ P. Getz-Preziosi, *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) 262–265 Kat.-Nr. 89–90 (mit Abb.).

¹⁶⁸ D. von Bothmer (Hrsg.), *Glories of the Past* (1990) 20–22 Kat.-Nr. 11, a-b (mit Taf.).

¹⁶⁹ Für wechselnde Fundortangaben bei Kykladenfigurinen in unterschiedlichen Ausstellungen s. D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, *AJA* 97, 1993, 621.

¹⁷⁰ J. Thimme – J. Riederer, *AA* 1969, 89 mit Anm. 1.

¹⁷¹ M. Marthari in: N. Brodie et al. (Hrsg.), *Trade in Illicit Antiquities: the Destruction of the World's Archaeological Heritage* (2001) 161–172; vgl. D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, *AJA* 97, 1993, 617–618. 619.

1900 dürfte jedoch eine vernünftige Grenze für die Anfänge der Fälschungen kykladischer Plastik sein. Dies berücksichtigend, verfügen insgesamt die beiden Harfenspieler **Kat.-Nr. 2** (*Abb. 4–Abb. 8*) und **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*), die aus kontrollierten Grabungen stammen, sowie die beiden Karlsruher Exemplare **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*) und **Kat.-Nr. 4** (*Abb. 10*) und der Harfenspieler **Kat.-Nr. 6** des Athener Nationalmuseums (*Abb. 15–Abb. 18*), die vor 1900 in die entsprechenden Museen eingegangen und auch stilistisch einwandfrei sind, über ausreichende Echtheitsgarantien. Kein Zweifel besteht ferner bei der Echtheit des lange verdächtigten Harfenspielers **Kat.-Nr. 1** (*Abb. 1–Abb. 3*): Sein Thron, ein gegen seine Authentizität immer wieder vorgebrachtes Argument, ist mit einer viele Jahre später im Rahmen der kontrollierten Grabungen von Aplomata auf Naxos entdeckten sitzenden Frauenfigurine in einer sehr ähnlichen, dem Athener Harfenspieler **Kat.-Nr. 6** (*Abb. 15–Abb. 18*) unbekannt Form, belegt¹⁷². Nur diese sechs Figurinen halten wir also für genügend abgesichert¹⁷³. Zur Echtheit der übrigen Figurinen (**Kat.-Nr. 139 – Kat.-Nr. 146**) scheint eine fundierte Stellungnahme derzeit nicht möglich; deshalb sollen sie hier ausgesondert und aus der weiteren Analyse ausgenommen werden.

Kat.-Nr. 1 New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 47.100.1 (Rogers Fund); FO unbekannt; 1947 erworben; Vorkanonische kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers; H 29,5 cm; Dat.: Übergang FK I/II.

Abb. 1–Abb. 3

Lit. G. M. A. Richter, The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Greek Collection (1953) 15 Taf. 6; Aign (1963) 32–33 Kat.-Nr. I/4 Abb. 4; C. Renfrew, AJA 73, 1969, 14; P. Getz-Preziosi – S. Weinberg, AntK 13, 1970, 10–11 Abb. 11 Taf. 5–6; Metropolitan Museum of Art, Masterpieces of Fifty Centuries (1970) Kat.-Nr. 44; Kykladen (1976) 491 Kat.-Nr. 253 Abb. 253, a–b; D. von Bothmer, Greek Art of the Aegean Islands (1979) 48 Kat.-Nr. 4 Abb. 4 (R. Mertens); P. Getz-Preziosi, MetrMusJ 15, 1980, 7. 25. 31 Kat.-Nr. 9 Abb. 14. 16–20, a; R. Rensch, The American Harp Journal 10, Apr. 1986, 38; P. Getz-Preziosi, Sculptors of the Cyclades (1987) 246 Taf. III A; dies., Early Cycladic Art in North American Collections (1987) 62 Abb. 32; L. Fitton, Cycladic Art (1989) 39 Abb. 38; J. Griffiths Pedley, Greek Art and Archaeology (1993) 36 Abb. 1.9; P. Getz-Preziosi, Early Cycladic Sculpture, rev. ed. (1994) 10. 29–31 Taf. 4a; Younger, MusAeg (1998) 73 Nr. 47; Van Schaik, Harp Players (1998) 14–15. 53 Kat.-Nr. 1 Abb. 1; Brand, Musikanten (2000) 12–13 175 Kat.-Nr. Kykl 5; M. van Schaik in: StudMusArch II (2000) 242 Abb. 3; P. Getz-Gentle, Personal Styles in

¹⁷² Naxos, Arch. Mus., Inv.-Nr. 5468. P. Getz-Preziosi, MetrMusJ 15, 1980, 15 Anm. 23 Abb. 20, a-b; dies. in: Kykladen (1976) 81 Abb. 61; M. Marthari in: L. Marangou (Hrsg.), Cycladic Culture. Naxos in the 3rd Millennium BC (1990) 42–43 48–51 Kat.-Nr. 15 Abb. 2, 1a–b; B. Jahn, Bronzezeitliches Sitzmobiliar der griechischen Inseln und des griechischen Festlandes, Europäische Hochschulschriften 38, 31 (1990) 37–38; O. H. Krzyszkowska in: Furniture (1996) 88 Abb. 1, 4–5.

¹⁷³ Vgl. C. Renfrew, The Cycladic Spirit: Masterpieces from the Nicholas P. Goulandris Collection (1991), 64; Younger, MusAeg (1998) 11–13. Die Skepsis von D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, AJA 97, 1993, 619 dagegen sowie ihr Mißtrauen gegen alle Harfenspielerfiguren außer des Exemplars **Kat.-Nr. 5** aus Naxos, des einzigen damals bekannten Fundes aus kontrollierter Grabung, ist doch übertrieben.

Early Cycladic Sculpture (2001) Taf. 21. 22, b; Pasetti, Arpa (2004) 45.

Kat.-Nr. 2 Amorgos, Chora, Archäol. Sammlung, Inv.-Nr. A. 96/K.A./Λγλ 1 aus Amorgos, Mandrestou Roussou, Steinhäufen (Oberflächenfund). Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers, nahe dem Kapsala-Typus. Erh. H 7,5 cm. Dat.: FK IIa.

Abb. 4–Abb. 8

Lit. L. Marangou in: N. Chr. Stampolidis (Hrsg.), Fs. Zapheiropoulos (1999) 20–29 Taf. 1–3; FBZGr (2004) 911.

Kat.-Nr. 3 Karlsruhe, Badisches Landesmus., Inv.-Nr. B 864 »aus Thera«, Grabfund (?); 1853 in die Großherzogliche Sammlung Karlsruhe übergegangen; Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers, nahe dem frühen Spedos-Typus; H 16,5 cm; Dat.: FK IIa, Aplomata-Gruppe (nach Rambach).

Abb. 9

Lit. Ch. Walz, Über die Polychromie der antiken Skulptur (1853) 9 Taf. 1, 2; U. Köhler, AM 9, 1884, 157–158; Chr. Blinkenberg, Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie 11, 1896, 18 Abb. 4 oben r.; K. Majewski, Archivum Towarzystwa Naukowego we Lwowie 6, 1935, Kat.-Nr. 186 Taf. 83; H. Th. Bossert, Altkreta (1937) 43 Abb. 412–413; Chr. Zervos, L'art des Cyclades (1957) 235 Abb. 317; Aign (1963) 30–32 Nr. I/3 Abb. 3; H. S. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) Abb. 377; J. Thimme in: ders. (Hrsg.), Frühe Randkulturen des Mittelmeerraumes (1968) 22 Abb. auf S. 33; Wegner, Musik & Tanz (1968) 78 Kat.-Nr. 97; H. G. Buchholz – V. Karageorghis, Altägäis und Altkypros (1971) Kat.-Nr. 1210; P. Getz-Preziosi, Traditional Canon and Individual Hand in Early Cycladic Sculpture, Diss., Cambridge, MA (1972) 117 Kat.-Nr. D 225; Kykladen (1976) 492 Kat.-Nr. 255; 573–574 Abb. 192; Taf. 4, links; P. Getz-Preziosi, MetrMusJ 15, 1980, 19. 31 Kat.-Nr. 14 Abb. 14. 36–39; dies., Sculptors of the Cyclades (1987) 66. 249 Taf. 9, 1; J. Thimme, Antike Meisterwerke im Karlsruher Schloß (1986) 32. 230 Kat.-Nr. 5 Abb. auf S. 33 (rechts) Taf. I links; E. Rehm, Kykladen und Alter Orient. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (1997) 84–85 Kat.-Nr. K 13 Abb. IX (links); Younger, MusAeg (1998) 72 Nr. 42 Taf. 17, 2; Van Schaik, Harp Players (1998) 15–16. 53–54 Kat.-Nr. 3 Abb. 3; Brand, Musikanten (2000) 174 Kat.-Nr. Kykl 4; Rambach, Kykladen II (2000) 381; Pasetti, Arpa (2004) 45. 46–47 Abb. 46.

Kat.-Nr. 4 Karlsruhe, Badisches Landesmus., Inv.-Nr. B 863 »aus Thera«, Grabfund (?); 1853 in die Großherzogliche Sammlung Karlsruhe übergegangen; Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers, nahe dem frühen Spedos-Typus; H 15,6 cm; Dat.: FK IIa, Aplomata-Gruppe (nach Rambach).

Abb. 10

Lit. Ch. Walz, Über die Polychromie der antiken Skulptur (1853) 9 Taf. 1,2; U. Köhler, AM 9, 1884, 157 ff.; Chr. Blinkenberg, Aarbøger for nordisk oldkyndighed og historie 11, 1896, 18 Abb. 4 oben links; K. Majewski, Archivum Towarzystwa Naukowego we Lwowie 6, 1935, Kat.-Nr. 186 Taf. 83; H. Th. Bossert, Altkreta (1937) 43 Abb. 412–413; Chr. Zervos, L'art des Cyclades (1957) 234 Abb. 316; K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960) 2. 110 Kat.-Nr. I 4 Abb. 4; Aign (1963) 30–32 Nr. I/2 Abb. 2; J. Thimme in: ders. (Hrsg.), Frühe Randkulturen des Mittelmeerraumes (1968) 22 Abb. auf S. 33; Wegner, Musik & Tanz (1968) 78 Kat.-Nr. 98; P. Getz-Preziosi, Traditional Canon and Individual Hand in Early Cycladic Sculpture (1972) 117 ff. Kat.-Nr. D 225; Kykladen (1976) 491–492 Kat.-Nr. 254; 573–574 Abb. 192; Taf. 4 (rechts); P. Getz-Preziosi, MetrMusJ 15, 1980, 19. 31 Kat.-Nr. 13 Abb. 14. 32–35; dies., Sculptors of the Cyclades (1987) 66. 249 Taf. 9, 2; J. Thimme, Antike Meisterwerke im Karlsruher Schloß (1986) 32. 230 Kat.-Nr. 4 Abb. auf S. 33 links Taf. I (rechts); E. Rehm, Kykladen und Alter Orient. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (1997) 82–84 Kat.-Nr. K 12 Abb. IX (rechts); Van Schaik, Harp Players (1998) 15–16. 53 Abb. 2; Younger, MusAeg (1998) 72 Nr. 41; Brand, Musikanten (2000) 173 Kat.-Nr. Kykl 3; Rambach, Kykladen II (2000) 381; Pasetti, Arpa (2004) 45. 46–47 Abb. 46.

Kat.-Nr. 5 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 8833 aus Naxos, Apendika, Grab 40; Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers, nahe dem frühen Spedos-Typus; erh. H 12,5 cm; Dat.: FK IIa, Aplomata-Gruppe (nach Rambach).

Abb. 11–Abb. 14

Lit. G. A. Papathanasopoulos, ADelt 17, 1961/2, 148 Abb. 79–80; H. S. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) Abb 378; Wegner, Musik & Tanz (1968) 73 Kat.-Nr. 41; E. Sapouna-Sakellarakis, Cycladic Civilisation and the Cycladic Collection of the National Archaeological Museum of Athens (1973) 36; L. A. Stella, Tradizione micenea e poesia dell' Iliade (1978) 280 Anm. 9; P. Getz-Preziosi, MetrMusJ 15, 1980, 31 Kat.-Nr. 17; G. Papathanasopoulos, Neolithic and Cycladic Civilization (1981) 202–204 Taf. 119–123; Maas – Snyder (1989) 219 Anm. 1; L. Marangou (Hrsg.), Cycladic Culture. Naxos in the 3rd Millennium BC (1990) 114–115 Kat.-Nr. 111 Taf. 111; Van Schaik, Harp Players (1998) 19–20. 56 Kat.-Nr. 10 Abb. 10; Younger, MusAeg (1998) 72 Nr. 38 Taf. 17, 1; Brand, Musikanten (2000) 173 Kat.-Nr. Kykl 2; Rambach, Kykladen II (2000) 373 Nr. 3; M. van Schaik in: StudMusArch II (2000) 240–242 Abb. 2; E. Tsvilika in: Geschenke der Musen (2003) 104 Kat.-Nr. 4 Taf.

Kat.-Nr. 6 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 3908 aus Keros; Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers; H 22,5 cm; Dat.: FK II.

Abb. 15–Abb. 18

Lit. U. Köhler, AM 9, 1884, 156–162 Taf. 6, 2; Chr. Zervos, L'art des Cyclades (1957) 248–249 Abb. 333–334; Aign (1963) 30 Nr. I/1 Abb. 1; H. S. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) Abb. 381–382; Wegner, Musik & Tanz (1968) 73 Nr. 39; J. Thimme in: ders. (Hrsg.), Frühe Randkulturen des

Mittelmeerraumes (1968) 46 Abb. auf S. 47; W. Stauder, *Alte Musikinstrumente in ihrer viertausendjährigen Entwicklung und Geschichte* (1973) 28–29 Abb. 39; *Kykladen* (1976) 71 Abb. 38; P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 24. 31 Kat.-Nr. 16 Abb. 14. 20c; G. Papathanassopoulos, *Neolithic and Cycladic Civilization* (1981) 205–211 Taf. 124–129; O. Höckmann, *BOREAS* 5, 1982, 33–48; P. Getz-Preziosi, *Sculptors of the Cyclades* (1987) 247 Taf. VIII B (links). 10, 2; dies., *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) Abb. 33a; O. Höckmann in: H.-G. Buchholz (Hrsg.), *Ägäische Bronzezeit* (1987) 77–78 Abb. 13; L. Fitton, *Cycladic Art* (1989) 44 Abb. 48; Maas – Snyder (1989) 15 Abb. 1; J. Sabourin, *Early Cycladic Burials* (1991) 92 Abb. 3.39; C. Renfrew, *The Cycladic Spirit: Masterpieces from the Nicholas P. Goulandris Collection* (1991) Abb. 107–108; F. Poplin in: J. Coget (Hrsg.), *L'homme, l'animal et la musique* (1994) 77 Abb. 7; A. Ph. Lagopoulos in: R. Posner et al. (Hrsg.), *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft XIII 1* (1997) 900–901 Abb. 44.1; U. Lentrodt, *Orchester* 45, 1997, Abb. auf S. 3; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 16–17. 54 Kat.-Nr. 4 Abb. 4; Younger, *MusAeg* (1998) 72 Nr. 39 (irrtümlich Inv.-Nr. 3910); Brand, *Musikanten* (2000) 173 Kat.-Nr. *Kykl1* Taf. 1,3; M. van Schaik in: *StudMusArch II* (2000) 240 Abb. 1; M. van Schaik, *Imago Musicae* 18/19, 2001/02, 16 Abb. 7; E. Tsivilika in: *Geschenke der Musen* (2003) 105–106 Kat.-Nr. 5 (mit Taf.); Pasetti, *Arpa* (2004) 47 Abb. 48.

Der Verlust durch den Ausschluss der acht angeblich kykladischen Harfenspielerfigurinen, die hier nicht berücksichtigt werden (s. u. **Kat.-Nr. 139–Kat.-Nr. 146**), ist für das Thema der vorliegenden Arbeit nicht sehr groß. Denn sowohl der ikonographische Typus des kykladischen Harfenspielers als auch die Grundform des Instrumentes sind durch die sechs gesicherten Figurinen schlüssig belegt. Typologische Variationen und Abweichungen von der Grundform des Instrumentes, die die anderen acht hätten begründen können, sind gering. Chronologische Breite des Typus über die Grenzen von FK II hinaus kann dagegen ohne Berücksichtigung der zweifelhaften Figurinen nicht begründet werden.

Das Instrument lässt sich am treffendsten als dreieckige Rahmenharfe einordnen. Im Grunde handelt es sich um ein rechtwinkliges Dreieck mit gleichen Katheten und Korpus an der Stelle der horizontalen Seite. Der obere Spitzwinkel ist bogenförmig abgerundet. Keines der erhaltenen Exemplare zeigt Saiten, und es ist nicht unmittelbar einzusehen, ob diese oben an der aufrechten Kathete oder an der schrägen Hypotenuse befestigt waren. Auf dem ersten Blick scheint eine Befestigung der Saiten am aufrechten Teil des Rahmens wegen der plastischen Schnabelverzierung der Schrägseite wahrscheinlicher, obwohl die Funktion der letzteren als Saitenhalter keinesfalls auszuschließen ist. Auszuschließen ist aber die Deutung der Schrägseite als konventionelles Saitenbündel, womit M. Wegner die fehlende Wiedergabe von Saiten erklären und die Einordnung des Instrumentes als Bogenharfe erst möglich machen wollte¹⁷⁴ – ein klassisches Beispiel der willkürlichen Anpassung des empirischen Materials an idealtypischen Instrumentengattungen.

Die Schrägseite des Dreiecks ist also ohne weiteres als Teil des Rahmens zu betrachten, ob sie die Saiten trug oder nicht. Schon damit sind aber Winkel- und Bogenharfe, die beide

¹⁷⁴ Wegner, *AltOr* (1950) 44 Anm. 35.

offene Rahmen besitzen, ausgeschlossen¹⁷⁵. Wegner merkt zu Recht an, dass ein geschlossener Rahmen weniger elastisch wäre¹⁷⁶; das ist aber keineswegs ein unakzeptabler organologischer Nachteil, der zur Interpretation des Saitenbündels führen muss. Übrigens besitzt die moderne Standardharfe bekanntlich auch einen geschlossenen und damit stabileren Rahmen – eine ohnehin musikstilistische Bedingtheit. Denn mehr mechanische Stabilität ermöglicht höhere Spannungen und Erzeugung schärferer Töne¹⁷⁷. Insofern ist der geschlossener Rahmen auch kein bloß formales, sondern ein musikalisch relevantes Merkmal und muss bei der Einordnung des Instrumentes berücksichtigt werden. Die spezifische Dreieckform ist dagegen eher formal bedingt, variiert innerhalb der Figurinengruppe und verdient keine besondere Berücksichtigung bei der organologischen Einordnung. Eine Dreieckharfe als eigenständiger Typus neben der Bogen- und der Winkelharfe, wie sie von Creese für die Einordnung der kykladischen Saiteninstrumente in Anspruch genommen wird¹⁷⁸, ist also musikalisch wenig von Belang. Dreieckharfen sind der Grundform nach auch die Winkelharfen der zyprischen Bronzeständer **Kat.-Nr. 40** (Abb. 83–Abb. 84) und **Kat.-Nr. 41** (Abb. 87–Abb. 88) (vgl. u. V.2). Diese Art von Harfe ist aber in ihrer Konstruktion und in ihrer Tonerzeugungsmöglichkeiten ein verschiedenes Instrument.

Es ist ein Verdienst B. Aigns, als erster erkannt zu haben, dass sowohl die Kykladenharfe als auch die Harfe der Ritzzeichnung auf der Steinplatte **Kat.-Nr. V 1** aus Megiddo (Abb. 259–Abb. 261) keine Bogen- oder Winkel-, sondern schlicht Rahmenharfen sind und dass sich die formalen Gemeinsamkeiten zwischen Megiddo- und Kykladenharfe nicht in Grundmerkmalen des Typus erschöpfen¹⁷⁹. Mit altmesopotamischen Harfen oder Leiern ist die kykladische Harfe nicht zu vergleichen¹⁸⁰. Nach der Veröffentlichung einer photographischen Nahaufnahme und einer genauen Umzeichnung der Megiddo-Ritzung kann kein Zweifel mehr an der formalen und organologischen Verwandtschaft der beiden Instrumente bestehen¹⁸¹. Gemeinsam haben sie das horizontale, kantige Korpus¹⁸², das sich nach vorne verjüngt, sowie den daran senkrecht angeschäfteten Stab¹⁸³. Dieser Stab ist die bei Rahmenharfen typische Säule, die das Rahmendreieck schließt, das sich jedoch bei der kykladischen und der Megiddo-Harfe – im Gegensatz etwa zu der modernen Standardharfe

¹⁷⁵ Van Schaik, *Harp Players* (1998) 27.

¹⁷⁶ Wegner, *AltOr* (1950) 44 Anm. 35.

¹⁷⁷ MGG² Sachteil IV (1996) 44 s.v. Harfen (B. Lawergren).

¹⁷⁸ Creese, *Lyre* (1997) 2.

¹⁷⁹ Aign (1963) 113–121; als Rahmenharfe wird das Megiddo-Instrument auch von Van Schaik, *Harp Players* (1998) 29–30 eingeordnet.

¹⁸⁰ Maas – Snyder (1989) 1; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 31. Anders O. Höckmann in: *Kykladen* (1976) 163 Abb. 160; ders., *BOREAS* 5, 1982, 37 Anm. 22.

¹⁸¹ Braun, *MAIP* (1999) 228 Abb. II/2B-2b. 3a.; ebenda 72–73 bekräftigt Braun noch einmal die Einordnung der Kykladen- und Megiddo-Harfen als dreieckige Rahmenharfen; s. auch J. Braun in: *StudMusArch* I (2000) 5–8 Abb. 3–4.

¹⁸² Als Kante ist an der Megiddo-Harfe der mittlere Strich zwischen den Konturlinien des Resonanzkörpers zu deuten.

¹⁸³ Dies macht aus der Kykladenharfe noch keine Winkelharfe, wie Aign (1963) 117, erläutert.

– dem Spieler zuwendet. Dies darf man als gemeinsame spieltechnische Besonderheit ansehen, die den Zusammenhang von kykladischer und Megiddo-Harfe verstärkt. An der anderen Seite des Resonanzkastens verlässt der Stab des Rahmens den Korpus in Längsrichtung, um sich stark nach innen zu krümmen. Auch mit dem Schnabel am schrägen Rahmenteil der Kykladenharfe – belegt ist dieser nach Ausschluss der zweifelhaften Exemplare eigentlich nur bei **Kat.-Nr. 1** (*Abb. 1–Abb. 3*) und **Kat.-Nr. 6** (*Abb. 15–Abb. 18*) – bildet sich ein Knick, der als das Gegenstück des Knicks an der gleichen Stelle der Megiddo-Harfe gelten darf.

Die Saiten werden bei den kykladischen Harfen nicht wiedergegeben, da aber der senkrechte Stab als Säule gedeutet werden muss, darf wohl davon ausgegangen werden, dass die Saiten doch zwischen schrägem Hals und Resonanzdecke aufgespannt waren – ganz wie bei der Megiddo-Harfe. Die Schnabelverzierung schließt das jedenfalls nicht aus, wie bereits gesagt. Da ferner die Säule der Megiddo- wie der kykladischen Harfe dem Spieler zugewandt ist, sollte man sich vorstellen, dass die langen Saiten, und damit die tieferen Töne, nahe am Spieler und die kurzen von ihm entfernt waren. Über die Zahl der Saiten kann man allerdings nur spekulieren. Bei der Megiddo-Harfe **Kat.-Nr. V 1** (*Abb. 259–Abb. 261*) sind es acht oder neun¹⁸⁴.

Die Verbindung des Resonanzkastens mit dem ihn in Längsrichtung verlassenden Rahmenstab scheint bei der Megiddo-Harfe organischer zu sein als bei den meisten Exemplaren der kykladischen Harfe, wo sich der Rahmenansatz vom Resonanzkasten deutlich absetzt. Bei **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*) allerdings, wo der beginnende Bogen des Rahmenstabs erhalten ist, scheint das Korpus undifferenziert in den Stab aufzugehen – wie bei der Megiddo-Harfe.

Die beiden Instrumente haben natürlich auch viele Unterschiede. Die meisten davon sind auf die Unterschiede der Kunstgattungen und des Stils zurückzuführen. Nicht darauf zurückzuführen ist jedoch die Exponentialkurve des Halses der Megiddo-Harfe gegenüber der geradlinigen Schrägseite des Rahmens der kykladischen Harfe. Dieser Unterschied weist ohne weiteres auf unterschiedliche Stimmungen hin, da jede der beiden Halsformen ein eigenes Länge- und damit Tonhöhenverhältnis der Saiten mit sich bringt¹⁸⁵.

Zur Spieltechnik sind die sehr abstrakten Kykladenfigurinen nicht besonders aufschlussreich. Die Hände der Spieler liegen an unterschiedlichen Stellen des Instrumentes: Die rechte Hand liegt auf der Decke bei **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*) und **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*) oder an der Außenseite des Korpus bei **Kat.-Nr. 4** (*Abb. 10*); die linke greift die Schrägseite des Rahmens zumindest bei **Kat.-Nr. 1** (*Abb. 1–Abb. 3*) und **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*). Der am wenigsten abstrakten Figurine **Kat.-Nr. 6** (*Abb. 15–Abb. 18*) sind beide Unterarme abgebrochen, doch aus der Höhe der Oberarme ergibt sich eine Platzierung der rechten Hand an den Saiten und der linken an der Schrägseite des Rahmens, von der ein

¹⁸⁴ Van Schaik, *Harp Players* (1998) 30; Braun, *MAIP* (1999) 72.

¹⁸⁵ Zu einer mathematischen Analyse der exponentiellen Anordnung von Saiten s. MGG² Sachteil IV (1996) 45–46 s.v. Harfen (B. Lawergren); ders. in: *StudMusArch I* (2000) 54. Lawergren glaubt allerdings, dass die exponentielle Kurve erst ein Merkmal der modernen Harfen ist.

Teil modern ergänzt worden ist. Deshalb ist mit M. van Schaik, der dabei auch die verdächtigen Figurinen berücksichtigt, zu vermuten, dass die Saiten grundsätzlich von der rechten Hand gezupft wurden, während die linke Hand grundsätzlich das Instrument an der Schrägseite des Rahmens festhielt¹⁸⁶ – obwohl bei **Kat.-Nr. 1** (*Abb. 1–Abb. 3*) die Schrägseite mit beiden Händen gefasst wird. Die Annahme, dass die linke Hand beweglicher wäre, weil der Musikant das Instrument an der rechten Körperseite auf dem Oberschenkel stützte¹⁸⁷, scheidet mindestens an der Karlsruher Figurine **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*), wo die rechte Hand des Musikanten vom Resonanzkasten abgehoben ist, wohl aber auch an der Apendika-Figurine **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*) aus dem gleichen Grund. Schließlich zeigen die beiden sicher echten Figurinen, deren linke Hände nicht abgebrochen sind, diese an der Schrägseite des Instrumentes (**Kat.-Nr. 1** *Abb. 1–Abb. 3*, **Kat.-Nr. 3** *Abb. 9*). Wenigstens bei **Kat.-Nr. 1** schließlich scheint die rechte Hand ebenso beweglich wie die linke zu sein. Auch der Musikant auf der Weihplatte **Kat.-Nr. V 9** (*Abb. 269*), um nur ein altorientalisches Beispiel zu erwähnen, stützt seine Harfe auf die rechte Körperseite und spielt sie mit der rechten Hand.

Für die Datierung der Kykladenfigurinen bietet nun die umfassende Untersuchung der Kykladenkultur durch J. Rambach eine feste Grundlage¹⁸⁸. Rambach teilte die sog. Keros-Syros-Kultur in zwei chronologisch signifikante und von östlichen Einflüssen unterschiedlich geprägte Beigabensittenkreise auf. Für den frühesten dieser Kreise, die Aplomata-Gruppe, sind an Marmorfigurinen die Kapsala- und frühe Spedos-Variante charakteristisch – letztere mit einem tiefen Einschnitt zwischen den Beinen, die somit zwischen Knie- und Fußgelenken durchbrochen sind. Die Kapsala- und vor allem die frühe Spedos-Variante liefern die nächsten Parallelen für die Modellierung der Beine der Harfenspieler, die hier als echt betrachtet werden. Die Beine aller Figurinen bestehen aus jeweils einem Stab elliptischen Durchschnitts, der durch einen Einschnitt gespalten wurde¹⁸⁹. Die so entstandenen Innenflächen der Oberschenkel sind bei **Kat.-Nr. 2** (*Abb. 4–Abb. 8*), **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*) und **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*) geringfügig modelliert und flach; bei **Kat.-Nr. 4** (*Abb. 10*) und **Kat.-Nr. 6** (*Abb. 15–Abb. 18*) entwickelt sich eine eigenständige Gestaltung der Beine, die sicher chronologische Bedeutung hat. Doch selbst das naturalistisch am meisten entwickelte Athener Exemplar **Kat.-Nr. 6** (*Abb. 15–Abb. 18*) gibt keinen Anlass zu einer späteren Datierung innerhalb von FK II, wie bereits O. Höckmann anmerkte¹⁹⁰. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand scheinen alle Exemplare dem FK IIa anzugehören. Lediglich das früheste davon (**Kat.-Nr. 1** *Abb. 1–Abb. 3*) dürfte wegen seiner Berührung mit vorkanonischen Figuren

¹⁸⁶ Van Schaik, *Harp Players* (1998) 22.

¹⁸⁷ Creese, *Lyre* (1997) 23.

¹⁸⁸ J. Rambach, *Kykladen II* (2000).

¹⁸⁹ Vgl. *Kykladen* (1976) Kat.-Nr. 130–144. 258 (frühe Spedos-Variante).

¹⁹⁰ O. Höckmann, *BOREAS* 5, 1982, 35.

des Plastiras-Typs (detaillierte Wiedergabe der Gesichtszüge, im Relief angegebene Ohren, halbkugelige Schädelkalotte) am Übergang von FK I/II entstanden sein¹⁹¹.

Die dürrtigen und unüberprüfaren Informationen zu Fundzusammenhängen von Harfenspielerfigurinen sind mit dieser Datierung vereinbar: Das angeblich zusammengehörende Grabinventar der beiden Karlsruher Exemplare **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*) und **Kat.-Nr. 4** (*Abb. 10*) ist ein typischer Grabfund des Aplomata-Beigabensittenkreises im Sinne Rambachs, wobei die unterschiedliche Plastizität der Beine **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*) etwas älter als **Kat.-Nr. 4** (*Abb. 10*) erscheinen lässt. **Kat.-Nr. 5** aus Aphendika (*Abb. 11–Abb. 14*) gehörte einem weiteren Aplomata-Grabinventar.

Angesichts dieser Datierung stellt sich die Frage nach den Modalitäten der Übernahme der Rahmenharfe aus der Levante, die oben auf formal-vergleichender Basis erörtert wurde. Denn diese Form von Harfe ist im Orient nur auf der Megiddo-Fußbodensteinplatte **Kat.-Nr. V 1** (*Abb. 259–Abb. 261*) belegt, die aus der Schicht XIX stammt und spätestens in das ausgehende 4. Jt. v. Chr. datiert werden kann. Der Beginn von FK II kann jedoch kaum vor 2700 v. Chr. datiert werden¹⁹². Es gibt also eine chronologische Kluft von mindestens drei Jahrhunderten, in denen Belege vergleichbarer Instrumente weder im Nahen Osten noch im ägäischen Raum bekannt sind.

Erklärungsbedürftig ist die Übernahme auch wegen der Erkenntnis, dass die Entstehung gesellschaftlicher Oberschichten auf den Kykladen und dem griechischen Festland sowie die Intensivierung der kykladischen Orientkontakte kulturhistorisch miteinander verbunden sind und dass beide Phänomene nicht vor dem entwickelten FK II/FH II einsetzten. Ein Rollsiegel mit Grifföse und Gravur auf der Basis (also mit Rollsiegel- und Stempelfunktion) ist in Amorgos gefunden, und gilt als der einzige eindeutige Beleg für Ostkontakte der Kykladen vor FK II/FH II. Es ist entweder importiert¹⁹³ oder lokal in Anlehnung an nordsyrische Vorbilder der Djemdet-Naṣr-Zeit¹⁹⁴ hergestellt worden. Ein extrem gesteigertes Vorkommen an Metallbeigaben als Indiz sozialer Differenzierung sowie einen ebenso extrem zugekommenen Orienteinfluss erkennt Rambach erst in den Grabinventaren des von ihm als Chalandriani-Gruppe bezeichneten Beigabensittenkreises, der die Aplomata-Gruppe ablöste

¹⁹¹ P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 14; dies., *Early Cycladic Sculpture*² (1994) 10 Taf. 4, a. Eine Datierung des Harfenspielers **Kat.-Nr. 1** in FK I und der beiden Karlsruher Harfenspieler **Kat.-Nr. 3** und **Kat.-Nr. 4** an den Übergang von FK I/II – so J. Thimme in: *Kykladen* (1976) 489–490 – scheint uns weniger wahrscheinlich.

¹⁹² P. Warren, *Aegean Bronze Age Chronology* (1989) 122–124; S. Manning, *The Absolute Chronology of the Aegean Early Bronze Age* (1995) 171–172.

¹⁹³ Oxford, *Ashm. Mus. Inv.-Nr. AE 159. H. Frankfort, Cylinder Seals* (1939) 70. 301; C. Renfrew, *The Emergence of Civilization* (1972) 215 Taf. 23, 3; J. Thimme in: *Kykladen* (1976) 538 Kat.-Kr. 453 Taf. 453; S. Sherratt, *Catalogue of Cycladic Antiquities in the Ashmolean Museum* (2000) 38–42 Kat.-Nr. 1.a.6 Taf. 13–14.

¹⁹⁴ B. Buchanan, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum I. Cylinder Seals* (1966) 127. 135 Kat.-Nr. 741 Taf. 48, 741a–c; J. Aruz, *Kadmos* 25, 1986, 166 Anm. 7; dies. in: J. Aruz – R. Wallenfels (Hrsg.), *Art of the First Cities* (2003) 248; *FBZGr* (2004) 502. Vgl. *CMS V S. 3 Nr. 380* (aus Theben).

und den sepulkralen Sektor der sog. Kastri-Gruppe als deren integralen Bestandteil umfasste¹⁹⁵.

Ähnliche Ergebnisse ergab kürzlich die Untersuchung der frühhelladischen Kulturabfolge durch J. Maran¹⁹⁶. Maran teilte die FH II-Zeit in drei Unterphasen auf, die er als »älter«, »entwickelt« und »spät« bezeichnete. Die erste, repräsentiert durch Lerna IIIA und B, Tiryns- »FH II-früh«, Tzougiza, Lithares-Siedlungsphasen 6 und 7, Eutresis-Gruppen VI-VII, Ajos-Kosmas-Siedlungsphase A, Pevkakia 1–5, Kritsana I/II und III sowie die ältesten Gräber des Ajos-Kosmas-Nordfriedhofs, der Manika- und der Tsepi-Nekropole, weist noch keine östlichen Elemente auf. Die Anzeichen des Überregionalismus, zunächst an der Einführung der Glockentasse als Leitform des Trinkgeschirrs erkennbar, setzen erst in der entwickelten FH II-Phase ein, die durch Lerna III C, Pevkakia 6 bis 7-Früh, Ajia Irini II-Ende, Ägina Kolona-Hügel Stadt II und Lefkandi 1-Früh repräsentiert ist. Diese Merkmale sind wohl mit lokalen sozialgeschichtlichen Entwicklungen in Richtung einer stratifizierten Gesellschaft zu verbinden. Solche Entwicklungen geben die Einführung der Töpferscheibe und vor allem die sog. Korridorhäuser¹⁹⁷ (in dieser Unterphase einmal am sog. Haus am Felsrand der Stadt II von Kolona auf Ägina belegt) zu erkennen. Zur vollen Entfaltung kommt das Phänomen aber erst in der späten FH II-Phase, in der die östliche Gefäßform des sog. Depasbechers als weiterer Beleg für die Übernahme östlicher Trinksitten hinzukommt. Dieser Phase, der Maran auch den frühesten Teil des bisher als FH III oder Phylakopi I-Kultur bekannten Zeitabschnitts zählt, gehören Lerna III D mit seinem monumentalen Korridorhaus und dem Archiv von Siegelabdrücken als Zeugnis zentral organisierten und administrativ beaufsichtigten Vorratshaltung, Theben Gruppe B, Pevkakia 7-spät und Übergang FB/MB, Ajia Irini III, Kastri auf Syros, Ägina Kolona-Hügel Stadt III und Lefkandi 1-spät an. Darauf wird unten in II.2 bei der Betrachtung des Siegelabdrucks **Kat.-Nr. 7** aus Lerna, der ebenfalls eine Rahmenharfe zeigt, noch einmal eingegangen werden.

Durch diese Untersuchungen erfährt die These, dass die Ostorientierung der frühbronzezeitlichen Kultur des ägäischen Raumes und die Entstehung der Gesellschaftshierarchie, die externe Kontakte hätte tragen können, eine mit dem späteren FK/FH II zeitgleiche Erscheinung ist, weitere Bestätigung. Die nahöstlichen Elemente der ägäischen Frühbronzezeit sind nicht auf die Kastri-Gruppe beschränkt und auch nicht mit dem Untergang der sog. Periode der Korridorhäuser und der sie tragenden hierarchischen Gesellschaft zu verbinden¹⁹⁸. Sie sind vielmehr ein Teilaspekt, und sogar die Voraussetzung für diesen ersten Aufschwung ägäischer Kultur in FBZ II. In diese kulturgeschichtliche Konstellation fügt sich die Harfe auf dem Lerna-Siegelabdruck **Kat.-Nr. 7** ein, den wir im nächsten Abschnitt betrachten werden, nicht aber die Harfe der kykladischen Figurinen, die,

¹⁹⁵ J. Rambach, *Kykladen II* (2000) 295 mit Anm. 1325. Zur Kastri-Gruppe s. bereits J. L. Caskey in: *CAH*³ I 2 (1971) 795–796; P. Sotirakopoulou, *BSA* 88, 1993, 5–20; S. W. Manning, *The Absolute Chronology of the Aegean Early Bronze Age* (1995) 51–63.

¹⁹⁶ J. Maran, *Kulturwandel* (1998).

¹⁹⁷ Siehe zuletzt *FBZGr* (2004) 238–243.

¹⁹⁸ So allerdings noch M. H. Wiencke, *Lerna IV* (2000) 653.

wie oben ausgeführt, alle spätestens in die erste Unterphase von FK II zu datieren sind. Nicht in den »international spirit« der ägäischen Frühbronzezeit fügt sich jedenfalls die Entstehung des ikonographischen Typus des Harfenspielers bzw. der erste Auftritt der nahöstlichen Rahmenharfe auf den Kykladen ein. Derzeit kann dieser nur als ein Ergebnis gelegentlicher Orientkontakte gelten.

Eine inhaltliche Deutung der kykladischen Harfenspieler ist angesichts dürftiger Auffindungsdaten und fehlender zeitgenössischer Ikonographie sowie ihrer abstrakten Form kaum möglich. **Kat.-Nr. 5** aus Aphenika (*Abb. 11–Abb. 14*) ist ein gesicherter Grabfund, **Kat.-Nr. 3** (*Abb. 9*) und **Kat.-Nr. 4** (*Abb. 10*) sind vermutlich Grabfunde, während **Kat.-Nr. 2** (*Abb. 4–Abb. 8*) ein Oberflächenfund aus einem Fundplatz ist, dessen Art nicht geklärt ist¹⁹⁹. Letzterer zeigt, dass es wohl voreilig ist, Harfenspieler als streng grabspezifisch zu betrachten²⁰⁰. Eine Ausnahme von der Regel für kanonische Figurinen mit verschränkten Armen, die sowohl in Gräbern als auch in Siedlungen gefunden werden und gelegentlich antike Reparaturspuren aufweisen²⁰¹ – sie wurden also genutzt –, ist für die Harfenspieler derzeit nicht möglich.

Auch die Regel, dass die Harfenspielerfigurinen nur männlich sind oder, wenn das Geschlecht nicht deutlich genug wiedergegeben ist, dass das Instrument selbst das männliche Geschlecht symbolisiert²⁰², ist mit Skepsis zu begegnen. Die Figurine **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*) zeigt doch eindeutig, soweit das veröffentlichte Bild nicht trügt, eine Schamkerbe und nicht einen »penis as a small protruberance«²⁰³. Die Gestalt weist zwar, anders als die meisten kanonischen weiblichen Kykladenfigurinen, keine Brüste auf, doch trifft dies auch auf andere weibliche Figurinen zu²⁰⁴. Für eine definitive Aussage muss das Original näher untersucht werden, was dem Verfasser im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich war.

Soweit Fundzusammenhänge rekonstruierbar sind und Harfenspieler in Gräbern mit Ess- und Trinkgeschirr gefunden wurden, ist zu erwägen, ob sie als sterbliche Teilnehmer eines Festmahls verstanden wurden. Ikonographische Entsprechungen liefern Bankett-Darstellungen elamischer und syrischer Rollsiegel sowie Reliefplatten aus der Spätzeit der I. Ur-Dynastie (Frühdynastisch IIIb), die Harfenspieler zum ersten Mal in der altorientalischen Ikonographie auf das gleiche Niveau wie die Bankettteilnehmer stellen²⁰⁵. Anders als alle früheren und die meisten zeitgleichen mesopotamischen Darstellungen, bei denen die Musikanten stehend, am Rande sitzend oder in Nebenregistern erscheinen, zeigen diese

¹⁹⁹ Die Interpretationen des Fundplatzes als Siedlung, Gräberfeld oder Heiligtum sind auf der Basis der Funde der Oberflächenprospektion gleichermaßen möglich, s. L. Marangou in: N. Chr. Stampolides (Hrsg.), Fs. Zapheiropoulos (1999) 20 mit Anm. 1.

²⁰⁰ Anders Van Schaik, *Harp Players* (1998) 32–36. 44–45.

²⁰¹ Siehe zusammenfassend FBZGr (2004) 319–320.

²⁰² P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 7; dies., *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) 261.

²⁰³ G. Papathanassopoulos, *Neolithic and Cycladic Civilization* (1981) 202; s. aber seine Taf. 122, die hier reproduziert wird.

²⁰⁴ Siehe u. a. *Kykladen* (1976) Kat.-Nr. 194. 220.

²⁰⁵ Selz, *Bankettszene* (1983) 405–406.

vereinzelt Bilder Harfenspieler(innen), die am Tisch bzw. am großen Standgefäß gegenüber den Zechern sitzen und selbst trinken. Sie sind genauso groß wie die Zecher wiedergegeben, was im Rahmen der altmesopotamischen Bildkonventionen als Ausdruck von Gleichrangigkeit zu verstehen ist.

Eine solche Weihplatte aus dem Ninḫursag–Tempel in Sūsa (**Kat.-Nr. V 9 Abb. 269**) zeigt in zwei Registern eine Bankett- und eine Jagdszene. In der Bankettszene sitzen zwei Figuren einander gegenüber und werden von je einer kahlgeschorenen Gestalt bedient. Die linke Figur berührt mit der rechten Hand die vier Saiten einer Bogenharfe und hält in der linken einen konischen Becher wie auch die rechte Figur. Die Datierung der Weihplatte ist umstritten, da die Fundverhältnisse unter dem Fußboden des Tempels nur einen Terminus *ante quem* liefern. Doch wegen des großen, geglätteten Rundlochs, der Rücksicht des Bildhauers darauf sowie der schriftnachahmenden Keile in den Trennstreifen ist die von G. Selz vorgeschlagene Datierung in Frühdynastisch IIIb bzw. in die fortgeschrittene Ur I-Zeit am wahrscheinlichsten.

Obwohl die linke Figur mit der Harfe wegen des glatten Gewandes wohl als weiblich zu verstehen ist, wird sie durch ihre Größe und Haltung der rechten Figur gleichgestellt, die sich ihrerseits durch das gekerbte Gewand und die Hörnerkrone als männlicher Gott auszeichnet. Die Platte führt uns also ein göttliches Trinkgelage mit Musik vor Augen, in dem eine durch die beiden stehenden Priester durchgeführte Libation empfangen wird. Die musizierende Figur hat aktiv am Genuss teil. Trinkgelage und Bankette der Götter dürften zwar die Festkultur der Sterblichen widerspiegeln, doch in diesem Fall ist es mehr als fraglich, ob auch sterbliche Musikanten zechen bzw. ob sterbliche Zecher eigenhändig musizieren durften oder konnten. Eigenhändiges Musizieren beim Bankett war vermutlich den Göttern vorbehalten. Als ein solcher wurde auch der legendäre König Šulgi (2094–2047 v. Chr.) der III. Ur-Dynastie betrachtet, der »sich selbst unter anderem auch der Musik widmete« (Šulgi-Hymne B, 155). Seine Fähigkeit, viele, auch vorher unbekannte Musikinstrumente und instrumentenspezifische Musikgattungen zu beherrschen, wird in Königshymnen gepriesen (Šulgi-Hymne B, C und E), die ihn nicht zuletzt wegen seiner musikalischen Begabung als »Gott aller Länder« qualifizieren²⁰⁶.

Darstellungen sterblicher Musikanten in Größen und Haltungen, die einen gleichwertigen Status wie die Bankett-Teilnehmer vermuten lassen, sind erst in der Akkad-Zeit und selbst dann nur vereinzelt belegt. Sechs Belege lassen sich zählen: drei Rollsiegel der Phasen

²⁰⁶ G. R. Castellino, *Two Šulgi Hymns (BC)*, *Studi Semitici* 42 (1972) 16; D. Collon – A. Draffkorn Kilmer in: T. C. Mitchell (Hrsg.), *Music and Civilisation*, *The British Museum Yearbook* 4 (1980) 15; J. Klein, *Transactions of the American Philosophical Society* 71 Heft 6, 1981, 7–48 insbes. 16; Th. J. H. Krispijn, *Akkadica* 70, 1990, 1–27 (ausführliche philologische und musikgeschichtliche Deutung des Abschnitts Šulgi B, 154–174); ders. in: *StudMusArch* III (2002) 466–469; M. Bieltz, *Über die babylonischen theoretischen Texte zur Musik*² (2002) 49–50. Für Šulgi als »Gott seines Landes« s. die Inschrift auf dem Rollsiegel aus Uruk (?), London, Brit. Mus. Inv.-Nr. 116719; D. Collon, *First Impressions* (1987) Kat.-Nr. 781. Zur Vergöttlichung neusumerischer Könige s. u. a. J. Klein, *Three Šulgi Hymns. Sumerian Royal Hymns Glorifying King Šulgi of Ur* (1981) 29–37; K. Kristiansen – T. B. Larsson, *The Rise of Bronze Age Society* (2005) 64–65.

Akkadisch II–III (ca. 2260–2100) ohne dokumentierte Fundorte²⁰⁷ und drei weitere, vermutlich ebenfalls akkadische Rollsiegel aus einer Bestattung des späten 3. Jts. v. Chr. in Oylum Höyük, Südostanatolien²⁰⁸. Diese Siegelbilder zeigen antithetische Paare von Zechern und Leierspielern im typischen Schema der altmesopotamischen Trinkszene, ohne dass ihre Größe, Haltung, Kleider und Frisur bzw. Kopfbedeckung Rangunterschiede erkennen lassen. Auch charakteristisch göttliche Insignien sind nicht erkennbar, obwohl die göttliche Deutung weiterhin wahrscheinlich ist²⁰⁹. Da es sogar vorkommt, dass Leier und Becher von derselben Person gehalten werden, geht man davon aus, dass die Musikanten in diesen Darstellungen aktive Teilnehmer des Banketts sind. Dies dürfte zu den Neuerungen gezählt werden, die von den Akkadern in die Festkultur Mesopotamiens eingeführt wurden.

Die Sitte des Musizierens durch die Zecher selbst im Rahmen eines Banketts ist also im Alten Orient im 3. Jt. v. Chr. nur in der Akkad-Zeit – und selbst dann ganz vereinzelt – nachgewiesen. Mehrere Indizien werden weiter unten zu dem Schluss führen, dass Selbstmusizieren beim Bankett erst bei den Phöniziern im frühen 1. Jts. v. Chr. üblich wurde. Für die kykladischen Harfenspielerfigurinen, soweit man ihnen den Inhalt der vergleichbaren Musikantenbilder des zeitgenössischen Orients zugrunde legen will, ist demnach die Deutung der sterblichen Bankett-Teilnehmer kaum möglich. Die Möglichkeit, sie als göttliche Gestalten zu verstehen, wird weiter unten betrachtet.

Die kykladischen Harfenspieler könnten gleichwohl die Diener eines Banketts bzw. eines Gemeinschaftsfestes repräsentieren, das der Verstorbene auch im Jenseits genießen sollte. Dies wäre im Grunde die altorientalische Bankettvorstellung, die den meisten frühmesopotamischen Bildern zugrunde liegt. In diesen Bildern sind die dienstleistenden Musikanten fast unabdingbar. Eine solche Deutung wäre mit der möglichen paarweise Niederlegung von Harfenspielern in kykladische Gräber vereinbar, soweit die Fundangaben der beiden Karlsruher Figurinen **Kat.-Nr. 3** (Abb. 9) und **Kat.-Nr. 4** (Abb. 10) vertrauenswürdig sind²¹⁰.

Jede Interpretation der Andeutung eines Banketts in den kykladischen Grabinventaren hat jedoch neben dem Problem der unzureichenden Dokumentation, das für alle

²⁰⁷ A. Spycket, *JSav* 1972, 174 Abb. 25; Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 7 Abb. 22; Selz, *Bankettszene* (1983) 556–558 Kat.-Nr. 601–602. 604; S. A. Rashid, *Mesopotamien*, *MiB* II 2 (1984) 64 Abb. 41–43; ders. in: U. Magen – M. Rashad (Hrsg.), *Vom Halys zum Euphrat*. Thomas Beran zu Ehren, *Altertumskunde des Vorderen Orients* 7 (1996) 261–263 Abb. 12. 14; D. Collon, *First Impressions* (1987) Kat.-Nr. 670; Kistler, *Opferrinne* (1998) 76–77 Abb. 24–25.

²⁰⁸ E. Özgen in: M. J. Mellink et al. (Hrsg.), *Aspects of Art and Iconography: Anatolia and its Neighbors*. *Studies in Honor of N. Özgüç* (1993) 471 Kat.-Nr. 1–3 Abb. 4,a-c; MGG² *Sachteil VI* (1997) 150–151. 154 s.v. *Mesopotamien* Abb. 9 (A. D. Kilmer – B. Lawergren). Özgen glaubt im ersten und im dritten Siegelbild jeweils beide Figuren als Leierspieler erkennen zu können, doch in den publizierten Umzeichnungen ist nur der Gegenstand der jeweils rechts sitzenden Figur als Saiteninstrument eindeutig erkennbar. Einen Zecher und einen Leierspieler zeigt eindeutig das zweite Siegelbild, wie auch Özgen zugibt.

²⁰⁹ B. Lion – C. Michel, *Les Dossiers d'Archéologie* 280, Feb. 2003, 34.

²¹⁰ P. Getz-Preziosi, *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) 261–262.

Interpretationen gleichermaßen gilt, auch weitere Nachteile. Einer davon ist schon angedeutet worden, als die Rede davon war, dass die Entstehung, wenn nicht die gesamte Entwicklung des ikonographischen Typus des Harfenspielers der Entstehung lokaler Eliten, die einen solchen Lebensstil genossen und die kostbare Beigabe eines Harfenspielers in Anspruch genommen haben könnten, chronologisch deutlich vorangeht. Der Typus war voll entwickelt, als eine gesellschaftliche Oberschicht in der Zeit der Chalandriani- und der Kastri-Gruppe (nach Rambach) auf den Kykladen und in der entwickelten FH II-Phase (nach Maran) auf dem griechischen Festland etablierte. S. W. Manning bezweifelt sogar, ob es eine etablierte Elite je im Frühkykladikum gab²¹¹. Metallgegenstände kommen in FK I-zeitlichen Gräbern ganz vereinzelt vor²¹². Mehr als ein paar Silberschalen – ein Exemplar befindet sich im ungewöhnlichen Grabinventar des Grabes D in Kapros, Amorgos²¹³ und ein weiteres ist in Dokathismata, Grab 13 gefunden worden²¹⁴ – hat die Zeit vor FK IIb als Hinweis auf Ausstattungsluxus bisher nicht zu bieten gehabt. Sogar der erste Abschnitt von FK II, die Zeit der Aplomata-Gruppe, ist im Vergleich zu dem zweiten, der Zeit der Chalandriani-Gruppe, metallarm²¹⁵.

Ein zweiter Nachteil der Bankett-Deutung ist, dass sie nicht in der sonstigen Beigabenausstattung begründet werden kann²¹⁶. Selbst die Marmorschalen, die sog. Marmorpaletten oder die Fußbecher sind nicht ohne weiteres als Ess- bzw. Trinkgeschirr zu deuten: Reste von Farbsubstanzen, die in Marmorschalen der Aplomata- und Chalandriani-Gruppen beobachtet worden sind, legen andere Funktionen im Bestattungsritual nahe²¹⁷.

²¹¹ Siehe sogar S. W. Manning in: C. Mathers – S. Stoddart (Hrsg.), *Development and Decline in the Mediterranean Bronze Age*, Sheffield Archaeological Monographs 8 (Sheffield 1994) 224–229 für ein »generally poor Cycladic world« der Frühbronzezeit, in der Siedlungen wie Kastri und Gräberfelder wie Chalandriani Ausnahmen blieben, sowie für die Möglichkeit, dass »the evidence of EC art from some tombs may well tend to mislead us concerning the real nature of EC society for most of its members.«

²¹² Zur FK I-zeitlichen Metallurgie s. K. Branigan, *Aegean Metalwork of the Early Bronze Age* (1974) 102–105; E. Karantzali, *Le Bronze Ancien dans les Cyclades et en Crète*, BAR IS 631 (1996) 165–166.

²¹³ K. Branigan, *Aegean Metalwork of the Early Bronze Age* (1974) 48. 195 Kat.-Nr. 3160 Taf. 36; E. N. Davis, *The Vapheio Cups and Aegean Gold and Silver Ware*, Diss. New York University (1977) 61 Kat.-Nr. 3 Abb. 43; H. Matthäus in: G. A. Wagner – G. Weisgerber (Bearb.), *Silber, Blei und Gold auf Sifnos, Der Abschnitt Beih. 3* (=Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum 31) (1985) 30–31 Abb. 10; S. Sherratt, *Catalogue of Cycladic Antiquities in the Ashmolean Museum* (2000) 36–38 Kat.-Nr. 1.a.5 Taf. 12 Abb. 1; J. Thimme in: *Kykladen* (1976) 531 Kat.-Nr. 425 Taf. 425. Für ähnliche Exemplare aus 'Euböa' s. ebenda Kat.-Nr. 426–427.

²¹⁴ Chr. Tsountas, *AEphem* 1898, 155 Taf. 8,3; Davis, *Vapheio Cups* a. O. 61–62 Kat.-Nr. 4 Abb. 46; Sherratt, *Catalogue* a. O. 36.

²¹⁵ Für die Intensität des Metallvorkommens als einen wichtigen Unterschied zwischen den beiden Abschnitten s. J. Rambach, *Kykladen II* (2000) 295–300.

²¹⁶ Anders Brand, *Musikanten* (2000) 17: »Wie die häufig mit den kykladischen Harfenisten zusammen gefundenen Schalen nahelegen, dürften diese bei anlässlich von Götterfesten veranstalteten Symposien aufgespielt haben.«

²¹⁷ P. Getz-Preziosi in: *Kykladen* (1976) 101; FBZGr (2004) 332; J. Rambach, *Kykladen II* (2000) 314–316. Zur Verwendung von Knochentuben als Farbenbehälter s. ebenda 303; zu Farbspuren in sog. Paletten s. P. Getz-Preziosi in: *Kykladen* (1976) 101; FBZGr (2004) 332–333. Zur gelegentlich erwogenen Deutung als Öllampen s. Van Schaik, *Harp Players* (1998) 45.

Die Andeutung der Lebenswelt, des Haushalts und dergleichen in den kykladischen Gräbern, ein religiös-geistiger Rahmen also, in dem die Harfenspieler als Musikanten in einem Bankett hätten verstanden werden können, ist auf den Kykladen – in scharfem Gegensatz etwa zum zeitgenössischen Ostkreta – grundsätzlich nicht nachweisbar. Hausgräber und teilweise Gefäße alltäglicher Formen in den Grabinventaren belegen auf Kreta den Wunsch, die Welt des Lebens im Grab zu zitieren. Den kykladischen Jenseitsvorstellungen und Bestattungssitten ist ähnliches dermaßen fremd, dass nicht einmal das chronologische Verhältnis von Grab- und Siedlungskultur auf den Kykladen geklärt werden kann. J. Rambach hält deshalb Grab- und Siedlungschronologie zu Recht auseinander. Die einzige Stufe, die durch aussagekräftige, synchronisierbare Grab- und Siedlungsfunde repräsentiert ist, ist die zweite Unterphase der Stufe Frühbronzezeit II (späteres FK II und FK IIIA nach Barber – MacGillivray, Grabstufe FK IIb bzw. Siedlungsstufe FK IIB nach Rambach, FK IIB nach Rutter, spätere Keros-Syros Kultur nach Renfrew und Dumas). Auch in dieser Stufe, der, wie gesagt, keine Harfenspielerfigurine mehr zugewiesen werden kann, lässt sich das Verhältnis zwischen Grab- und Siedlungssektor nicht genau ersehen, wohl wegen der starken Normierung der Grabbeigaben.

Eine Deutung der Harfenspieler als transzendente Gestalten bleibt damit die wahrscheinlichste Deutungsmöglichkeit. Ahnen oder Gottheiten²¹⁸, die den Verstorbenen im Grab schützen sollten, oder hohe Kultfunktionäre, Zauberpriester und dergleichen²¹⁹ kämen hierbei in Frage. M. van Schaik hält der Deutung der kykladischen Harfenspieler als Götterbilder das Fehlen orientalischer Darstellungen musizierender Gottheiten entgegen²²⁰. Angesichts der oben angeführten vereinzelt Bildenkmäler aus der Spätzeit der I. Ur-Dynastie ist dieses Gegenargument zu relativieren. Außerdem steht der Annahme, dass der orientalische Grundtypus auf den Kykladen umgedeutet wurde, grundsätzlich nichts im Wege. Auf eine allgemein religiöse Symbolik scheint nicht zuletzt die Verzierung des Harfenrahmens mit dem Schnabel eines Wasservogels hinzudeuten, die die Schwanenkopfverzierung der kanonischen kretisch-mykenischen Leier und zahlreicher ägyptischer Saiteninstrumente vorwegnimmt. Doch auch die religiöse Deutung der kykladischen Harfenspieler kann nach derzeitigem Quellenstand nicht konkret begründet werden und muss hypothetisch bleiben.

Zusammenfassend lässt sich also zu den kykladischen Harfenspielerfigurinen sagen, dass sie eine Rahmenharfe zeigen, die früher sonst nur in Megiddo belegt ist. Sie werden

²¹⁸ J. Thimme, *AntK* 8, 1965, 81, der jedoch mit den Ausführungen zum später als Dionysos bekannten Gott zu weit geht; ders. in: *Kykladen* (1976) 490 erwägt dagegen die Deutung der (sterblichen) Begleiter der Großen Göttin nach dem Vorbild der Harfenspieler bei frühmesopotamischen Neujahrsfesten. Dagegen D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, *AJA* 97, 1993, 650; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 36. Auch die altorientalische Archäologie bestreitet die auf A. Moortgat zurückgehende Verbindung frühmesopotamischer Bankettszenen mit dem textlich überlieferten Neujahrsfest. Einen Forschungsüberblick gibt F. Pinnock in: *Drinking* (1994) 18.

²¹⁹ J. Sabourin, *Early Cycladic Burials* (1991) 104.

²²⁰ Van Schaik, *Harp Players* (1998) 35. Auch K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960) 2 lehnt die Deutung der Figurinen als Gottheiten ab.

meistens in Gräbern gefunden und sind männlich; für beide Beobachtungen muss man aber mit Ausnahmen rechnen. Ikonographischer Typus des sitzenden Musikanten und Instrument sind mit nahöstlichen Vorbildern verwandt, obwohl die Datierung der kykladischen Figurinen in die Phase FK IIa fällt, für die Ostkontakte noch kein wesentlicher Faktor der lokalen Kulturentwicklung waren. Inhaltlich sind die Figurinen möglicherweise als göttliche Gestalten zu deuten und mit nicht näher bestimmbareren religiösen Vorstellungen zu verbinden.

2. Siegelabdruck aus Lerna

Ein bedeutendes Bindeglied in der formalen Entwicklung von der kykladischen zur mittelminoischen Rahmenharfe liefert der Siegelabdruck CMS V 110 aus dem sog. House of the Tiles im argolischen Lerna.

Kat.-Nr. 7 Argos, Arch. Mus., Inv.-Nr. L 4.387 aus Lerna III D, House of the Tiles, Raum XI; Dm 2,6 cm. Dat.: FH II Spät (nach Maran).

Abb. 19–Abb. 21

Rahmenharfe; Rahmen hufeisenförmig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig (?); 4 Saiten.

Lit. CMS V Nr. 110; M. Heath, *Hesperia* 27, 1958, 89 Nr 30 Taf. 23. 28; F. Matz in: *Kretisch-mykenische Glyptik* (1974) 68–69; Younger, *MusAeg* (1998) 77 Nr. 62 Taf. 24, 4; *FBZGr* (2004) 331 Taf. 28, d.

Das Instrument ist eine typische Rahmenharfe, bei der »die freien Enden von Stab und Kasten durch eine starre Säule miteinander verbunden sind«²²¹. Damit, wenn nicht bereits mit der oben unternommenen Analyse der Kykladen- und der Megiddo-Harfe, erweist sich die etablierte Vorstellung einer historischen Abfolge »globalen Ausmaßes« von der Bogen- zu der Winkel- und zu der Rahmenharfe²²² bzw. der Handbüchertopos, dass die antike Welt keine Rahmenharfe kannte, als revisionsbedürftig²²³.

Die vier Saiten der Harfe auf dem Lerna-Abdruck scheinen auf den ersten Blick eine Stilisierung größerer Saitenzahl zu sein, doch Weiterentwicklungen der Harfenform auf Kreta (s. insbes. **Kat.-Nr. 12** *Abb. 31–Abb. 32* und **Kat.-Nr. 13** *Abb. 35*) sprechen eher gegen die Faustregel, die Siegelbilder in dieser Frage für wenig vertrauenswürdig hält. Vier Saiten waren die Regel auch für Harfen und Leiern auf frühmesopotamischen Rollsiegeln und

²²¹ Definition durch B. Lawergren, *MGG² Sachteil IV* (1996) 40 s.v. Harfen.

²²² *MGG² Sachteil IV* (1996) 40. 42. 44 s.v. Harfen (B. Lawergren).

²²³ Vgl. J. Braun in: *StudMusArch I* (2000) 8.

Reliefplatten sowie für die kleine ägyptische Trag- oder Schulterharfe der Zeit von Thutmosis III. (1490–1436 v. Chr.) und kurz danach²²⁴. Im Harfenbild aus Lerna gibt es zudem genug Raum für weitere Saiten, so dass die Viersaitigkeit hier bewusst und vertrauenswürdig erscheint.

Die Datierung des Abdrucks ist durch seine gut dokumentierten Entdeckung in Lerna III D gesichert. Die Zugehörigkeit von Lerna III D zu einem mehr oder weniger einheitlichen Kulturhorizont des späten FH II wurde bereits in Anlehnung an J. Maran erläutert (vgl. o. S. 50). Charakteristisch für diesen Horizont sind die volle Entfaltung des Phänomens der sog. Korridorhäuser – der frühesten Belege hervorgehobener Wohnarchitektur im ägäischen Raum –, die Verwendung von Trink-/Essgeschirr und -sitten nahöstlich-anatolischer Herkunft sowie die administrativ beaufsichtigte Vorrats- und Buchhaltung, von der die Siegelabdrücke Lernas am eindeutigsten zeugen²²⁵. Damit ist das Milieu der frühhelladischen gesellschaftlichen Führungsschichten auf dem Weg zur Staatsbildung als sozialgeschichtlicher Kontext der Musikausübung mit der belegten Harfenform gegeben. In der nächsten Übergangsphase FH II/FH III (nach Maran) wurde jedoch dieser historische Prozess durch die Zerstörung und/oder die Aufgabe von Siedlungen stillgelegt²²⁶. Die Harfe überlebte diese Umwälzungen, wie wir weiter unten sehen werden.

Angesichts der äußerst abstrakten Wiedergabe sowohl der kykladischen Exemplare als auch des Lerna-Abdrucks vermag der Vergleich zwischen den beiden Harfenformen nicht weit über die Feststellung hinausreichen, dass beide zum Typus der Rahmenharfe gehören und einen ähnlichen Korpus besitzen, der sich nahe am Rahmenansatz verjüngt. Das spezifische Merkmal des vorne fließend in den Stab des Rahmens aufgehenden Korpus teilt die Lerna-Harfe mit der kykladischen Harfe von **Kat.-Nr. 5** (*Abb. 11–Abb. 14*) und der Megiddo-Harfe **Kat.-Nr. V 1** (*Abb. 259–Abb. 261*). Letztere ist mit der Harfe des Lerna-Abdrucks sonst nicht vergleichbar.

Ein Zusammenhang der Kykladen- und Lerna-Harfe ist angesichts der geographischen Nähe und der kykladischen Präsenz auf dem griechischen Festland trotz der geringen formalen Gemeinsamkeiten, vor allem deshalb zu postulieren, weil die Rahmenharfe ein sehr spezifischer Typus ist, der (mit Ausnahme der bereits erwähnten Harfe aus Megiddo) sonst nirgendwo in der Welt des 4. bis frühen 1. Jts. v. Chr. belegt ist. Die These, dass die Form der kykladischen Harfe ohne erkennbare Vorläufer auftauchte und wieder plötzlich verschwand, die auch Misstrauen gegen die Echtheit der kykladischen Figurinen erweckte

²²⁴ Zur letzteren s. E. Hickmann – L. Manniche in: *NHdMW I* (1989) 36. 49 (mit Abb.); L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (1991) 41–44 Abb. 22–23. 31 Taf. 4.

²²⁵ Zur administrativen Siegelverwendung im Frühhelladikum s. D. J. Pullen, *AJA* 98, 1994, 35–52; J. Maran, *Kulturwandel* (1998) insbes. 236–237; M. Kostoula in: I. Pini (Hrsg.), *Minoisch-mykenische Glyptik. Stil, Ikonographie, Funktion*, *CMS Beih.* 6 (2000) 135–148; *FBZGr* (2004) 439–446.

²²⁶ J. Maran, *Kulturwandel I* (1998) insbes. 432. 460. Althistorische und sprachgeschichtliche Forschungen verbinden das Phänomen mit der Ankunft der ersten griechischen Stämme im ägäischen Raum; aus rein archäologischer Sicht gibt es dafür kaum Anhaltspunkte; hierzu zuletzt *FBZGr* (2004) 523–526.

(s. oben S. 38), kann also nicht mehr aufrechterhalten werden. In den nächsten Abschnitten werden wir die Gelegenheit haben, Spätformen der gleichen Harfe auf Kreta zu betrachten.

Für den Verwendungskontext der Harfe in Lerna sind wir auf Spekulationen angewiesen, da sie als Einzelmotiv ohne Aufführungszusammenhang dargestellt ist. Lediglich die Existenz einer sozialen Elite, die Annahme eines damit zusammenhängenden, erhöhten Repräsentationsbedarfs, das Vorhandensein bequemer Räume in den sog. Korridorhäusern und der Formenreichtum der zeitgenössischen Tafelwaren ermöglichen es, bankettähnliche Festen zu postulieren, bei denen grundsätzlich hätte musiziert werden können²²⁷.

Auch eine konkrete, kulturgeschichtlich aussagekräftige Hypothese über den Prozess der Ankunft der kykladischen Rahmenharfe auf dem griechischen Festland ist derzeit deshalb schwer aufzustellen, weil die kykladischen Figurinen, soweit aus bekannten Fundzusammenhängen, eher Grabfunde darstellen, während der Lerna-Abdruck ein Siedlungsfund ist²²⁸. Grabfunde vom Festland und Siedlungsfunde von den Kykladen sind in der Zeit, die uns hier interessiert, kaum bekannt. Grab- und Siedlungskultur der frühbronzezeitlichen Ägäis überhaupt in Zusammenhang zu bringen ist deshalb, wie bereits erwähnt, ein zentrales, noch weitgehend ungelöstes Problem der einschlägigen Forschung.

Der kulturhistorische Kontext des Siegelabdrucks **Kat.-Nr. 7** aus Lerna (*Abb. 19–Abb. 21*) ist administrativ und besitzt deshalb auch deutlichere nahöstliche Bezüge als die kykladischen Harfenspieler. Wie erwähnt, sind Musikszene auf Siegelabdrücken seit dem Beginn der frühdynastischen Zeit in Mesopotamien eine mehrfach belegte Erscheinung und lassen sich den religiösen Kontexten der Weihplatten und anderer einschlägiger Bild- denkmäler gegenüberstellen.

3. Siegel der mittelminoischen Malia-Werkstatt

Die Entwicklung administrativer Strukturen zu wirklichen Palastgesellschaften wurde auf dem griechischen Festland nicht vollendet. Auf Kreta führte jedoch ein vergleichbarer Prozess zur Entstehung der ersten minoischen Paläste am Ende von MM IA. Dass wir nicht zwei zufällig parallele, historisch getrennte Phänomene, sondern vielmehr eine gemeinsame, auf dem Festland unterbrochene und auf Kreta wohl gerade deshalb schließlich vollendete Entwicklung in Richtung einer Staatsbildung haben, zeigen vor allem die noch spärlichen Belege für administrative Siegelverwendung im vopalatialen Kreta²²⁹, die an Lerna erinnern. Auch die alte Debatte nach Vorstufen der minoischen Palastkultur und dem Aufkommen der

²²⁷ Vgl. M. H. Wiencke, Lerna IV (2000) 651.

²²⁸ Zum Problem der Verbindung frühhelladischer Führungsschichten der sog. Korridorhäuser und denen der frühkykladischen Gräber s. zuletzt J. Maran, Kulturwandel (1998) 236–237.

²²⁹ M. Vlasaki – E. Hallager in: W. Müller (Red.), Sceaux minoens et mycéniens, CMS-Beih. 5 (1995) 251–270; E. Hallager in: W. Müller (Red.), Minoisch-mykenische Glyptik. Stil, Ikonographie, Funktion, CMS-Beih. 6 (2000) 97–105.

stratifizierten Gesellschaft auf Kreta in FM II scheint nun zu enden, nachdem neuere Entdeckungen die Existenz hierarchischer Strukturen in der Vorpalastzeit bestätigt haben²³⁰.

Das Phänomen der Einbettung der Musikausübung und insbesondere des Saitenspiels im palatialen Milieu, das wir in Mesopotamien und in Lerna sehen und auf dem spätminoischen Kreta und dem mykenischen Festland noch sehen werden, ist auch für die älteren minoischen Paläste nachgewiesen. Die Untersuchung der einschlägigen Belege beginnen wir mit zwei figürlichen Siegel aus der Gemmenschneiderwerkstatt des Palastes von Malia und aus Knossos und setzen sie mit zwei Schriftzeichen der mittelminoischen Hieroglyphenschrift fort. Der Lautwert der letzteren ist nicht bekannt, deshalb werden sie hier vorwiegend als Bilddenkmäler ausgewertet.

Kat.-Nr. 8 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. Σ-K 1748 aus Malia, Quartier Mu, Gemmenschneiderwerkstatt des Palastes, »vor der Grabung gefunden«. Dreiseitiges prismenförmiges Steatitsiegel; L 1,4 cm; B 1,2 cm; MM II B.

Abb. 22–Abb. 25

Rahmenharfe. Rahmen oval-geknickt; Resonanzkörper kasten- bzw. trapezförmig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Rahmenverzierung mit Schnabel; vielsaitig; 10 Saiten.

Lit. CMS II 2 Nr. 86; A. Dessenne, BCH 81, 1957, 693–695; N. Platon, *MinLyra* (1966) 217 Anm. 28 Abb. 9,1; P. Yule, *Early Cretan Seals* (1980) 172 Taf. 31 Motiv 57,5; Younger, *MusAeg* (1998) 76 Nr. 56 Abb. 23, 4; M. Mikrakis in: *KrÄg Katalog* (2000) 275 Kat.-Nr. 275 Taf. 275; M. van Schaik, *Imago Musicae* 18/19, 2001/02, 20–21 Abb. 11.

Kat.-Nr. 9 Heraklion, Arch.-Mus., Inv.-Nr. 845 aus Knossos, Bereich um das South House. Knopfförmige Petschaft aus Steatit (oder Serpentin?) mit Leierdarstellung; L 1,85 cm; B 1,7 cm; H 1,15 cm; MM II B.

Abb. 26–Abb. 29

Rundbodenleier. Schlangenförmig geschweifte Arme; Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch auf den Armenenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung mit Schnäbeln (?); Plektron; Halteband; Saitenzahl nicht eindeutig.

Lit. CMS II 2 Nr. 33; Evans, *PM IV* (1935) 151 Abb. 116 [irrtümlich »seal impression... from the Little Palace«]; N. Platon, *MinLyra* (1966) 219 Anm. 32 Abb. 9, 4; Maas – Snyder (1989) 3 Abb. 2d; Younger, *MusAeg* (1998) 18. 24. 76–77 Kat.-Nr. 59 Taf. 24, 1; O. H. Krzyszkowska in: P. Mountjoy, *Knossos. The South House*, BSA Suppl. 34 (2003) 205 Nr. 7 Abb. 9.1 Nr. 7.

²³⁰ Hier sei nur verwiesen auf L. V. Watrous, *RAP III*, Addendum (2001) 221–223.

Das sog. *Quartier Mu*, 300 m. westlich des Palastes von Malia, dem auch ein *atelier de sceaux* angehörte, wurde im Laufe von MM II aus älteren Konstruktionen umgebaut und am Ende von MM IIB durch Brand zerstört²³¹. Das Siegel CMS II 2 Nr. 86 (**Kat.-Nr. 8**, *Abb. 22–Abb. 25*) wurde vor der Grabung gefunden, gehört aber technisch und stilistisch eindeutig mit den anderen 139 Siegeln, die im Laufe der Grabung im Bereich des Gemmenschneiderateliers gefunden wurden, zusammen²³². E. Thomas rechnete es einer Untergruppe mit charakteristisch eckigen Formen und einer Vorliebe für parataktische Kompositionen zu, die seiner Meinung nach schwerlich als »Handlungsbilder« gelesen werden können²³³. Als ein Produkt der Malia-Werkstatt gilt auch die knopfförmige Petschaft **Kat.-Nr. 9** (*Abb. 26–Abb. 29*), die allerdings in späteren Zusammenhängen in Knossos gefunden wurde.

Die eine Siegelfläche von **Kat.-Nr. 8** ist von der Harfe (*Abb. 23*), die andere von einem auf den Vorderbeinen kauernenden, gehörnten Vierfüßler (*Abb. 24*) und die dritte von der Kombination einer Amphora, einer Kanne und eines Hakenmotivs (*Abb. 25*) belegt. Alle Motive außer der Harfe sind in den Siegelbildern aus Malia vielfach nachgewiesen²³⁴. Trotz des emblematischen Charakters der Motive und der These von E. Thomas ist die Rekonstruktion eines Handlungszusammenhangs nicht abwegig: die über der Amphora liegende Kanne dürfte auf Trankopfer hinweisen und die hier fehlende menschliche Beteiligung ist deutlich auf CMS II 2 Nr. 159 zu sehen, einer von mehreren Prozessionsdarstellungen in den Siegelbildern der Werkstatt. Mehrere Tiere (Stiere, Wildziegen, Eber) in diesen Siegelbildern können als Opfertiere interpretiert werden, so zumindest der eberartige Vierfüßler mit den gekreuzten (gebundenen?) Beinen auf CMS II 2 Nr. 143b (vgl. Stier mit gebundenen Beinen auf Opfertisch, CMS II 6 Nr. 173). Stimmt diese Deutung, so haben wir uns bereits im Umfeld des älteren Palastes von Malia jenen religiös-kultischen Verwendungskontext für die Musikausübung mittels der vielsaitigen Rahmenharfe vorzustellen, der später auf dem Ajia-Triada-Sarkophag **Kat.-Nr. 27** (*Abb. 52–Abb. 56*) als Libationszeremonie mit Leierbegleitung in vollem Umfang überliefert wird.

Kat.-Nr. 9 (*Abb. 26–Abb. 29*) stellt zum ersten Mal einen neuen Instrumenttyp dar, der in der nachfolgenden vor-, frühgeschichtlichen und klassischen Musikkultur des ägäischen

²³¹ J.-C. Poursat, BCH 102, 1978, 831–836; ders. in: ASSA (1990) 25–29; ders., *Artisans minoens: Les maisons-ateliers du Quartier Mu*, EtCret 32 (1996) 73–74.

²³² CMS II 2 Nr. 86–198; J.-C. Poursat, *Artisans minoens: Les maisons-ateliers du Quartier Mu*, EtCret 32 (1996) 104–105 Taf. 58–66.

²³³ E. Thomas in: W. Müller (Red.), *Fragen und Probleme der bronzzeitlichen ägäischen Glyptik*, CMS-Beih. 3 (1989) 279–280 mit Anm. 25 Abb. 6–8. Zum »Malia-Stil« minoischer Glyptik s. ferner J.-C. Poursat – E. Papatsarouha in: W. Müller (Red.), *Minoisch-mykenische Glyptik. Stil, Ikonographie, Funktion*, CMS-Beih. 6 (2000) 257–268.

²³⁴ Gehörnter kauernender Vierfüßler: CMS II 2 Nr. 89. 102. 113. 122. 131. 139. 151. 163. 171. 176. 191; J.-C. Poursat, *Artisans minoens: Les maisons-ateliers du Quartier Mu*, EtCret 32 (1996) Taf. 58 (HM 2522a); 63 (HM 2656); 64 (HM 3019a); 66 (HM 3023b); die deutlichsten davon legen nahe, dass wohl Stier (vgl. CMS II 2 Nr. 191) oder Wildziege (vgl. CMS II 2 Nr. 79. 170. 175. 196. 232) gemeint ist; andere Vierfüßler sind aber auch vorhanden. – Amphora (auf konischem Fuß): CMS II 2 Nr. 108. 159. 178. 179. – Einhenkliche (Schnabel)kanne: CMS II 2 Nr. 76. 80. 158. 159. 171. 192. – Hakenmotiv: CMS II 2 Nr. 182.

Raumes dominieren und die Harfe der Frühbronzezeit verdrängen wird: eine Leier. Das Bild zeigt sogar die entwickelte Leierform mit rundem Resonanzkörper, geschweiften Armen, Plektron und Halteband (vgl. **Kat.-Nr. 27** ff.). Insbesondere dieses letzte Merkmal, im Bild eindeutig an dem (im Abdruck) linken Arm erkennbar, schließt die Deutung einer Schiffsdarstellung aus, die gelegentlich wegen der axialen Linie von oben bis unten erwogen worden ist. Mehr zu diesem Siegelbild und dem Instrument wird im Folgenden zu sagen sein.

Die beiden Siegel der Malia-Werkstatt stellen wohlgermt den Ausgangs- (**Kat.-Nr. 8**) und den Endpunkt (**Kat.-Nr. 9**) einer für die Geschichte des Saitenspiels im ägäischen Raum bedeutenden Entwicklung von der Harfe zur Leier. Die Zwischenstufen, die diese Entwicklung verdeutlichen, belegen weitere mittelminoische Siegel, die als Träger der sog. kretischen Hieroglyphenschrift fungierten und mehrere Instrumentenbilder als Schriftzeichen überliefern.

4. Mittelminoische Schriftzeugnisse

Die Bildmotive des Malia-Siegels **Kat.-Nr. 8** (*Abb. 22–Abb. 25*) sind selbst nicht als Schriftzeichen anzusehen, die meisten aber einschließlich der Harfe nehmen kretische Hieroglyphenzeichen vorweg. Die Kanne wird zum Zeichen CHIC 053 und die Amphora auf konischem Fuß, ohne diesen immer zu bewahren, zum Zeichen CHIC 054, die L. Godart und J.-C. Poursat beide für Syllabogramme halten. CHIC 053 in den Inschriften CHIC #296.β und #309.β steht der Kanne auf dem Malia-Siegel besonders nahe. Auch das kauernde Horntier möchte man in der Inschrift von **Kat.-Nr. 18** (*Abb. 39*) erkennen, auch wenn die CHIC-Bearbeiter es aus Gründen der Syntax als sog. Thronzeichen (CHIC 036) deuteten²³⁵. Das kauernde Horntier wäre hier als Schriftzeichen einmalig belegt, doch das sind mehrere Zeichen der kretischen Hieroglyphenschrift.

Die Harfe des Malia-Siegels **Kat.-Nr. 8** kommt in der Inschrift von **Kat.-Nr. 10** (*Abb. 30*) ähnlich und der Inschrift von **Kat.-Nr. 11** (*Abb. 33*) annähernd ähnlich als Hieroglyphenzeichen CHIC 058 vor (*Abb. 47*). Die Form eines Saiteninstruments mit rechteckigem Korpus wurde an diesen beiden Zeichen bereits von A. Evans erkannt; das Instrument bezeichnete er allerdings als Kithara. Auch B. Aign nannte das Instrument nur zögernd Harfe, da er am geknickten Rahmen Querjoch und Jocharme erkennen wollte, und leitete es von der Kykladenharfe ab²³⁶. Letzteres tat auch N. Platon, der aber richtig erkannte, wie der obere Saitenträger ein Teil des Rahmens und nicht ein deutlich abgesetztes oder gar getrennt gefertigtes Querjoch ist – das Instrument nannte er trotzdem

²³⁵ Vgl. N. Platon, *MinLyra* (1966) 216 Anm. 24 in Bezug auf unsere **Kat.-Nr. 18**: »το 3^{ov} σημεῖον, καίτοι προσομοιάζον προς αἴγαρον, εἶναι το σημεῖον του θρόνου ανεστραμμένον«.

²³⁶ Aign (1963) 38–40. Aigns **Kat.-Nr. II/1–2** und **II/3–5** sind jeweils ein und dasselbe Siegel bzw. Siegelabdruck (hier **Kat.-Nr. 10** und **Kat.-Nr. 11**).

Leier²³⁷. Für M. van Schaik »both depictions [unsere **Kat.-Nr. 8** und **Kat.-Nr. 10**] show schematic stringed instruments which appear to be neither real harps or lyres.«²³⁸

Oben (S. 35) und in Zusammenhang mit der Harfe der kykladischen Figurinen wurde die einschlägige organologische Problematik erörtert. Der gerundete, geschlossene Rahmen der Harfen auf den Siegeln **Kat.-Nr. 8** (*Abb. 22–Abb. 23*) und **Kat.-Nr. 10** (*Abb. 30*) sowie auf dem Siegelabdruck **Kat.-Nr. 11** (*Abb. 33*) und nicht zuletzt die hohe Zahl ihrer Saiten lassen keinen Zweifel daran, dass es sich auch hierbei um regelrechte vielsaitige Rahmenharfen handelt. Dass der mehr oder weniger symmetrische Rahmen keine starre Vordersäule erkennen lässt, spricht nicht gegen diese Einordnung. Auch der Umstand, dass die Saiten von der Decke und nicht von der senkrechten Seite des Korpus ausgehen, ist ein übliches Merkmal von Harfen.

Die Form der Harfe bewahrt das Zeichen auch in der sog. kursiven Hieroglyphen- oder protolinearen Schrift, wie die beiden Inschriften auf den Tonbarren **Kat.-Nr. 12** (*Abb. 31–Abb. 32*) und **Kat.-Nr. 13** (*Abb. 35*) aus Knossos zeigen, die das gleiche, diesmal geritzte CHIC 058 überliefern. Hier handelt es sich auch nicht um Leiern. Die jeweils drei bis vier Saiten, die gezeigt werden, sind möglicherweise als Stilisierung anzusehen²³⁹.

Das Gegenstück zum minoischen Hieroglyphenzeichen CHIC 058 – im Sinne der Verwendung von Musikinstrumentenzeichen in der Schrift – liefert auf frühsumerischen Schrifttafeln der Uruk IV-Zeit das sog. BALAG-Piktogramm in Form einer Bogenharfe²⁴⁰.

Kat.-Nr. 10 Oxford, Ashm. Mus., Inv.-Nr. 1938.793 aus Kreta. Vierseitiges prismenförmiges Siegel aus grünem Jasper. L 1,7 cm; B je 0,5 cm. Dat. MM II (?)

Abb. 30

Rahmenharfe. Rahmen oval-geknickt; Resonanzkörper kastenförmig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter (Aufhängeleiste) auf dem Resonanzkörper; Rahmenverzierung mit Schnabel; vielsaitig; 4 plus 4 Saiten; CHIC 058.

Lit. CMS VI (in Vorbereitung); CHIC #283.β; Evans, PM I (1921) 277 Abb. 207, c3; II (1928) 834–835 Abb. 550, b; V. E. G. Kenna, Cretan Seals (1960) 112–113 Kat.-Nr. 170 Taf. 7. 22; Aign (1963) 35–36. 214 Kat.-Nr. II/1–2 Abb. 6–7 [die angeblich zwei Gegenstände sind eins]; Wegner, Musik & Tanz (1968) 77–78 Kat.-Nr. 83. 85 [die angeblich zwei Gegenstände sind eins]; J. Boardman, Greek Gems and Fingerrings (1970) 99 Taf. 43; Creese, Lyre (1997) 16–18. 20 Abb. 8, a; Younger, MusAeg (1998) 76 Nr. 58 Taf. 23, 6.

²³⁷ N. Platon, *MinLyra* (1966) 217. So auch M. Mikrakis in: *KrÄg Katalog* (2000) 272 Kat.-Nr. 273.

²³⁸ M. van Schaik, *Imago Musicae* 18/19, 2001/2, 20. Vgl. unten Anm. 277.

²³⁹ N. Platon, *MinLyra* (1966) 219. Vgl. allerdings o. S. 56.

²⁴⁰ RIA IV (1975) 115 s.v. Harfe (Stauder); Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 24 Abb. 31; R. Eichmann in: *Fs. Boehmer* (1995) 111 Abb. 1; MGG² *Sachteil VI* (1997) 138 s.v. Mesopotamien Abb. 1 (A. D. Kilmer – B. Lawergren); A. D. Kilmer in: *StudMusArch II* (2000) 115–116; Th. J. H. Krispijn in: *StudMusArch III* (2002) 468.

Kat.-Nr. 11 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. Σ-T 172 aus Knossos, Palast, North end of Long Corridor (»Hieroglyphic Deposit«). Hörnchenplombe mit planer, beschrifteter Unterseite und vier Abdrücken, zwei davon aus einer Petschaft. Harfenförmige Hieroglyphenzeichen in Kreisrahmen mit Katzenköpfen. MM II (B?). Dm ca 1 cm.

Abb. 33

(a) Rahmenharfe. Rahmen oval; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Rahmenverzierung nicht vorhanden; vielsaitig; 7 oder 8 Saiten; CHIC 058

(b) Harfe. Rahmen omegaförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen (?); Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 2 plus 2 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS II 8 Nr. 90; CHIC #123; A. Evans, SM I (1909) Nr. 29a Taf. 3, P64a; ders., PM I (1921) 276. 281 Abb. 205; PM II (1928) 834 Abb. 551; Wegner, AltOr (1950) 45 Abb. 6; F. Matz, Kreta, Mykene, Troja (1956) 71 Taf. 54; V. E. G. Kenna, Cretan Seals (1960) 38 Abb. 53; Aign (1963) 35–37. 262–263 Kat.-Nr. II/3–5 Abb. 8–9. 144 [die angeblich zwei Gegenstände sind eins]; N. Platon, MinLyra (1966) 215–217 Abb 7; Wegner, Musik & Tanz (1968) 77. 78 Kat.-Nr. 84. 86 [die angeblich zwei Gegenstände sind eins]; J. Boardman, Greek Gems and Fingerrings (1970) 93 Abb. 52; J. Aruz in: Fs. Özgüç a. O. (Anm. 208) 49 Taf. 7,11; Creese, Lyre (1997) 18. 21 Abb. 8,b; Younger, MusAeg (1998) 78 Nr. 64 Taf. 24, 6; M. Mikrakis in: KrÄg Katalog (2000) 272 Kat.-Nr. 273.

Kat.-Nr. 12 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 1296 aus Knossos. Vierseitig beschrifteter Tonbarren. Erh. L. 4,6 cm. B 1,9 cm T 1,9 cm. Dat. MM II (?).

Abb. 31–Abb. 32

Rahmenharfe. Rahmen rechteckig-gerundet; Resonanzkörper kastenförmig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Rahmenverzierung nicht vorhanden; konventionell 3 Saiten; zweimal CHIC 058.

Lit. CHIC #053.a. e; Evans, PM II (1928) 834 Abb. 550c–d; Aign (1963) 37 Kat.-Nr. II/6–7 Abb. 10–11; Wegner, Musik & Tanz (1968) 78 Kat.-Nr. 88. 89; Creese, Lyre (1997) 18–19. 21 Abb. 8, c–d.

Kat.-Nr. 13 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 1301 aus Knossos. Vierseitig beschrifteter Tonbarren. Erh. L 2,1 cm; erh. B 1,8 cm; erh. T 1,8 cm. Dat.: MM II (?)

Abb. 35

Rahmenharfe. Rahmen oval; Resonanzkörper kastenförmig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Rahmenverzierung nicht vorhanden; 4 Saiten; CHIC 058.

Lit. CHIC #055.b

Eine genaue Datierung der Schriftdenkmäler **Kat.-Nr. 10** bis **Kat.-Nr. 13**, die die Präsenz der Harfe in der kretischen Hieroglyphenschrift und damit in den kretischen Palästen belegen, ist sehr problematisch, nicht nur weil Siegel (als langlebige Gegenstände mit besonderem symbolischen Wert für ihre Besitzer) und wenig entwicklungsfähige Schriftzeichen grundsätzlich nur grob datierbar sind. Auch mangelhafte Dokumentation macht diese alten Funde und Sammlungsstücke schlicht undatierbar.

Vielfach diskutiert wurde die Datierung des sog. Hieroglyphendepots des knossischen Palastes, in dem die gestempelte Hörnchenplombe **Kat.-Nr. 11** gefunden wurde²⁴¹. Weder die Zusammengehörigkeit aller Schriftzeugnisse im gleichen Depot noch die mitfundene Keramik sind aufgrund der vorhandenen Grabungsdokumentation gesichert. Der minutiösen Feinarbeit M. A. V. Gills hat es die Forschung zu verdanken, dass alle von A. Evans und D. Mackenzie hinterlassenen Angaben kritisch überprüft und zu einer möglichst genauen Rekonstruktion der Fundumstände zusammengeführt wurden, die nun im Corpus der Siegelabdrücke von Knossos (CMS II 8) vorliegen. Die Wahl für das knossische Hieroglyphendepot liegt zwischen MM II und MM III²⁴². Diese Wahl ist nicht irgendeine zwischen zwei Unterphasen ohne größere Bedeutung: von ihr hängt es ab, ob die Sachverhalte, die hier erörtert werden, auf den älteren oder den jüngeren Palast von Knossos bezogen werden sollen.

Für eine Datierung in MM III (und damit für einen Bezug zum jüngeren Palast) plädierten A. Evans anfänglich und J. J. Reich²⁴³, dem MM IIB (und damit dem älteren Palast) gab A. Evans später und P. Yule in seiner eingehenden Studie über frühe minoische Glyptik den Vorzug²⁴⁴. Den Siegeln des knossischen Hieroglyphendepots schließt P. Yule die Siegel CMS VII Nr. 40, CMS IV Nr. 137, HM 2595 aus Pyrgos und CMS XII Nr. 117 stilistisch an²⁴⁵, woraus sich eine Datierung in MM II (B?) ergibt. I. Pini versuchte die beiden Thesen zu überbrücken, indem er die chronologische Einheitlichkeit des Depots anhand der linearen und figürlichen Motive einiger vermutlich späteren Tonplomben in Frage stellte und für ihre

²⁴¹ In der Liste der Fundstellen der knossischen Tonplomben bei M. A. V. Gill in: CMS II 8, 1 (2002) 109–128 wird die Tonplombe unter dieser Fundstelle erwähnt ohne Angabe der Quelle. Laut Gill ebenda 108 heißt das, dass »in the authors' opinion the location is practically certain for the design, that certainty being based on identification with a sketch or detailed description in an excavation notebook, or on its publication in a preliminary report immediately following the excavation and where there is no reason to doubt the attribution.«

²⁴² Einen kurzen Überblick bieten J.-P. Olivier – L. Godart, CHIC (1996) 28; A. Karnava in: 8. KretKongr A2 (2000) 27–28.

²⁴³ A. Evans, *Scripta Minoa I* (1909) 19–20; J. J. Reich, *AJA* 74, 1970, 406–408.

²⁴⁴ A. Evans, *PM I* (1921) 271–276; P. Yule, *Early Cretan Seals* (1980) 215–219.

²⁴⁵ Yule a. O. 215.

Datierung in MM III plädierte²⁴⁶. Denn für die Geschlossenheit des Depots gibt es kaum stratigraphische Garantien²⁴⁷. Doch auch wenn dies zutrifft, sind die hieroglyphischen Motive, die uns hier interessieren, davon kaum betroffen, da sie der früheren Untergruppe des Depots nach Pinis Einteilung angehören²⁴⁸.

Bei fehlenden stratigraphischen Anhaltspunkten kann man eine Lösung nur auf der Basis des Vergleichs mit datierbaren Befunden aus anderen Palästen erhoffen. Das Kriterium des Naturalismus, der in der minoischen Glyptik mit der Zeit generell zu steigen scheint, lässt die Siegelabdrücke von Phästos, deren Motive naturalistischer sind, als jünger einordnen. In MM IIB-zeitlichen Zusammenhängen gefunden, setzen also diese einen Terminus *ante quem* für die figürlichen Elemente der Siegel und Siegelabdrücke des knossischen Hieroglyphendepots²⁴⁹. Es besteht sogar Anlass, den chronologischen Rahmen für das knossische Depot nach oben in die Unterphase MM IIA zu erweitern.

Auch I. Schoep zeigte kürzlich in ihrer vergleichenden Untersuchung der Siegelpraxis und der Formen der Schrifträger, dass das knossische Hieroglyphendepot zwischen den MM IIB-zeitlichen Archiven von Malia (Quartier Mu) und Petras einerseits und dem MM III-zeitlichen Hieroglyphendepot des Palastes von Malia andererseits anzusetzen ist²⁵⁰. Dies gilt insbesondere für die Hörnchenplomben des Depots – darunter **Kat.-Nr. 11** –, die den gleichförmigen Tonplomben aus Malia und Petras chronologisch nachstehen²⁵¹. Feinchronologische Probleme entstehen auch durch die Schwierigkeiten einer Synchronisierung der Zerstörungshorizonte der ersten Paläste in Knossos, Phästos und Malia, doch eine Verknüpfung des knossischen Hieroglyphendepots mit der Administration des älteren Palastes scheint insgesamt am meisten zu befriedigen. Siegelabdrücke liefern letztlich immer nur einen Terminus *ante quem* für die Herstellung der Siegel, die sie erzeugt haben, und für die Realien, die sie bildlich überliefern. Instrumente und musikgeschichtliche Sachverhalte, die in diesem Abschnitt erörtert werden, dürfen demnach mit den Palästen von Knossos und Malia der fortgeschrittenen Altpalastzeit verbunden werden.

Die genauere Form der altpalastzeitlichen Harfe Kretas ist mit dem Bildmotiv des Siegels **Kat.-Nr. 8** aus Malia (*Abb. 22–Abb. 23*) und dem Hieroglyphenzeichen 058 auf **Kat.-Nr. 10** (*Abb. 30*) und **Kat.-Nr. 11** (*Abb. 33*) gut überliefert. Charakteristisch sind das rechteckige

²⁴⁶ I. Pini in: ASSA (1990) 33–60; M. Panagiotaki, BSA 88, 1993, 39. Gegen die Zweifel an der chronologischen Einheitlichkeit des Depots s. allerdings bereits den Diskussionsbeitrag J. C. Poursats zu Pini a. O. 55 sowie J.-P. Olivier – L. Godart, CHIC (1996) 29.

²⁴⁷ A. Karnava in: 8. KretKongr A2 (2000) 28 Anm. 9.

²⁴⁸ I. Pini in: CMS II 8, 1 (2002) 7–8.

²⁴⁹ P. Yule, Early Cretan Seals (1980) 217. Für die Datierung der Zerstörung des Raums 25 (Vano 25) wie des gesamten älteren Palastes von Phästos in MM IIB s. E. Fiandra, KretChron 15/16, 1961/62, 112–126.

²⁵⁰ I. Schoep, SMEA 43, 2001, 143–158; dies. in: Knossos Conference (2004) 286–288. Zur Datierung des Hieroglyphendepots des Palastes von Malia, das auch Linear-A-Dokumente umfasst s. O. Pelon, BCH 106, 1982, 165–190; ders., BCH 107, 1983, 679–703; J.-P. Olivier – L. Godart, CHIC (1996) 28. Vorläufiges zum Petras-Archiv: M. Tsipopoulou – E. Hallager, Kadmos 35, 1996, 164–167; M. Tsipopoulou, BCH 122, 1998, 436–440; S. Hiller in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 128.

²⁵¹ W. Müller in: CMS II 8, 1 (2002) 45.

Korpus – bei **Kat.-Nr. 8** scheint es eher trapezförmig –, und der ovoide, geschlossene Rahmen mit einer geknickten Einbuchtung an der Oberseite. An dieser Stelle ist stets ein Auswuchs zu sehen, der ohne weiteres mit dem Schnabel an der Schrägseite der kykladischen Harfe (**Kat.-Nr. 1** *Abb. 1–Abb. 3*, **Kat.-Nr. 6** *Abb. 15–Abb. 18*) zu vergleichen ist. Die beiden Enden des Rahmens gehen schräg von den Schmalseiten des Korpus aus, und zwei Punkte am Rande der sichtbaren Längsseite bei **Kat.-Nr. 10** implizieren Nägel, Dübel o.ä. zur Befestigung der Rahmenenden. Bei **Kat.-Nr. 8** gehen die zehn Saiten unmittelbar von der Decke des Korpus radial aus, während eine deutlich abgesetzte Horizontallinie parallel zur Decke bei **Kat.-Nr. 10** (*Abb. 30*) einen Saitenhalter bzw. eine Aufhängeleiste für die untere Befestigung der acht Saiten impliziert²⁵². Die Saitenzahl von **Kat.-Nr. 11** (*Abb. 33*) ist nicht klar: N. Platon ist sich über 7 Saiten sicher; diese Gewissheit beruht allerdings eher auf dem Postulat der Kontinuität zur kanonischen kretisch-mykenischen und späteren griechischen Leier als auf der genauen Beobachtung des Bildes. Im Rahmen der eigenen Untersuchung des Abdrucks im Museum von Heraklion wurde festgestellt, dass sowohl sieben als auch acht Saiten möglich sind. Wie dem auch sei, beide Saitenzahlen legen das mehr oder weniger gleiche siebenstufige Tonsystem nahe.

Ein interessantes Merkmal der Harfen von **Kat.-Nr. 10** und **Kat.-Nr. 11**, das bereits A. Evans Anlass gegeben hatte, ein mit dem klassisch griechischen vergleichbares Tonsystem für die mittelminoische Harfe zu postulieren, ist die Einteilung der Saiten in zwei Tetrachorde²⁵³. Die Besaitung nach Tetrachorden macht einerseits das Vorhandensein früher viersaitiger Instrumente im ägäischen Raum wahrscheinlicher und Bildzeugnisse wie **Kat.-Nr. 7**, **Kat.-Nr. 12**, **Kat.-Nr. 13** oder **Kat.-Nr. 15**, die solche Saitenzahlen zeigen und meistens als Stilisierungen betrachtet werden, vertrauenswürdiger. Andererseits lässt diese Art der Besaitung eine zugrunde liegende Tonleiter vermuten, die sich von der Siebentonleiter nur in der Weise der Zusammenfügung der Tetrachorde unterscheidet bzw. darin, ob sie am Ende den Grundton eine Oktave höher wiederholt oder nicht. Nach klassisch-griechischer Musiktheorie sind die beiden Tetrachorde entweder »in Verbindung« (συναφή), d.h. mit einem gemeinsamen Ton an der Nahtstelle, oder »in Trennung« (διάζευξις), d.h. mit einem dazwischenliegenden Intervall, zusammengefügt²⁵⁴. Die Einteilung in Tetrachorde, die beim sog. diatonischen Tongeschlecht bzw. bei einer durch Aneinanderreihung reiner Quinten entstandenen siebenstufigen Tonfolge von Ganz- und Halbtönen nur noch als eine aus dem chromatischen und enharmonischen Tongeschlecht ererbte Konvention beibehalten wurde²⁵⁵, gestattet die Annahme, dass die Musik dieser Harfen eher enharmonischen oder/und chromatischen Charakter hatte. Für das musikalische Tonsystem in der ägäischen Bronze- und Früheisenzeit können wir zwar nicht viel mehr als vage Vermutungen aufstellen. Doch nur, wenn es auf dem Tetrachord basierte, ist es erklärlich, warum sich die Besaitung

²⁵² N. Platon, *MinLyra* (1966) 217.

²⁵³ Vgl. Younger, *MusAeg* (1998) 26.

²⁵⁴ Neubecker, *AgM* (1994) 101.

²⁵⁵ Für das Tetrachord als eine in der Diatonik wenig sinnvolle Einheit s. West, *AGM* (1992) 162; Neubecker, *AgM* (1994) 100.

der Instrumente grundsätzlich um die Zahlen sieben/acht einerseits und drei/vier andererseits drehte, wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden. Die noch zu erläuternden Umschläge von mehr- zu mindersaitigen Instrumenten und *vice versa* sind folglich nicht als Wechsel von einem Tonsystem zum anderen, sondern lediglich als Pendeln zwischen unterschiedlichen Zusammenfügungen von Tetrachorden zu verstehen. In dieser Hinsicht kann von einer grundsätzlichen Kontinuität des Tonsystems bis in die historische Zeit hinein gesprochen werden. Der Entwicklung der mittelminoischen Harfe zur kanonischen kretisch-mykenischen Leier, die wir weiter unten anhand der Form der Instrumente betrachten werden, steht also in Bezug auf das Tonsystem kein größeres Hindernis im Wege.

Originalgröße und Spielhaltung der mittelminoischen Harfe sind nicht zu rekonstruieren, da das Instrument stets ohne Spielkontext oder Spieler, und damit ohne Maßstab, dargestellt ist. Standfähig dürfte sie jedenfalls angesichts der flachen Basis ihres Korpus gewesen sein. Eine weitere mögliche Standleier mit konischem Fuß werden wir weiter unten bei **Kat.-Nr. 20** sehen. Wegen der symmetrischen, auf beiden Seiten runden Form ihres Rahmens – das ist der Hauptunterschied zur dreieckigen kykladischen Harfe, die mit ihrer senkrechten Seite an den Rumpf des sitzenden Spielers angelehnt wurde – und vor allem wegen der Zweiteilung der Saiten bei **Kat.-Nr. 10** und **Kat.-Nr. 11** ist es möglich zu vermuten, dass sie von zwei beiderseits des Instrumentes sitzenden Musikanten gespielt werden konnte. Ob sie tatsächlich so gespielt wurde und in dieser Hinsicht mit der großen Standleier des Orients (**Kat.-Nr. V 13 Abb. 274**, **Kat.-Nr. V 14 Abb. 275**) und Ägyptens (s. etwa **Kat.-Nr. V 54**) vergleichbar war, kann man allerdings aus den oben genannten Gründen nicht mit Sicherheit sagen. In diesem Fall hätten wir eine instrumentale und spieltechnische Anregung aus dem Orient, wo die große Standleier eine lange Geschichte in Mesopotamien hatte und, wie schon mehrfach erwähnt, auch die Musikausübung eine wichtige Rolle in palatialen Kontexten spielte. Ägypten kommt nicht in Frage, denn dort wurde dieses Instrument erst in der Amarna-Zeit eingeführt²⁵⁶. Formale Verwandtschaft mit Instrumenten anderer zeitgenössischer Kulturen ist für die mittelminoische Harfe sonst nicht zu erkennen.

Konkreter Einfluss aus dem Orient aber ist auch nicht erkennbar. Ab MM IA, im Vorfeld der Gründung der älteren Paläste, erlebte Kreta zwar einen regelrechten Aufbruch seiner Außenkontakte, wie einerseits zahlreiche Importe aus Ägypten und dem Nahen Osten, lokale Nachahmung ägyptischer und nahöstlicher Formen und Techniken des Kunsthandwerks, sowie andererseits minoische Keramik und minoisch geprägte Ornamentik in diesen Gebieten nahe legen²⁵⁷. Auch in der Glyptik sind ägyptische, nahöstliche und

²⁵⁶ M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 164 (mit Lit.). Zur Musikkultur Ägyptens in der Amarna-Zeit s. E. Hickmann – L. Manniche in: *NHdMW I* (1989) 57–60; L. Green, *JSSEA* 23, 1993, 56–62.

²⁵⁷ Zusammenfassend L. V. Watrous, *RAP III* (1994–2001) 197–198; ders. in: R. Laffineur – E. Greco (Hrsg.), *Emporia. Aegeans in the Central and Eastern Mediterranean. Proceedings of the 10th International Aegean Conference, Athens 14–18 April 2004* (2005) 107–115; P. Warren in: W. Vivian Davies – L. Schofield (Hrsg.), *Egypt, the Aegean and the Levant* (1995) 2; P. P. Betancourt in: E. Cline – D. Harris-Cline (Hrsg.), *The Aegean and the Orient in the Second Millennium*, *Aegaeum* 18 (1998) 5–12.

anatolische Anregungen etwa an den unterschiedlichen Mischwesen erkennbar. Runde Abdrücke mit Einzelmotiven in einem Kreisrahmen wie **Kat.-Nr. 11** und **Kat.-Nr. 24** wiederholen eine anatolische Grundform – wenn auch keine konkreten Motive –, die auf Tonplomben aus Karahöyük reichlich belegt ist²⁵⁸. Ein konkreter Bezug der mittelminoischen Harfe an zeitgleiche oder frühere Instrumente des Orients oder Ägyptens ist dennoch nicht erkennbar.

Form und Kontext der altpalastzeitlichen Harfe lassen wenig Zweifel daran, dass ihre unmittelbaren Vorläufer auf den Kykladen und in Lerna des mittleren und späten 3. Jts. v. Chr. zu suchen sind. Der schnabelartige Auswuchs wurde bereits angesprochen. Auch die längliche, rechteckige Form des Korpus findet in den Harfen der kykladischen Figurinen gute Parallelen. Rahmenform und Besaitung der minoischen Harfe geben insgesamt den Eindruck, sie sei durch eine Verdoppelung der viersaitigen Harfe **Kat.-Nr. 7** aus Lerna (*Abb. 19–Abb. 21*) entstanden – ein musiktheoretisch wegen der Tetrachorde durchaus nachvollziehbarer Prozess²⁵⁹. Mit Recht bezeichnet daher J. G. Younger dieses Instrument als eine Doppelharfe²⁶⁰. Eben diese Verdoppelung, die das Instrument musikalisch bereicherte und spieltechnisch anspruchsvoller machte, ist das wichtigste neue Element der mittelminoischen Harfe, wie auch immer sie gespielt wurde.

Die altpalastzeitliche Schrift bewahrt weitere, weniger auffallende Belege von Saiteninstrumenten, die vor dem Hintergrund der bislang untersuchten Harfenbilder und -zeichen hier erörtert werden sollen. Auch diese sind stilisierte Schriftzeichen auf Siegeln, sogar stilisierter als CHIC 058. Obwohl deshalb wenig aufschlussreich, lohnt sich ihre Auswertung insofern, als sie möglicherweise das bisher fehlende Bindeglied zwischen mittelminoischer Harfe und kretisch-mykenischer Leier liefern. Im Wesentlichen handelt es sich um Exemplare des Zeichens CHIC 092, dessen formale Deutung umstritten ist. A. Evans ließ die Frage anfänglich offen, indem er CHIC 092 als »pronged instrument of uncertain use« bezeichnete²⁶¹, doch später schlug er als erster die Interpretation der Leier vor, wenn auch mit gewisser Skepsis. Denn damals wie heute zeigt die Mehrheit der Belege keine Saiten²⁶².

CHIC 092 kommt insgesamt in 40 Inschriften vor (*Abb. 49*), von denen hier nur zwölf aufgelistet werden, darunter alle, die auch Saiten mehr oder weniger stilisiert zeigen, um die nachstehende Erörterung ausreichend zu illustrieren²⁶³. Auch dieses Zeichen kommt in der geritzten protolinearen Schrift vor (**Kat.-Nr. 25** *Abb. 46*), und zwar in der aus Linear A und B bekannten Form eines ω mit Stiel (*Abb. 48*), die als seine äußerste Stilisierung angesehen werden darf.

²⁵⁸ J. Aruz in: *Fs. Özgüç a. O.* (Anm. 208) 35–54 insbes. 49 Taf. 7,11.

²⁵⁹ Vgl. Aign (1963) 39, noch ohne Kenntnis des Lerna-Abdrucks.

²⁶⁰ Vgl. u. Anm. 277.

²⁶¹ A. Evans, *Scripta Minoa I* (1909) 192–193 Kat.-Nr. 30; gefolgt von Kenna, *Cretan Seals* (1960) 109 Nr. 151 Taf. 7.

²⁶² A. Evans, *PM II* (1928) 835 Anm. 3.

²⁶³ Für eine vollständige Sammlung s. CHIC s.v. Nr. 058 und Nr. 092.

Kat.-Nr. 14 London, Brit. Mus. Inv.-Nr. 1934.11–20.1; FO unbekannt. Vierseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. L 1,1 cm; B 0,5 cm; Dat.: MM II (B?).

Abb. 34

Harfe. Rahmen omega-förmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; vielsaitig; 4 plus 4 Saiten; CHIC 092

Lit. CMS VII Nr. 40; CHIC #299.γ.

Kat.-Nr. 15 Heraklion, Arch. Mus., Sammlung Metaxas Inv.-Nr. 1066 aus Ziros Siteias. Dreiseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. L 1,37 cm; B 0,82 cm.

Abb. 36

Harfe. Rahmen omega-förmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen (Stelle bestoßen); Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; mindersaitig; 2 plus 2 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS IV Nr. 29 D; CHIC #277.β; E. Grumach, *Kadmos* 6, 1967, 8–9 Nr. 3 Taf. 4; M. Mikrakis in: *KrÄg Katalog* (2000) 273 Kat.-Nr. 274.

Kat.-Nr. 16 Paris, Cabinet des Médailles, Inv.-Nr. N 3444. Dreisaitiges prismenförmiges Siegel aus grünem Jaspis. L 1,15 cm; B 0,9 cm.

Abb. 37

Harfe. Rahmen omega-förmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; mindersaitig; 2 plus 2 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS IX Nr. 21 D; CHIC #272.β

Kat.-Nr. 17 Berlin, Staatl. Mus., Antikensamml., Inv.-Nr. FG 57 aus 'Kreta'. Dreiseitiges prismenförmiges Karneolsiegel. L 1,31 cm; B der Siegelflächen 0,97–0,98 cm.

Abb. 38

Harfe. Rahmen omega-förmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Rahmenverzierung mit

kugelförmigen Verdickungen; mindersaitig; 1 plus 1 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS XI Nr. 13; CHIC #258.β.

Kat.-Nr. 18 Oxford, Ashm. Mus., Inv.-Nr. 1910.234 aus Xyda bei Lyttos. Vierseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. L 1,8 cm; B 0,6 cm.

Abb. 39

Harfe. Rahmen rechteckig-omegaförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; vielsaitig; 3 plus 3 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS VI (in Vorbereitung); CHIC #312.β; V. E. G. Kenna, *Cretan Seals* (1960) 109 Kat.-Nr. 150 Taf. 7, 150; N. Platon, *MinLyra* (1966) 216 Anm. 24 Abb. 8, 7; J. Chadwick, *Linear B and related scripts* (1987) 44 Abb. 25.

Kat.-Nr. 19 Heraklion, Arch. Mus., Sammlung Metaxas Inv.-Nr. 181; FO unbekannt. Dreiseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. L 1,4 cm; B 0,96 cm; Vermutlich MM II (B?).

Abb. 40

Harfe. Rahmen omegaförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; mindersaitig; 2 plus 3 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS IV Nr. 137; CHIC #254.γ; N. Platon – K. Davaras, *ADelt* 17, 1961/62, Chron 283 Taf. 348, α oben; E. Grumach, *Kadmos* 6, 1967, 10–12 Taf. 6; M. Mikrakis in: *KrÄg Katalog* (2000) 273 Kat.-Nr. 274.

Kat.-Nr. 20 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 2595 aus Pyrgos. Vierseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. Siegelfläche L 1,7 cm; B 0,6 cm. Dat.: MM II (B?).

Abb. 42

Standleier. Rahmen omegaförmig; Dreieckiger Fuß als Resonanzkörper (?); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; vielsaitig; 4 plus 4 Saiten; CHIC 092.

Lit. CMS II Suppl. 1 (in Vorbereitung); CHIC #309.δ.

Kat.-Nr. 21 Oxford, Ashm. Mus., Inv.-Nr. AE. 1774 aus Paläkaastro. Vierseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. Siegelfläche L 1,7 cm; B 0,4 cm.

Abb. 43

Leierform aufgelöst; CHIC 092.

Lit. CMS VI (in Vorbereitung); CHIC #308.α

Kat.-Nr. 22 New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 26.31.175; FO unbekannt. Dreiseitiges prismenförmiges Siegel aus Basalt (?). L 1,1 cm; MM II (B?).

Abb. 41

Leierform aufgelöst; Baumerkmale nicht eindeutig; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter (?); zweimal CHIC 092.

Lit. CMS XII Nr. 117; CHIC #262.α; J. G. Younger, Bronze Age Aegean Seals in Their Middle Phase, SIMA 102 (1993) 53 Abb. 30; J. P. Olivier in: W. Müller (Red.), Sceaux minoens et mycéniens, CMS-Beih. 5 (1995) 179 Abb. 8.

Kat.-Nr. 23 Berlin, Staatl. Mus., Antikensamml. Inv.-Nr. FG 58 aus 'Kreta'. Dreiseitiges prismenförmiges Jaspissiegel. L 1,31 cm; B der Siegelflächen 0,97–0,98 cm. Dat.: MM II-MM III.

Abb. 44

Leierform aufgelöst. CHIC 092 = AB 26.

Lit. CMS XI Nr. 12; CHIC #243.β; C. Hattler in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 277 Kat.-Nr. 171 Taf. 171.

Kat.-Nr. 24 Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 1101 aus Malia, Quartier Mu IV 13, Nordwestecke. Pyramidale Schurplombe (Nodus) mit Petschaftsabdruck in Kreisrahmen mit Zweigmotiv. Dm 1,70 cm; Dat.: MM II.

Abb. 45

Leierform aufgelöst. CHIC 092 = AB 26.

Lit. CMS II 6 Nr. 179; CHIC #131; L. Godart – J.-P. Olivier, Fouilles exécutées à Mallia. Le Quartier Mu I, *EtCret* 23 (1978) Kat.-Nr. 34bis HM 1101 (separates Addendum); J.-C. Poursat in: B. Detournay et al. (Hrsg.), Fouilles exécutées à Mallia. Le Quartier Mu II, *EtCret* 26 (1980) 206 Kat.-Nr. R 6 (274) Abb. 284; J. Weingarten, *Kadmos* 25, 1986, 4. 8. 17 Kat.-Nr. 2; J. H. Betts in: W. Müller (Red.), Fragen und Probleme der bronzezeitlichen ägäischen Glyptik, *CMS-Beih.* 3 (1989) 6; J.-C. Poursat in: *ASSA* (1990) 26.

Kat.-Nr. 25 Heraklion, Arch. Mus Inv.-Nr. 1302 aus Knossos. Vierseitig beschrifteter Tonbarren. Erh. L. 5,1 cm; B. 3,5 cm; T 1,9 cm.

Abb. 46

Leierform aufgelöst. CHIC 092 = AB 26.

Lit. CHIC #063.a1–2.

Trotz der formalen Vielfalt und der unterschiedlich starken Stilisierung handelt es sich bei allen Zeugnissen, von **Kat.-Nr. 14** bis **Kat.-Nr. 25**, immer um das selbe Schriftzeichen CHIC 092. Dies liegt zunächst in der Syntax begründet: die Zeichenkombination 036-092-031 kommt mit der gleichen oder umgekehrten Reihenfolge u. a. in **Kat.-Nr. 17**, **Kat.-Nr. 20** und **Kat.-Nr. 21**, die Kombination 036-031-092 in **Kat.-Nr. 16**, **Kat.-Nr. 19** und wahrscheinlich in **Kat.-Nr. 24** vor. Die Formel 092-057-006 auf **Kat.-Nr. 23** und **Kat.-Nr. 25** bestätigt schließlich die Identität von glyptischer bzw. gestempelter und eingeritzter Version des Zeichens²⁶⁴.

Was die umstrittene Deutung der Form von CHIC 092 anbelangt, so bietet die Bezeichnung »Stierhörner«²⁶⁵, die es mit einem formal nahen Emblem figürlich kretisch-mykenischer Glyptik verbindet, die wahrscheinlichste Alternative nach der Leierdeutung. Das sog. Stierhörner- oder Schlangen-Emblem besitzt auch eine ω -Grundform mit verdickten Enden und ist auf mehreren Siegeln und Siegelabdrücken aus Kreta und dem griechischen Festland über Stierköpfen, auf dem Kopf von Frauengestalten, die von Tieren oder Mischwesen flankiert sind, oder in Zusammenhang mit Wasservögeln zu sehen²⁶⁶. Nur in einem Fall scheint es eine männliche Gestalt zu bekrönen, namentlich bei dem goldenen

²⁶⁴ Bezüglich der Leserichtung von 092–057–006 folgen wir hier dem älteren Vorschlag von J.-P. Olivier in: *ASSA* (1990) 13–14 und nicht CHIC, in dem die Lesung 006–057–092 vorgezogen wurde. Die Frage muss weiterhin offen bleiben.

²⁶⁵ O. Pelon, *BCH* 89, 1965, 4–5.

²⁶⁶ U. a. CMS II 3 Nr. 63 aus dem SM II–IIIA Grab III der Sanatorium-Nekropole in Knossos, CMS I Nr. 144–145 aus dem Kammergrab 515 von Mykene, CMS I Nr. 379 aus dem Palast von Pylos. M. A. V. Gill, *Kadmos* 8, 1969, 85–102; R. Hägg – Y. Lindau, *OpAth* 15, 1984, 67–77. Seit kurzem ist auch das Fragment einer Terrakotta-Figurine bekannt, das ein ähnliches Emblem zeigt, s. Rethemiotakis, *Peloplastike* (1998) 41. 148 Kat.-Nr. 153 Abb. 106.

Anhänger des 'Ägina-Schatzes'²⁶⁷. Dass es sich jedoch nicht wirklich um Stierhörner handelt, zeigen vor allem Exemplare, bei denen das Motiv über Stierköpfen erscheint, deren normale Hörner auch dargestellt sind. Charakteristisches Beispiel ist ein Miniaturfresko aus Knossos²⁶⁸. Auch an der Schnauze von Tieren erscheint das gleiche Motiv, und dort kann es sicherlich nicht als Stierhörner interpretiert werden²⁶⁹. Für die Deutung als »ritual object formed of the stuffed skins of two or three sacred snakes«²⁷⁰ – daher auch der Terminus Schlangen-Emblem – gibt es keinerlei Anhaltspunkte.

Mit dem Hieroglyphenzeichen CHIC 092 kann dieses Emblem aber kaum etwas zu tun haben, sowohl aus chronologischen Gründen – die Belege des Emblems sind alle spätbronzezeitlich – als auch weil es meistens verdoppelt oder verdreifacht erscheint, während das Schriftzeichen 092 immer ein einfaches ω-Gebilde ist. An jenem Emblem nicht zu finden sind auch die Schrägstriche im Inneren und der konische Fuß, die das Hieroglyphenzeichen 092 in nicht wenigen Fällen aufweist.

Die Deutung der Leier schloss B. Aign aus, weil er den Resonanzkörper und die obere Verbindung der Rahmenteile vermisste²⁷¹. Auch J. G. Younger lehnte diese Deutung ab²⁷² und nahm die einschlägigen Belege nicht in seinen Katalog auf. D. E. Creese äußert sich nicht dazu.

Die stärkste Stimme für die Leierdeutung war N. Platon, der auf das Siegel **Kat.-Nr. 18** aus Xyda (*Abb. 39*), das eindeutig zwei Gruppen von jeweils drei Saiten zeigt, hinwies, sowie darauf, dass das Zeichen oft zusammen mit dem Hieroglyphenzeichen des Sistrums (CHIC 057) erscheint²⁷³ (s. hier **Kat.-Nr. 23**, **Kat.-Nr. 25**). Zum letzteren Sachverhalt sollte man allerdings bedenken, dass der Name »Hieroglyphenschrift«, der eine Bilderschrift impliziert, eine ererbte Konvention für diese im Grunde syllabische Schrift ist. Wenn die sog. Hieroglyphenzeichen in ihrer Mehrheit tatsächlich Syllabogramme sind, deren Lautwert kaum eine Erinnerung an das bildlich dargestellte Objekt bewahren, ist das Argument der Kombinatorik für die Deutung einzelner Zeichen weniger stark. Die Verbindung von CHIC 092 mit dem gesicherten Harfenzeichen CHIC 058 in der Inschrift von **Kat.-Nr. 11** z. B. sagt für die Deutung des Zeichens als Musikinstrument an sich nichts aus²⁷⁴, da das gleiche Zeichen in der Inschrift von **Kat.-Nr. 24** mit anderen, nichtmusikalischen Zeichen kombiniert wird.

Aufgrund des derzeit vorhandenen Inschriftenbestandes sowie wegen der Harfe des Siegels **Kat.-Nr. 8** aus Malia (*Abb. 22–Abb. 23*), die dem Hieroglyphenzeichen CHIC 058

²⁶⁷ Als mögliche Fundorte des 'Ägina-Schatzes' sind der Kolona-Hügel auf Ägina und der kretische Grabkomplex von Chrysolakkos in der Nähe des Palastes von Malia vorgeschlagen worden. Hierzu R. Higgins, *The Aegina Treasure. An Archaeological Mystery* (1979); zum fraglichen Anhänger s. ebenda Abb. 11.

²⁶⁸ Rutkowski, *Kultdarstellungen* (1981) Abb. 30, 4.

²⁶⁹ Rutkowski, *Kultdarstellungen* (1981) Abb. 31, 7–11.

²⁷⁰ Evans, *PM IV* (1935) 175.

²⁷¹ Aign (1963) 36 *Kat.-Nr. II/5*; 37 mit Anm. 1; 262–263.

²⁷² Younger, *MusAeg* (1998) 78 Anm. 201.

²⁷³ N. Platon, *MinLyra* (1966) 215–217 mit Anm. 24.

²⁷⁴ Anders N. Platon, *MinLyra* (1966) 216–217.

formal ohne weiteres anzuschließen ist, scheint die Form des Zeichens CHIC 092 tatsächlich von einem nicht sehr andersartigen Saiteninstrument inspiriert zu sein. Zum einen scheint der tiefe Knick am Rahmen der Harfen von **Kat.-Nr. 8** und **Kat.-Nr. 10** sowie die Aufteilung der Saiten in zwei Gruppen bei **Kat.-Nr. 10** und **Kat.-Nr. 11** die Aufspaltung in zwei Arme und die zunächst noch harfenartige Befestigung der Saiten an ihnen, also wesentliche Merkmale von CHIC 092, vorzuzeichnen. Die zwei Gruppen von jeweils vier Saiten des Zeichens in **Kat.-Nr. 14** (Abb. 34), das in dieser Hinsicht der Harfe CHIC 058 gleichkommt, machen ferner die Deutung der Striche bei den anderen Exemplaren als bloß ornamental äußerst fraglich – außer vielleicht bei **Kat.-Nr. 21**²⁷⁵. Man müsste diese Striche als Saiten interpretieren und die zugegebenermaßen überwiegende Mehrheit der Zeichenexemplare, die solche Striche nicht darstellen, als paläographische Vereinfachung betrachten, zumal das entwickelte Syllabogramm kaum mehr eine Erinnerung an sein ursprüngliches formales Vorbild bewahrt haben wird.

Auch das bisher vermisste Querjoch zeigt **Kat.-Nr. 20** (Abb. 42) mit einem Exemplar des Zeichens, das mindestens 8 Saiten und ein winkliges Gebilde im Inneren aufweist. Ein ähnliches Gebilde kommt im Rahmen der eindeutigen Leier auf der dreihenkligen Amphora **Kat.-Nr. 29** (Abb. 59–Abb. 61) aus Siteia vor, wo allerdings seine Funktion (Saiten? Saitenhalter?) unklar ist. Ein normales Querjoch ist dort jedenfalls an der erwarteten Stelle zwischen den Armen vorhanden. Das Zeichen bei **Kat.-Nr. 20** (Abb. 42) zeigt des Weiteren einen ausgeprägten konischen Fuß, der durchaus als Resonanzkörper fungieren könnte und die oben erwogene Deutung des mittelminoischen Saiteninstrumentes als Standleier bzw. -harfe verstärkt. N. Platon interpretierte dies wie die Stiele der schematischeren Exemplare von CHIC 092 als Griff²⁷⁶, was die parallele Funktion des Resonanzkörpers nicht ausschließt. Eine Standleier mit ähnlich konischen Fuß zeigt eine Darstellung des 14. Jhs. v. Chr. aus dem Grab des Eje in Amarna (**Kat.-Nr. V 53** Abb. 331).

Zusammenfassend lässt sich aufgrund des bisher Gesagten folgende formale Entwicklung von der Harfe des Malia-Siegels **Kat.-Nr. 8**, die noch nichts mit Schrift zu tun hat, bis zum standardisierten Schriftzeichen 092 der Inschriften auf **Kat.-Nr. 23** bis **Kat.-Nr. 25**, das nicht mehr an Saiteninstrument erinnert, verfolgen (Abb. 48). In einer ersten Stufe werden die Saiten in zwei Gruppen von jeweils vier gespalten (**Kat.-Nr. 10**, **Kat.-Nr. 11**). Mit der Spaltung auch des Rahmens am Knick entsteht in der Folge eine Harfenform, die noch kein Querjoch besitzt und die Saiten oben noch am Rahmen befestigen lässt (**Kat.-Nr. 14**, **Kat.-Nr. 18**). Diese Form nennen wir noch Harfe eben wegen des fehlenden Querjochs, das als Definitionsmerkmal der Leier gelten darf bzw. wegen der oberen Befestigung der Saiten am Rahmen. Doppelte Bogenharfe wäre wahrscheinlich die instrumentenkundlich treffendste

²⁷⁵ V. E. G. Kenna, *Cretan Seals* (1960) 109 Kat.-Nr. 151 Taf. 7 (»filling ornament«); N. Platon, *MinLyra* (1966) 216 Abb. 8,5 mit Anm. 25 (»αι χορδαί [...] αντικατεστάθησαν υπό διακοσμητικού θέματος τοξωτού«). Die beiden horizontalen Bögen haben tatsächlich weder mit Querjoch noch mit Saiten etwas zu tun, weil sie auch ohne das Leierzeichen anzutreffen sind, z. B. in CHIC #308.β.

²⁷⁶ N. Platon, *MinLyra* (1966) 215.

Bezeichnung²⁷⁷, da jeder Arm des gespaltenen Rahmens mit seiner eigenen Gruppe von Saiten die Form einer offenen Bogenharfe besitzt. Eine solche Entwicklung ermöglicht jedenfalls der Umstand, dass das Korpus der kykladischen Harfe, zumindest der Harfe von **Kat.-Nr. 5** aus Apendika auf Naxos (*Abb. 11–Abb. 14*) und der Harfe von **Kat.-Nr. 7** aus Lerna (*Abb. 19–Abb. 21*), fließend in den Hals übergeht in der Weise, die für die Bogenharfe charakteristisch ist. Auch das zeigt, dass die diversen Typen der instrumentenkundlichen Systematik nur Abstraktionen sind, die das in Wirklichkeit fließendere Formenkontinuum von Instrumenten nicht adäquat erfassen können.

Die nächste Etappe liefert **Kat.-Nr. 20** (*Abb. 42*) mit seinem winkligen Querjoch, das nun als oberer Saitenträger fungiert. Diese Form darf mit Recht als Leier bezeichnet werden. Ab diesem Punkt trennen sich die Wege von Leier und Schriftzeichen: Die Leier entwickelt sich in die Form, die im Siegelbild **Kat.-Nr. 9** (*Abb. 26–Abb. 29*), auf der Amphora **Kat.-Nr. 29** (*Abb. 59–Abb. 61*) sowie in anderen kretisch-mykenischen Darstellungen belegt ist, und weiter unten verfolgt wird. Auch die Leier **Kat.-Nr. 35** aus Nauplion (*Abb. 71–Abb. 72*) könnte ihren eckigeren Rahmen einem früheren Instrument wie der Harfe auf **Kat.-Nr. 18** (*Abb. 39*) verdanken. Das Schriftzeichen in der Form eines ω mit Stiel lebte in der hieroglyphischen und den linearen Schriften Kretas weiter ohne die Erinnerung an die Form eines Instrumentes zu bewahren. Allerdings bewahrte sein Lautwert in der Linear B Elemente des Saiteninstrumentes, wie wir weiter unten sehen werden.

Einschränkend muss an dieser Stelle betont werden, dass eine so verzeichnete Entwicklung, und insbesondere die Rekonstruktion der Zwischenstufen in diesem Schema, die CHIC 092 repräsentiert, ausschließlich auf formalen Aspekten beruht. Es gibt keine äußeren chronologischen Daten, die diese Reihenfolge der Belege absichern und bestätigen, dass sie realen instrumentengeschichtlichen Wert hat. Denn zum einen stammen alle glyptischen Belege des Zeichens CHIC 092, die Saiten bewahren, (außer **Kat.-Nr. 20**) aus unkontrollierten Grabungen. Auch wenn alle – außer vielleicht **Kat.-Nr. 15** und **Kat.-Nr. 16**, die im CMS als verdächtig aber im CHIC als echt aufgenommen wurden – technisch und stilistisch einwandfrei sind, müssen immer Zweifel an ihrer Echtheit bleiben, wie oben bei den kykladischen Figurinen geschildert. Anders als dort haben wir die fraglichen Siegel hier jedoch deshalb berücksichtigt, weil sie Merkmale (Saiten, Zeichenkombinationen) aufweisen, die die vor dem Auftauchen der fraglichen Kunsthandelerwerbungen bekannten Zeichen kaum zeigten, und weil die meisten davon sehr früh, noch vor der Entstehung der wissenschaftlichen Archäologie Kretas im frühen 20. Jh., erworben wurden.

Zum anderen ist eine genaue Datierung von Schriftbelegen, die allein den historischen Wert der formalen Entwicklung bestätigen kann, immer schwierig. Entwicklungsmäßig frühe und späte Stufen der oben geschilderten Reihenfolge erscheinen z. B. im gleichen Siegelbild auf **Kat.-Nr. 11** – hier sei am Rande erwähnt, dass das Zeichen CHIC 092 auf **Kat.-Nr. 11**

²⁷⁷ Younger, *MusAeg* (1998) 13–14 (»double harp«). M. van Schaik, *Rez. zu Younger, MusAeg* (1998), *Imago Musicae* 18–19, 2001/02, 249–250 kritisiert diese Einordnung und lehnt die Existenz der mittelminoischen Harfe zu Unrecht ab; ähnlich M. L. West, *Bibliotheca orientalis* 56, 1999, 751.

entgegen der Zeichnung im CHIC, die hier reproduziert wird, zwei Saitenpaare zeigt²⁷⁸ und insofern der Harfe des Zeichens CHIC 058 näher steht. Außerdem sind die meisten Belege grob in MM II zu datieren. Doch sowohl der Beginn dieser Entwicklung mit dem Siegel **Kat.-Nr. 8** (Abb. 22–Abb. 23) als auch das Ende mit **Kat.-Nr. 20** (Abb. 42) und **Kat.-Nr. 9** (Abb. 26–Abb. 29), fallen in die kurze Unterphase MM IIB, während keiner der anderen Belege nach dem gegenwärtigen Forschungsstand mit Sicherheit in MM IIA oder MM III datiert werden kann. Chronologisch wird das Schema somit weder bestätigt noch widerlegt. Stimmt die gesamte Entwicklung – und es gibt mindestens einen Grund, sie trotz der erwähnten Problematik zu verteidigen –, so dürfte sie sich in diesem letzten altpalatialen Zeitabschnitt vollzogen haben. Die Dauer dieses Zeitabschnitts wird absolutchronologisch auf 30–40 Jahre im frühen 18. Jh. v. Chr. geschätzt²⁷⁹. Es liegt auf der Hand, dass eine genauere Datierung von Siegeln und Schriftzeichen innerhalb einer so kurzen Phase der Vorgeschichte auch in der Zukunft kaum zu erwarten ist. Da schließlich die Belege aus unterschiedlichen Zentren stammen, die die Neuerungen unterschiedlich schnell aufgenommen haben dürften, könnten sie gleichzeitig unterschiedliche Stufen der Entwicklung repräsentieren.

Der Grund, weshalb dieses Entwicklungsschema trotz der geschilderten Problematik seiner Chronologie wenigstens die allgemeine Tendenz und den historischen Prozess in seinen Grundzügen richtig erfassen dürfte – abgesehen davon, dass der Beginn dieser Entwicklung mit der Harfe und das Ende mit der in der Spätbronzezeit weit verbreiteten Leier gesichert ist – ist die Weiterentwicklung des Hieroglyphenzeichens CHIC 092 in den linearen Schriften. Wie bereits gesagt, erreichte dieses mit **Kat.-Nr. 23** und **Kat.-Nr. 24** seine höchste Stilisierung, und in dieser Form wurde es in den linearen Schriften A und B weiterverwendet (𐀀 = AB 26), wo es formal nichts mehr mit Musikinstrumenten zu tun hat.

Den Lautwert des Zeichens offenbart uns jedoch die Linear-B-Schrift und der ist *ru*. Die neue Linear-B-Tafel aus Theben, die weiter unten (IV.4) näher betrachtet wird, bezeugt, dass der Name der mykenischen Leier *λύρα* lautete. Die erste Silbe wird mit dem Schriftzeichen AB 26 wiedergegeben, also mit dem aus dem minoischen Harfenzeichen CHIC 058 entwickelten leierförmigen Syllabogramm CHIC 092. Das Wort *λύρα* ist nichtgriechischer Etymologie und sein Ursprung nicht mit Sicherheit zu ermitteln²⁸⁰. Wenn aber die mykenische Leier *λύρα* heißt und sich in ihrer kanonischen Form von der minoischen Leier formal kaum unterscheidet – dazu unten mehr –, so ist es sehr wahrscheinlich, dass die minoische Leier auch *λύρα* hieß. Schließlich kommt für alle Wörter unbekannter Etymologie im Griechischen der minoische Ursprung als erster in Frage.

²⁷⁸ N. Platon, *MinLyra* (1966) 217 Abb. 7.

²⁷⁹ J. A. MacGillivray, *Knossos: Pottery Groups of the Old Palace Period* (1998) 107. 109 Abb. 3.3.

²⁸⁰ P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (1968) s.v. *λύρα*; zuletzt G. Neumann in: E. A. Braun-Holzinger – H. Matthäus (Hrsg.), *Die nahöstlichen Kulturen und Griechenland an der Wende vom 2. zum 1. Jt. v. Chr.* (2002) 41. Einen minoischen Ursprung für *λύρα*, *κίθαρς*, *φόρμιγξ* und weitere Instrumentennamen vermutet bereits C. Renfrew, *CAJ* 8, 1998, 246–247.

In der hieroglyphischen Schrift dürfte ferner das Zeichen CHIC 058, das bildlich zweifellos eine Harfe darstellt, den Lautwert des Namens vom Gegenstand haben, den es darstellt²⁸¹. Ein Piktogramm, das wie ein später *λύρα* zu nennendes Saiteninstrument aussieht und sich zu einem Syllabogramm entwickelt, das unter anderem den Lautwert *λύ* besitzt, dürfte selbst den Lautwert *λύρα* haben. Treffen diese Gedanken zu, so darf man insgesamt vermuten, dass Name wie Form der kanonischen kretisch-mykenischen Leier auf die minoische Harfe zurückgehen. Das Syllabogramm *ru* wäre dann aus dem Piktogramm *LYRA akrophonisch entstanden nach einem Prozess, der für Kreta bei anderen Schriftzeichen vermutet worden²⁸² und in Mesopotamien am Übergang von der frühsumerischen piktographischen zur frühdynastischen Keilschrift mehrfach belegt ist.

Solange die älteren kretischen Schriften nicht entziffert sind, bleibt vieles, auch die hier aufgestellte Hypothese, im Ungewissen. Doch die formal fassbare Entwicklung der kretisch-mykenischen Leier aus der mittelminoischen Harfe, parallel verlaufende formale Entwicklung des Schriftzeichens für *ru* aus dem mittelminoischen Harfenzeichen und schließlich der nichtgriechische Ursprung des Namens der kretisch-mykenischen und der späteren griechischer *λύρα* sprechen alle zusammen für die oben vorgenommene Rekonstruktion der Vorgeschichte der Leier im ägäischen Raum.

Als weitere Zeugnisse mittelminoischer Musikausübung seien zum Schluss das Hieroglyphenzeichen 006 in Form von verschränkten Armen (**Kat.-Nr. 23, Kat.-Nr. 25**), das möglicherweise mit der ägyptischen und späteren griechischen Praxis der Cheironomie zu tun hat²⁸³, das Hieroglyphenzeichen 057 in Form eines orientalischen Gabelsistrums (**Kat.-Nr. 23, Kat.-Nr. 25**), sowie die mittlerweile zahlreich gewordenen tönernen Rahmensistren aus Archanes²⁸⁴ und Ajios Charalambos²⁸⁵ (MM I) genannt. Damit sind bereits in

²⁸¹ Auch wenn CHIC 058 von J.-P. Olivier und L. Godart nicht als Piktogramm, sondern als Syllabogramm, als Lautzeichen für eine offene Silbe gedeutet wird, s. CHIC (1996) 17 Tabelle. Piktogramme sind jedenfalls sowohl in der hieroglyphischen als auch in den beiden linearen Schriften des ägäischen Raumes vorhanden.

²⁸² Entstehung des Syllabogramms für *ni* aus dem Piktogramm *FICus (νικύλεον im kretischen Dialekt): G. Neumann, Glotta 40, 1962, 51–54; A. Bartoněk, Handbuch des mykenischen Griechisch (2003) 117. Weitere, vermutlich ähnlich entstandene Linear-B-Syllabogramme, bei denen allerdings das ursprüngliche minoische Wort nicht bekannt ist: Bartoněk ebenda 117–118. Ein vergleichbares Argument entfaltet J. Younger, MusAeg (1998) 13 Anm. 23 in Bezug auf CHIC 058, dessen linearschriftliche Entwicklung M. Ventris – J. Chadwick, Documents in Mycenaean Greek (1956) 33 Abb. 6 am Zeichen AB 29 (*pu₂*) erkennen wollten; ähnlich Brand, Musikanten (2000) 19. Formale Entwicklung des Zeichens AB 29 aus CHIC 058 und musikalische Relevanz des nicht genau bekannten Lautwertes *pu₂* sind aber nicht ersichtlich, wie bereits Aign (1963) 263 anmerkte und die Herausgeber des CHIC nun zu akzeptieren scheinen – das Zeichen fehlt in der Vergleichstabelle CHIC S. 19. Beides ist im Fall von CHIC 092 viel einleuchtender.

²⁸³ M. Mikrakis in: KrÄg Studien (2000) 168–169.

²⁸⁴ E. und J. Sakellarakis, AEphem 1991, 184–187, Abb. 15–18; L. V. Watrous in: E. Cline – D. Harris-Cline (Hrsg.), The Aegean and the Orient in the Second Millennium, Aegaeum 18 (1998) 24–25; Younger, MusAeg (1998) 65 Nr. 24 Taf. 22, 2; H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis (1999) 574; M. Mikrakis in: KrÄg Studien (2000) 163–164. 166.

²⁸⁵ J. S. Soles in: R. Laffineur – E. Greco (Hrsg.), Emporia. Aegeans in the Central and Eastern Mediterranean. Proceedings of the 10th International Aegean Conference, Athens 14–18 April 2004 (2005) 433.

mittelminoischer Zeit die Wurzeln einer differenzierten und in der Folgezeit sicherlich entwicklungsreichen Musiktradition auf Kreta geschlagen, die wir heute, soviel wir uns auch bemühen, in ihrem Klang nicht mehr rekonstruieren können.

III. SPÄTBRONZEZEIT AUF KRETA UND THERA

Nach einer Reihe von Zerstörungen in MM II beginnt die Neupalastzeit auf Kreta (MM III–SM IB) mit dem Wiederaufbau der zerstörten Paläste von Knossos, Phaistos und Malia sowie der Errichtung neuer, kleinerer Palastanlagen in Kato Zakros, Galatas und Kommos (Building T)²⁸⁶. Neu ist auch der architektonische Typus der sog. Minoischen Villa, des freistehenden Gebäudes, das über alle bautechnischen und dekorativen Verfeinerungen eines Palastes verfügte, aber klein war und keinen Zentralhof hatte²⁸⁷. Rege Bautätigkeit in MM III und SM I ist auch in kleineren Zentren und Siedlungen zu beobachten²⁸⁸.

Was die gesellschaftliche Komplexität, die Wirtschaft, den Bevölkerungszuwachs und die Siedlungsdichte, die Außenkontakte, die Kultausübung, die Kunst und das Kunsthandwerk anbelangt, darf die Neupalastzeit als Höhepunkt der minoischen Kultur gelten. Zeugnisse für Musikausübung besitzen wir aus dieser Periode jedoch kaum. Köcherähnliche Motive in Paaren auf einem MM IIIB- oder SM IA-zeitlichen Miniaturfresko aus Knossos sind nicht überzeugend als Auloi interpretiert worden²⁸⁹; ein lentoides Siegel aus Bergkristall, in der Idäischen Zeus-Grotte gefunden und in SM I datiert, zeigt eine Frau, die eine Triton-Schale horizontal vor ihrem Mund hält; ob sie allerdings in sie bläst²⁹⁰ oder mit ihr lediglich eine Libation durchführt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; und einige Schriftzeichen, die als Saiteninstrumente zu interpretieren sind, begegnen auf Schrifträgern, die in frühen neupalastzeitlichen Zusammenhängen gefunden wurden – die Zeichen sind aber als altpalastzeitliche Zeugnisse zu betrachten (vgl. o. S. 64). Die sog. Schnittervase aus Ajia Triada und ein jüngst entdecktes Bronzesistrum vermutlich ägyptischer Manufaktur, beides

²⁸⁶ Aktuelle Abrisse liefern L. A. Hitchcock, *Minoan Architecture. A Contextual Analysis*, *Studies in Mediterranean Archaeology and Literature* 155 (2000); P. Rehak – J. G. Younger, *RAP VII* (2001 = 1998) 392–396; H. Matthäus in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), *Im Labyrinth des Minos* (2000) 57–72; G. Hiesel – H. Matthäus ebenda 73–86.

²⁸⁷ P. Rehak – J. G. Younger, *RAP VII* (2001 = 1998) 396–398; S. Westerburg-Eberl in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), *Im Labyrinth des Minos* (2000) 87–95; dies., *Minoische »Landhäuser« der Neupalastzeit auf Kreta*, Diss. Heidelberg (im Druck).

²⁸⁸ Zusammenfassend W. Löwe in: Siebenmorgen a. O. 99–104.

²⁸⁹ Zuletzt Younger, *MusAeg* (1998) 66 Kat.-Nr. 27 Taf. 20, 1 (mit Lit.).

²⁹⁰ So die herrschende Meinung, s. Younger, *MusAeg* (1998) 77 Kat.-Nr. 61 Taf. 24, 3 (mit Lit.); Brand, *Musikanten* (2000) 32–33. 179–180 Kat.-Nr. Min 8 Taf. 3,1–2; S. Mandalaki in: *Geschenke der Musen* (2003) 107–108 Kat.-Nr. 7.

in SM IB-zeitlichen Zusammenhängen gefunden²⁹¹, sind demnach bisher die einzigen sicheren Belege für Musizieren in der Zeit der jüngeren kretischen Paläste. Wie die Musikausübung im Rahmen von profanen oder religiösen Festen auf den zentralen Innenhöfen, vor den Schautreppen der sog. Theaterbezirke in Knossos und Phästos oder auf den erhöhten Wegführungen der gepflasterten Westhöfe²⁹² aussah, darüber können wir infolge dieser Lücke nur spekulieren. SM IA-zeitliche Miniaturfresken aus Knossos (sog. Grandstand Fresco, Sacred Grove and Dance Fresco)²⁹³ vermitteln einen Eindruck von derartigen Kult- und Tanzfesten; unter ihren wenigen erhaltenen Originalfragmenten ist jedoch keines mit einem Musikinstrument zu finden.

Dennoch muss diese Überlieferungslücke zufällig sein: Die Saiteninstrumente, die uns wieder in den anschließenden Perioden, in der sog. End- und Nachpalastzeit begegnen, setzen mittelminoische Traditionen fort, wie wir weiter unten sehen werden.

Auch im übrigen ägäischen Raum ist die Quellenlage nicht besser. Das SM IA-zeitliche, minoisch geprägte Fresko eines leierspielenden Affen (**Kat.-Nr. 26 Abb. 50–Abb. 51**) aus Akrotiri auf der Insel Thera (Santorini) ist derzeit der einzige Beleg für Saitenspiel in der frühen Spätbronzezeit im ägäischen Raum.

1. Affenfresko aus Thera

Kat.-Nr. 26 Thera, Akrotiri, Xeste 3, Raum 4. Wandmalerei mit leierspielenden Affen.

Abb. 50–Abb. 51

Leier oder Harfe. 7 oder 8 Saiten.

Lit. S. Marinatos, Thera VII (1976) 25–27; N. Marinatos in: T. Linders – G. Nordquist, Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985, BOREAS 15 (1987) 130 Anm. 17. 29; B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 66; Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) 54. 124 Kat.-Nr. 49 Taf. 63; Younger, MusAeg (1998) 66 Nr. 28 Taf. 15; P. Rehak in: Meletemata (1999) 705–709; M. Mikrakis in: KrÄg Studien (2000) 168 Abb. 6.

²⁹¹ Zur sog. Schnittervase s. o. Anm. 27. Zum Mochlos-Sistrum s. J. S. Soles in: R. Laffineur – E. Greco (Hrsg.), Emporia. Aegeans in the Central and Eastern Mediterranean. Proceedings of the 10th International Aegean Conference, Athens 14–18 April 2004 (2005) 433 Taf. 99, f.

²⁹² N. Marinatos in: R. Hägg – N. Marinatos (Hrsg.), The Function of Minoan Palaces (1987) 135–143. Zur möglichen rituellen Funktion der traditionell als Silos interpretierten sog. *kouloures* s. F. M. Carinci, Creta Antica 2, 2001, 43–62.

²⁹³ S. A. Immerwahr in: O. Krzyszkowska – L. Nixon (Hrsg.), Minoan Society. Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981 (1983) 144–145; E. Davis in: Hägg – Marinatos a. O. 157–161; Immerwahr, AegP (1990) Taf. 22–23; Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) 41. 133–134 Kat.-Nr. 8–9 Taf. 11–12 Farbtaf. I. V; G. Hiesel – H. Matthäus in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 75–76 Abb. 65–66; A. Jacobs, JPR 18, 2004, 9–18.

Das Fresko datiert in SM IA, d. h. in die letzte Phase der Siedlung von Akrotiri, die mit dem Ausbruch des Thera-Vulkans endete. Die traditionelle absolute Datierung dieses Ereignisses um 1520–1500 v. Chr. wurde im Rahmen der Debatte über die gesamte ägäische Chronologie in den letzten Jahren angegriffen. ¹⁴C- und dendrochronologische Daten datieren einen Ausbruch des Vulkans in das späte 17. Jh. v. Chr., es bleibt aber fraglich, ob dieser Ausbruch derjenige ist, der das Ende von SM IA markierte²⁹⁴. Wir bleiben deshalb bei der Datierung des Freskos in die 2. Hälfte des 16. Jhs. v. Chr.

Die Fragmente mit dem Saiteninstrument gehören zu einer größeren Komposition, die auch Affen mit Schwertern zeigt. Das Pflücken von Krokusblüten und die Adoration von Gottheiten sind weitere menschliche Aufgaben, die nach Aussage kretischer und theräischer Wandmalereien von Affen übernommen werden können²⁹⁵.

Musizierende Tiere oder Tiergruppen, darunter Affen, sind in der altmesopotamischen Kunst des 3. Jts. v. Chr. reichlich belegt²⁹⁶. Eine reliefkeramische Scherbe des 16./15. Jhs. v. Chr. aus Boğazköy mit einem aufrechten, rahmentrommelspielenden Schaf belegt das Thema in der hethitischen Kunst²⁹⁷. Als direkte Vorbilder des musizierenden Affen aus Thera lassen sich jedoch mehrere bemalte Ostraka und Figurinen aus Ägypten anführen (z. B. **Kat.-Nr. V 56 Abb. 333**), die Harfe, Leier oder Auloi spielende Affen in satirischen Szenen zeigen²⁹⁸. Die ägyptischen Belege sind aber nur grob datierbar.

Wegen des fragmentarischen Zustands des Thera-Freskos ist die Form des dargestellten Instrumentes nicht eindeutig erkennbar. Unklar ist, wie man den senkrechten, gebogenen Stab vor dem Gesicht des Affen zu deuten hat. Als Teil des Rahmens bzw. des Armes einer Leier ist er nicht ohne weiteres zu identifizieren: Im Vergleich zum Joch ist er nicht nur dicker, sondern er weist auch eine andere, schnurartige Oberfläche auf. Ein Leierarm hätte außerdem etwas länger sein müssen und würde nicht mit der gleichen Hand des Spielers gefasst, die auch an die Saiten greift. Eine Befestigung der Saiten am unteren Teil dieses Stabs ist ebenso wenig erkennbar wie ein Schallkörper. Ein Halteband, eine Schnur oder ein Riemen ist andererseits an dieser Stelle schwer vorstellbar, zumal es oben, am Joch, nicht gebunden, sondern angeschäftet zu sein scheint.

Infolge dieser Beobachtungen ist es derzeit nicht möglich, die Deutung des Instrumentes als Dreieckleier, für die zuletzt J. G. Younger plädiert hat, ohne weiteres zu akzeptieren. Ebenso wenig rekonstruierbar sind die von N. Platon als Fragmente einer Dreieckleier interpretierten Alabasterfragmente **Kat.-Nr. 131 (Abb. 244–Abb. 245)**, die zum Vergleich mit

²⁹⁴ Für einen kurzen Überblick über die Problematik und die einschlägige Literatur s. J. Davis, RAP I (2001 = 1992) 56; P. Rehak – J. G. Younger, RAP VII (2001 = 1998) 390; dies., RAP VII, Addendum (2001) 467. Speziell zu der SM IA-zeitlichen Keramik der Xeste 3 s. A. Papagiannopoulou in: Klados (1995) 209–215.

²⁹⁵ N. Platon, KretKhron 1, 1947, 505–524; D. Evely (Hrsg.), Τοιχογραφία. Ένα διαβατήριο για το παρελθόν. Η μυκηναϊκή Κρήτη με τα μάτια του Mark Cameron (1999) 230–247; E. Banou in: KrÄg Katalog (2000) 298–299 Kat.-Nr. 293.

²⁹⁶ Zuletzt A. Spycket, Iraq 60, 1998, 1–10.

²⁹⁷ Schuol, HethKMus (2004) 60 Kat.-Nr. 16 Taf. 5, 16 (mit Lit.). Für Tierkapellen in der späthethitischen Kunst des frühen 1. Jts. s. Orthmann (1971) 396–398; Schuol a. O. 72 Kat.-Nr. 42 Taf. 14, 42 (mit Lit.)

²⁹⁸ M. Mikrakis in: KrÄg Studien (2000) 168 (mit Lit.)

dem theräischen Instrument herangezogen worden sind. Da dieses Instrument insgesamt keine Entsprechungen zu ägäischen, ägyptischen, altorientalischen oder sonstigen Instrumenten hat, sollte man eher an ein fiktives Gerät denken, das in einer imaginären Darstellung musizierender und fechtender Affen erscheint.

Sichtbar sind auf dem Fresko jedenfalls fünf Saiten, die das Gerät überhaupt als Musikinstrument ausweisen. Der hinter dem Kopf des Affen verborgene Jochteil reicht für weitere drei, so dass es insgesamt sieben bis acht Saiten gehabt haben dürfte. Somit handelt es sich eindeutig um ein vielsaitiges Instrument.

Das Fresko aus Thera gibt uns die Gelegenheit, Berührungen mit der Musikkultur Ägyptens im Bereich der musikbezogenen Reflexion und Mythologie anzusprechen. Younger favorisiert die Idee von Affen, die tatsächlich an Kulthandlungen teilnehmen und dabei mit »toy lyres« spielen²⁹⁹; die Szene ist aber offenbar eine mythologische, und keine realistische Darstellung. Dafür spricht auch die ungewöhnliche Form des Instrumentes. Die Szene dürfte demnach nicht die Berührung mit ägyptischer Kultpraxis, sondern mit ägyptischer Mythologie über Musik dokumentieren³⁰⁰. Stimmt diese Deutung, so haben wir ein Beispiel für die Rezeption musikalischen Gedankenguts ohne gleichzeitige Übernahme von Instrumenten, Tonsystemen etc., d. h. ohne umfassenden musikalischen Einfluss. Dies bestätigt unsere in der Einleitung geäußerte Annahme einer gewissen Eigenständigkeit der einzelnen Aspekte einer Musikkultur.

2. End- und Nachpalastzeit

Kat.-Nr. 27 Heraklion, Arch.-Mus., Inv.-Nr. 396, aus Kreta, Ajia Triada, Nekropole NW der Siedlung, Kammergrab 4. Kastenförmiger, in Freskotechnik ausgemalter Porossarkophag mit flachen Wänden, scharfen Kanten und vier Pfeilerförmigen Eckstützen; L 134,5–138,5 cm; B 43,7–45 cm; H 89,5 cm; Darstellung von Grab- und Opferritualen, darunter ein Stieropfer mit Aulos- und eine Libationszeremonie mit Leierbegleitung. Dat.: SM IIIA 2 Früh.

Abb. 52–Abb. 56

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen in der Form eingerollter Schwannenhälse; Stäbe überstehend; Resonanzkörper nicht eindeutig (verdickter Rahmen?); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch zwischen den Stäben, spindelförmig verdickt; Querjochenden überstehend, lanzenförmig gespitzt; Saitenhalter nicht eindeutig (geschweifte Stange unterhalb der linken Armeneinbuchtung?); Rahmenverzierung mit Schnäbeln; Plektron; vielsaitig; 7 Saiten.

²⁹⁹ Younger, *MusAeg* (1998) 15–16.

³⁰⁰ J.-C. Poursat in: O. Picard (Hrsg.), *L'iconographie minoenne*, BCH-Suppl. 11 (1985) 51–57 stellt eine steigende Vorliebe für ägyptische mythologische Ikonographie auf Kreta in der ausgehenden Alt- und frühen Neupalastzeit fest.

Lit. R. Paribeni, *RendLinc* 5. Serie 12, 1903, 343–348; ders., *MonAnt* 19, 1908, 5–86; F. von Duhn, *AfRW* 12, 1909, 161–185 insbes. 176–177; Evans, *PM I* (1921) 223. 427. 437–441. 447. 635; *II* (1928) 324. 334. 336. 406. 650. 721. 834; *III* (1930) 39. 69. 138; *IV* (1935) 42. 44. 295. 401–403. 426. 580. 823–824; C. Sachs, *Die Musik der Antike* (1928) Abb. 17; G. Thomson, *The Prehistoric Aegean*² (1954) 485–486. 488 Abb. 73; Winnington-Ingram, *Lustrum* 3 (1958) 14; Aign (1963) 44. 320 Kat.-Nr. II/11 Abb. 15; A. Furumark, *OpAth* 6, 1965, 95; N. Platon, *MinLyra* (1966) 211. 213 Abb. 2 α Taf. 68; M. Andronikos, *Totenkult*, *ArchHom III W* (1968) 88; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 77 Kat.-Nr. 81; S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*² (1973) 48 Taf. 30–33; C. Davaras, *Guide to Cretan Antiquities* (1976) 204. 275–276 Abb. 155; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell' Iliade* (1978) 279 Abb. 75. 77; N. Marinatos, *Minoan Sacrificial Ritual* (1986) 26–27; Maas – Snyder (1989) 2 Abb. 2a; Immerwahr, *AegP* (1990) 89. 100–102. 180–181 Kat.-Nr. A.T. No. 2 Taf. 50–51; L. Vance Watrous, *Hesperia* 60, 1991, 290–291 Taf. 83,a,c; West, *AGM* (1992) 82. 91; S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art* (1992) 111–112 Abb. 19,a–b; J. Griffiths Pedley, *Greek Art and Archaeology* (1993) 79 Abb. 3.22–23; B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 56 Anm. 8; 63–65 Nr. A Anm. 51–52 Abb. 9–10; E. Mantzourani in: *Klados* (1995) 127–128 Abb. 4; A. Peatfield ebenda 220–221 Abb. 1–2; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 293–294. 306 Abb. 18. 7 A–C; Kontorli-Papadopoulou, *AegFr* (1996) 50. 106 Kat.-Nr. 36 Taf. 53; Löwe, *Bestattungen* (1996) 23–41; *MGG*² *Sachteil V* (1996) 1020. 1024 Abb. 6b s.v. Leiern (B. Lawergren); Younger, *MusAeg* (1998) 66–68 Nr. 29 Taf. 10–11. 18–19; Creese, *Lyre* (1997) 13–14 Abb. 7; B. Lawergren, *BASOR* 309, 1998, 47. 49 Abb. 5g; Militello, *HTR I* (1998) 283–308; V. La Rosa in: *Epi Ponton* (1999) 177–188; Brand, *Musikanten* (2000) 19–29. 45. 176–177 Kat.-Nr. Min 1 Taf. 2; M. Cultraro, *Ostraka* 9, 2000, 19–20 Abb. 10; *New Grove*² *XV* (2001) 422. 424 Abb. 4, c s.v. Lyre, §2: *Ancient Lyres* (B. Lawergren); N. Cucuzza, *Creta Antica* 3, 2002, 154–155; Zschätzsch, *Musikinstrumente* (2002) 12; S. Mandalaki in: *Geschenke der Musen* (2003) 114–115 Kat.-Nr. 13 Taf.; N. Cucuzza, *Creta Antica* 4, 2003, 249; Schuol, *HethKMus* (2004) 93–94 Kat.-Nr. 89 Taf. 37, 89.1; B. Burke, *AJA* 109, 2005, 403–422.

Kat.-Nr. 28 Heraklion, Arch.-Mus., Inv.-Nr. 6 u. 7 aus Kreta, Ajia Triada, sog. *Fossa degli Affreschi*. Sog. Großes Prozessionsfresko, aus 26 Fragmenten zusammengesetzt; Prozession mindestens dreier männlicher und einer weiblichen Gestalt, von einem Leierspieler angeführt; Kontext: SM IIIA2; Dat.: Übergang SM IIIA1/2 Früh.

Abb. 57–Abb. 58

Rundbodenleier (?). Rahmen hufeisenförmig (?) mit geschweiften Armen in der Form eingerollter Schwanenhälse; Stäbe überstehend; Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht erhalten; gerades Querjoch zwischen den Stäben, Querjochenden überstehend, verbreiternd; Rahmenverzierung mit Schnäbeln und Papyrusblüte(n); vielsaitig; 7 Saiten.

Lit. R. Paribeni, *MonAnt* 19, 1908, 67–68 Abb. 21. 23; Aign (1963) 43. 206. 217. 223 Kat.-Nr. II/10 Abb. 14; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 77 Kat.-Nr. 82; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell' Iliade* (1978) 279–280 Abb. 77; S. E. Peterson, *Wall Painting in the Aegean Bronze Age: the Procession Frescoes* (1986) 41–45. 178–180; Immerwahr, *AegP* (1990) 101–102. 181 A.T. No. 3 B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 63 Nr. B Abb. 9, B; E. Mantzourani in: *Klados* (1995) 128; A. Peatfield ebenda 220–221

Abb. 1–2; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 306; Kontorli-Papadopoulou, *AegFr* (1996) 51 Kat.-Nr. 37 Taf. 54; Löwe, *Bestattungen* (1996) 29; Younger, *MusAeg* (1998) 68–69 Nr. *30 Taf. 12; Militello, *HTR I* (1998) 132–139. 284–287 Abb. 33 Taf. 9. I; Brand, *Musikanten* (2000) 29. 177 Kat.-Nr. Min 2 Abb. 1; N. Cucuzza, *Creta Antica* 4, 2003, 231–232. 249.

Kat.-Nr. 29 Ajos Nikolaos, Arch. Mus., Inv.-Nr. AE 1102 aus Pharmakokephalo Sklavon Siteias, Zufallsfund. Dreihenklige Amphora mit Leiern als Einzelmotive. H 35 cm. Dat.: SM III A 2.

Abb. 59–Abb. 61

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen in der Form eingerollter Schwanenhälse; Stäbe überstehend, hoch; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch zwischen den Stäben, spindelförmig verdickt; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; konventionell keine Saiten.

Lit. N. Platon, *MinLyra* (1966) 214–215 Anm. 21 Abb. 5, β; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell' Iliade* (1978) 281 Anm. 13; Kanta, *LM III* (1980) Taf. 76, 5–6; Younger, *MusAeg* (1998) 70 Nr. 32 Taf. 14, 2; V. Apostolou in: *Geschenke der Musen* (2003) 125 Kat.-Nr. 22 (mit Taf.).

Kat.-Nr. 30 Heraklion, Arch.-Mus. Inv.-Nr. 3903 aus Paläkaastro, Roussolakkos-Siedlung, Block Δ, Zimmer 44. Terrakotta-Gruppe mit drei Tänzerinnen und einem Leierspieler. Höhe des Leierspielers: 12,9 cm; Basisdurchmesser: 5,8 cm. Fundkontext: SM III A (2 Früh ?); stilistische Dat.: SM III A.

Abb. 62–Abb. 65

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen; Resonanzkörper nicht eindeutig; Rahmenverzierung nicht eindeutig; Querjoch und Saiten nicht dargestellt.

Lit. R. M. Dawkins, *BSA* 10, 1903/04, 217–219 Abb. 6; R. C. Bosanquet in: R. C. Bosanquet – R. M. Dawkins, *The Unpublished Objects from the Palaikastro Excavations 1902–1906*, *BSA Suppl.* 1 (1923) 88 Abb. 71; Fr. Weege, *Der Tanz in der Antike* (1926) 33 Abb. 35; C. Sachs, *Die Musik der Antike* (1928) Abb. 19; A. Evans, *PM III* (1930) 72–73 Abb. 41; M. Nilsson, *MMR* (1949) 96. 109–110 Abb. 7; G. Thomson, *The Prehistoric Aegean*² (1954) 488 Abb. 72; Chr. Zervos, *L'art de la Crète néolithique et minoenne* (1956) 479 Taf. 794 ; Aign (1963) 46. 304 Kat.-Nr. II/12 Abb. 16. 145; L. Bonfante Warren in: *Studi in onore di Luisa Banti* (1965) 82 Taf. 19, b; N. Platon, *MinLyra* (1966) 211; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 77 Kat.-Nr. 80; C. Renfrew, *The Emergence of Civilization* (1972) 434; Clough (1972) 152–153. 156. 160–161; S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*² (1973) 153 Kat.-Nr. 138 Taf. 138 oben; Ch. R. Long, *The Ayia Triadha Sarcophagus*, *SIMA* 41 (1974) 38 Anm. 50; C. Davaras, *Guide to Cretan Antiquities* (1976) 62 Abb. 36; Kanta, *LM III* (1980) 190; J. Maringer, *PZ* 57, 1982, 133; P. Warren, *BSA* 79, 1984, 318–319 Taf. 35,a; N. Demopoulou-Rethemiotakis – G. Rethemiotakis, *ADelt* 33A, 1978,

101–103; Gesell, *Minoan Cult* (1985) 31 Anm. 77; 41. 49–50. 52–53. 64. 65. 119 Kat.-Nr. 97 Taf. 66; B. Johnson, *Lady of the Beasts. Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals* (1988) 149 Abb. 164; Maas – Snyder (1989) 2. 3. 13; B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 64–65 Nr. F Abb. 9, F; S. H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (1993) 116 Abb. 15; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 291 Abb. 18. 4; Löwe, *Bestattungen* (1996) 30; J. P. Mohen in: *UNESCO History of Humanity II* (1996) 113; Rethemiotakis, *Peloplastike* (1998) 19. 64. 118 Kat. Nr. 1 Abb. 20–23.99; Younger, *MusAeg* (1998) 75 Nr. 54 Taf. 1, 2; A. Jockenhövel in: *Götter und Helden* (1999) 58 Abb. 5; E. Banou in: *Götter und Helden* (1999) 219 Kat.-Nr. 40; Brand, *Musikanten* (2000) 35–36. 46. 179 Kat.-Nr. Min 6; N. Cucuzza, *Creta Antica* 4, 2003, 250; S. Mandalaki in: *Geschenke der Musen* (2003) 118 Kat.-Nr. 16 Taf.; *ThesCRA* 2 (2004) 301 s.v. Dance (H. A. Shapiro).

Kat.-Nr. 31 Chania, Arch. Mus. Inv.-Nr. 2308 aus der Kalami-Nekropole, Kammergrab 1. Zylindrische Steilwandpyxis mit zwei vertikalen und zwei horizontalen umbruchständigen Bandhenkeln. SM III B Früh.

Abb. 66

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen; Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch mittels besonderer Vorrichtung; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter; Querjoch auf den Armenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter bogenförmig; Rahmenverzierung nicht eindeutig; vielsaitig; 7 Saiten.

Lit. Y. Tzedakis, *AAA* 2, 1969, 367 Abb. 2; ders., *ADelt* 25, 1970, Chron. 468–469; ders., *AAA* 3, 1970, 111–112 Abb. 1–2; S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*² (1973) Taf. 128 unten; Long, *ATS* (1974) 27 Anm. 33 (irrtümlich Inv.-Nr. 2368); A. Dragona-Latsoudi, *AEphem* 1977, 93 Anm. 2; 95 Taf. 22α; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell' Iliade* (1978) 281 (irrtümlich »pisside della Creta orientale«) Anm. 13 Abb. 78–79; D. von Bothmer, *Greek Art of the Aegean Islands* (1979), 98–99 Kat.-Nr. 52 Abb. 52 (R. Mertens); Kanta, *LM III* (1980) 238. 282. 283 Abb. 93, 8–10; Maas – Snyder (1989) 2 Abb. 2b; L. Godart – Y. Tzedakis, *Témoignages Archéologiques et Épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen* (1992) 51 Taf. 50; N. Marinatos, *Minoan Religion* (1993) 138–139; S. Langdon in: *Polis* (1993) 78; B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 64 Nr. D Abb. 9, D; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 292. 305 Abb. 18. 5; Löwe, *Bestattungen* (1996) 30; Younger, *MusAeg* (1998) 70 Nr. 33 Taf. 14, 1; H.-G. Buchholz, *Ugarit, Zypern und Ägäis* (1999) 573 Abb. 98,I; L. Papazoglou-Manioudaki in: *Götter und Helden* (1999) 219 Kat.-Nr. 41 (mit Taf.); Brand, *Musikanten* (2000) 30–32. 45. 178 Kat.-Nr. Min 5; M. Cultraro, *Ostraka* 9, 2000, 20 Abb. 11; Zschätzsch, *Musikinstrumente* (2002) 32; M. Andreadaki-Vlazaki in: *Geschenke der Musen* (2003) 122 Kat.-Nr. 20 (mit Taf.); A. L. D'Agata in: *Symposium Erlangen* (2005) 4 Taf. 1, 3.

Kat.-Nr. 32 Heraklion, Arch. Mus. oder Knossos, Stratigraphic Museum ohne Inv.-Nr. aus Knossos. Scherbe mit Leierspielszene. Dat.: SM IIIB.

Abb. 70

Leier. Rahmen rechteckig-gerundet mit geschweiften Armen; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; mindersaitig; 4 (?) Saiten.

Lit. Kanta, LM III (1980) 283 Abb. 96, 5.

1. Sarkophag und Prozessionsfresko aus Ajia Triada

In dem unweit von Phästos gelegenen minoischen Zentrum von Ajia Triada in der Messara-Ebene wurden 1902–1903 drei bedeutende Zeugnisse der Musikausübung entdeckt: die sog. Schnittervase mit einem singenden Sistrum-Spieler und drei folgenden Sängern (vgl. o. Anm. 27) sowie der bemalte Porossarkophag **Kat.-Nr. 27** (Abb. 52–Abb. 56) und das Große Prozessionsfresko **Kat.-Nr. 28** (Abb. 57–Abb. 58) mit Darstellungen des Leier- und Aulos-Spiels. Seit ihrer Entdeckung sind Ikonographie und inhaltliche Deutung aller drei Denkmäler Gegenstand unzähliger kunst-, religions- und kulturgeschichtlicher Forschungen geworden. Ihre Fundkontexte, die allein zu fundierten Ergebnissen führen können, werden erst in den letzten Jahren durch ein neues Grabungs- und Publikationsprojekt der Scuola Archeologica Italiana di Atene geklärt und zugänglich gemacht.

Der bemalte Porossarkophag wurde in der sog. *Tomba del Sarcofago Dipinto* (Kammergrab 4) entdeckt, die von R. Paribeni 1903 ausgegraben und vorgelegt wurde³⁰¹. Für das Grab ergibt sich nach den neuen Forschungen insgesamt das Bild einer freistehenden, rechteckigen, einräumigen, etwa einen halben Meter unter der Lauffläche auf den leicht vertieften Fels gegründeten Bauanlage³⁰². Ihre 0,90–1,00 m mächtigen Mauern sind zweischalig mit mittelgroßen bis kleinen, nur grob geformten Kalksteinen und Kalksteinquadern an den Sichtflächen verlegt und mit kleinem Steinmaterial und Lehmörtel verfüllt³⁰³. Die Grabkammer, innen 2,25 x 1,85 m im Durchschnitt messend, ist durch eine 0,95 m breite Türöffnung mit kleiner Rampe in der Nordhälfte der Ostmauer zugänglich. Die Türpfosten sind mit Quadern und die nach innen leicht abschüssige Türschwelle eine Stufe unter dem Außenniveau in der Tiefe der Ostmauer mit Steinplatten ausgelegt³⁰⁴.

In der minoischen Tradition hervorgehobener Hausarchitektur stehend, charakterisieren diese Konstruktionsmerkmale – trotz der Einschätzung Ch. Longs³⁰⁵ – einen aufwendigen

³⁰¹ Erste Publikationen: R. Paribeni, RendLinc 5. Serie 12, 1903, 342–348; ders., MonAnt 14, 1904, 713–719. Siehe ferner I. Pini, Beiträge zur minoischen Gräberkunde (1968) 51; Long, ATS (1974) 11–15.

³⁰² V. La Rosa in: Epi Ponton (1999) 177–188.

³⁰³ La Rosa a. O. 182 Abb. 1–4. 7–8. Aus dem dort vorgelegten neuen Zustandsplan wird klar, dass die Bezeichnung »rubble walls, rather more carefully constructed than most« bei J. S. Soles, The Prepalatial Cemeteries at Mochlos and Gournia and the House Tombs of Bronze Age Crete, Hesperia Suppl. 24 (1992) 125 und in der älteren Literatur nicht ganz präzise ist.

³⁰⁴ La Rosa a. O. 183–185.

³⁰⁵ Long, ATS (1974) 14: »Tomb 4 was modest in its size, in its building materials, and its contents apart from the sarcophagus«.

Bau, der nicht bloß für eine einfache Bestattung gedacht gewesen sein könnte. Auch die Mächtigkeit des Mauerwerks, das freilich nur in einer Höhe von etwa 1 m mit drei Steinlagen erhalten ist, lässt ohne weiteres auf eine beachtliche Oberbaukonstruktion, vermutlich aus Lehmziegel oder Holz, schließen³⁰⁶.

Dass die Nutzung des Gebäudes sepulkral war, bezeugen zunächst zwei funeräre Gefäße sowie Knochenreste, die im Inneren gefunden wurden: der bemalte Porossarkophag **Kat.-Nr. 27**, in dem zwei Menschenschädel lagen, und eine undekorierte Kastenlarnax aus Ton mit einem weiteren Schädel und etlichen Knochenresten³⁰⁷. Ersterer wurde in der Südhälfte der Grabkammer, auf der Seite der Leierszene umgekippt, vorgefunden. Ursprünglich stand er auf dem Felsboden an dieser Stelle wohl so, dass die Schmalseite mit dem Greifengespann zur Ost-, die Leierszene zur Nord-, das Pferdegespann zur West- und die Flötenszene zur Südwand ausgerichtet waren³⁰⁸. Der Aufsichtsplan Paribeni impliziert, dass es genug Raum zum Durchgehen rund um den Sarkophag gab und dass alle seine Seiten in der oben angeführten Reihenfolge betrachtet werden konnten³⁰⁹. Die Tonlarnax lag so parallel zu dem Sarkophag in einem rechteckigen, in die Nordhälfte des Felsbodens unweit hinter der Türöffnung eingetieften Schacht, dass sich ihre Mündung auf Bodenniveau befand, ein mutmaßlicher Deckel jedoch über dieses reichte³¹⁰.

Frühere Betrachtungen des Befundes hielten topographische Lage, Architekturform und Beigabenausstattung des Grabes für recht bescheiden und von den Bestattungsnormen der Zeit kaum abweichend. Im Vergleich zum unweit liegenden Grab 5 (sog. *Tomba degli Ori*), das Goldbeigaben, eine hethitische oder mesopotamische Steatitsphinx und einen Skarabäus der Königin Teje, Gemahlin von Pharao Amenophis III., enthielt, wirkte das Kammergrab 4 »small and unpretentious«³¹¹. Für die Diskrepanz zu dem herstellungstechnisch und ornamental einzigartigen Sarkophag, der bis heute keine Parallele im ägäischen Raum gefunden hat und keinen Zweifel an der Bedeutsamkeit des Bestatteten ließ, wurden keine Erklärungen erwogen. R. Paribeni vermutete lediglich, das Grab sei geplündert worden³¹².

Diese Diskrepanz zwischen Architektur und Beigabenaufwand gilt auch für das Grab 5, nur umgekehrt: Das Grab ist architektonisch unaufwendig, war jedoch reich ausgestattet. Bereits Paribeni hatte beobachtet, dass keiner der dort gemachten Funde auf dem Fußboden lag, und daraus gefolgert, dass das Gebäude ursprünglich keine Grabanlage gewesen sein könnte³¹³. Ch. Long fiel des Weiteren auf, dass »the richness of the Late Minoan stratum suggests that the bones found in it did not belong to burials carelessly made

³⁰⁶ R. Paribeni, *MonAnt* 14, 1904, 715–716; Soles a. O. 125.

³⁰⁷ Paribeni a. O. 716–717; ders., *MonAnt* 18, 1908, 10; Long, *ATS* (1974) 12.

³⁰⁸ Long, *ATS* (1974) 11.

³⁰⁹ Paribeni a. O. 715–716, Abb. 19. Dieser Rekonstruktion der ursprünglichen Stelle des Sarkophags scheint La Rosa zuzustimmen, s. V. La Rosa in: *Epi Ponton* (1999) 178 Abb. 1.

³¹⁰ Long, *ATS* (1974) 11.

³¹¹ Long, *ATS* (1974) 11.

³¹² R. Paribeni, *RendLinc* 5. Serie 12, 1903, 343; zustimmend Long, *ATS* (1974) 72.

³¹³ R. Paribeni, *MonAnt* 14, 1904, 723–724; Soles a. O. 124–125.

by the wall of an abandoned house, but rather to persons of some importance who would be laid out in a proper tomb«³¹⁴. Die neuen Untersuchungen haben diese Beobachtungen bestätigt: Die sog. *Tomba degli Ori* wurde in SM IB nicht als Grab, sondern als profane Hausanlage mit Pfeilerkrypta, Hintertreppe und Obergeschoss erbaut und am Ende der gleichen Stufe zerstört³¹⁵. Auch weitere Architekturkomplexe nordöstlich des Gebäudes, die zeigen, dass die sepulkrale Nutzung des Areals erst später (in SM IIIA) begann, wurden entdeckt.

Die Zerstörungsschicht der *Tomba degli Ori* war sekundär mit Knochen, Beigaben und Obergeschossmaterial durchsetzt. Die dort gemachten Funde wirken als Fremdkörper: Manche kennen wir sonst nur aus Kult- oder Siedlungskontexten, während andere mit Sicherheit älter oder jünger als SM IB sind, also nicht aus dem Nutzungszeitraum des Gebäudes datieren³¹⁶. Zu den letzteren Funden gehört das Teje-Skarabäoid (SM IIIA1–IIIA2 Früh/Zeit Amenophis III.)³¹⁷. La Rosa ist deshalb zu Recht auf den Gedanken gekommen, die aufwendigen Beigaben der sog. *Tomba degli Ori* mit dem vergleichbar aufwendigen Grab 4 des Porossarkophags zu verbinden, das etwa 20 m nördlicher liegt. Aus zeitlichen Gründen ist dies durchaus möglich, zumindest für die Mehrheit der Beigaben. Auch ältere Funde könnten als Erbstücke beigegeben worden sein. Beweisen aber lässt sich diese Verbindung nicht mehr. Den stärksten Hinweis liefert das Fragment einer SM I-zeitlichen Frauenfigurine aus der *Tomba degli Ori*: Sie ist mit einer Figurine aus dem Kammergrab 4 typologisch verwandt, die ihrerseits im Sarkophag gefunden worden war, wie eine neue Durchsicht der Tagebücher Paribenis durch La Rosa herausstellte³¹⁸.

Was diese Terrakotta-Figurine anbelangt, so ist die Niederlegung solcher Figurinen in Gräber auch beim SM IIIA2-zeitlichen Kammergrab III der Metochi Kalou-Nekropole dokumentiert³¹⁹. In beiden Fällen dürften solche Figurinen Erbstücke gewesen sein.

Im Grab 4 wurde ferner eine einhenklige Ausgusstasse aus Serpentin mit flacher Basis gefunden³²⁰. An ihre Seite ist ein Exemplar aus dem SM IIIA2–SM IIIB-zeitlichen Grab 1 in Sellopoulo bei Knossos zu stellen. Die keramische Variante der gleichen Gefäßform beginnt

³¹⁴ Ch. R. Long, AJA 63, 1959, 59–65 hier 61.

³¹⁵ V. La Rosa, ASAtene 70/71, 1992/93, 121–174 Taf. 1; ders. in: KrÄg Studien (2000) 86–87; N. Cucuzza, Creta Antica 3, 2002, 160–165. Die Datierung der Zerstörung erfolgte unabhängig von den Beobachtungen Paribenis aufgrund eines neuen Fußbodenbefundes. Ein zweistöckiges Gebäude hatte auch Ch. R. Long, AJA 63, 1959, 62 vermutet. Die Möglichkeit einer Interpretation als Schrein wurde wegen der gefundenen Frauenfigurinen ebenso in Betracht gezogen: Evans, PM IV (1935) 24 Anm. 4; Nilsson, MMR (1949) 303. 331 Anm. 7; Banti, ASAtene N.S 3–5, 1941/43, 23–26; Platon, KretKhron 8, 1954, 455–456.

³¹⁶ N. Cucuzza, Creta Antica 3, 2002, 161–165.

³¹⁷ CMS II 3 Nr. 116; R. Paribenis, MonAnt 14, 1904, 733–735 Abb. 33; V. La Rosa in: KrÄg Studien (2000) 87 Abb. 1; O. Keel – E. Kyriakides in: KrÄg Katalog (2000) 326 Kat.-Nr. 340; N. Cucuzza, Creta Antica 3, 2002, 156.

³¹⁸ V. La Rosa, Epi Ponton (1999) 179 Anm. 11; ders. in: KrÄg Studien (2000) 88–89; D'Agata, HTR II (1999) 23–28; N. Cucuzza, Creta Antica 3, 2002, 137.148. 163–165.

³¹⁹ N. Demopoulou-Rethemiotaki – G. Rethemiotakis, ADelt 33, 1978, Meletai, 98–103 Kat.-Nr. III 10 Abb. 39 Taf. 21, a-b.

³²⁰ R. Paribenis, MonAnt 14, 1904, 717 Abb. 20; P. Waren, Minoan Stone Vases (1969) 31 Typus 11,A Taf. P181; M. Kladou in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 301 Kat.-Nr. 255 Taf. 255.

im benachbarten Kommos in SM IIIA2³²¹. Ähnliche Tassen mit konischem Fuß ohne Ausguss markieren insgesamt den Beginn von SM IIIA2 auf Kreta³²². Eine ähnliche Ausgusstasse aus Ton, jedoch auf niedriger Standplatte stehend, wurde im SM IIIB-SM IIIC-zeitlichen Kammergrab von Adromyloi Siteias, Kantemi Kefali gefunden und von A. Kanta an den Übergang von SM IIIB/SM IIIC datiert³²³. Diese Datierung scheint allerdings zu niedrig zu sein angesichts einer recht andersartigen Knickwandtasse mit Ausguss und etwas hochgezogenem Henkel aus Kourtes, die Kanta ebenso an den Übergang von SM IIIB/SM IIIC datiert³²⁴. Ein monochromes Tonexemplar mit kleiner Tülle ist ferner aus dem SM IIIA2/B-zeitlichen Kammergrab IV der Nekropole von Metochi Kalou belegt³²⁵. Demnach wird die Steintasse aus Ajia Triada kaum älter als SM IIIA2 sein. Eine spätere Datierung ihrer Herstellung ist auch unwahrscheinlich, da es sonst keine nachpalastzeitlichen Steingefäße bekannt sind, die nicht früher datiert werden können – Steingefäße waren schließlich sehr langlebig³²⁶.

Unwahrscheinlich ist, dass einige dieser Beigaben zum Inventar der Bestattung in der Tonlarnax gehört haben. In ihr wurden ein Schädel, ein Rasiermesser und das lentoide Karneolsiegel CMS II 3 Nr. 118 mit einer Sphinxdarstellung gefunden, woraus Long auf die ungeplünderte Primärbestattung eines Mannes schließt³²⁷. Im Gegensatz zu der Sarkophagbestattung wirkt diese also ungestört. Sie muss zudem später stattgefunden haben, denn sie fügt sich nur schwerlich ins Baukonzept der Grabanlage ein: Sie ist hinter die Türöffnung eingelegt worden und lässt die Südhälfte der Grabkammer sinnlos erscheinen; ihre Machart ist im Arbeitsaufwand, sofern dies aufgrund der Beschreibung Paribenis beurteilt werden kann³²⁸, mit der Grabkonstruktion bei weitem nicht vergleichbar. Das in ihr gefundene Rasiermesser kann jedoch auch älter als SM IIIA2 sein³²⁹, also möglicherweise noch ein Erbstück. Insgesamt scheint die Niederlegung der Tonlarnax mit ihrer Primärbestattung das Nutzungsende des Grabbaus zu markieren.

Die Bestattung(en) des Sarkophags vermitteln hingegen nicht das Bild von Primärbestattungen, auch nicht von geplünderten Primärbestattungen, wenn unter Plünderung ein nach Beute suchender Eingriff durch Menschen zu verstehen ist, die kulturell mit den Bestatteten nicht verbunden sind. Das Fehlen des Porosdeckels z. B., der für einen auf dem Boden einer offenen Grabkammer stehenden Sarkophag vorausgesetzt werden muss, ist schwerlich auf Plünderung zurückzuführen. Auch eine Nutzung des Sarkophags, in

³²¹ L. V. Watrous, Kommos III (1992) 130.

³²² B. Hallager in: LM III Pottery (1997) 30 Abb. 25 Anm. 93–109 (mit Lit.).

³²³ Kanta, LM III (1980) 186 Taf. 72,6.

³²⁴ Kanta a. O. 88 Taf. 24,3; vg. V. Apostolou, ADelt 53, 1998, Meletes, 69 Kat.-Nr. 42 Abb. 42 Taf. 17, Knickwandtasse mit Fuß und Ausguss (SM IIIB), aus dem Kammergrab I in Gra Lygia Hierapetras.

³²⁵ N. Demopoulou-Rethemiotaki – G. Rethemiotakis, ADelt 33, 1978, Meletai, 68 Kat.-Nr. IV 11 Abb. 20.

³²⁶ P. Warren, Minoan Stone Vases (1969) 190–191.

³²⁷ Long, ATS (1974) 13.

³²⁸ R. Paribeni, MonAnt 14, 1904, 715.

³²⁹ Dagegen Long, ATS (1974) 13; s. aber C. Weber, Die Rasiermesser in Südosteuropa, PBF VIII 5 (1996) 127. 129 Kat.-Nr. 255.

dem zwei Schädel gefunden wurden, als Ossuarium entspricht ihrer Primärkonzeption als echter 'Fleischfresser' mit fünffach durchlöcherter Boden sicherlich nicht³³⁰.

Die Larnaxbestattung liefert also einen Terminus *ante quem* für die Niederlegung des Porossarkophags. Dafür spricht auch das oben geschilderte horizontalstratigraphische Verhältnis der beiden funeren Behälter. Andererseits haben die Nachgrabungen am Grab 4 einen wichtigen Terminus *ad quem* geliefert. Außerhalb seiner Nordostecke, direkt am Mauerfuß, wurden die Fragmente zweier SM IIIA2-zeitlichen halbkugeligen, monochromen Tassen mit je einem Henkel gefunden. Sie waren unter dem leicht vorspringenden Eckquader der obersten erhaltenen Steinlage an den darunter liegenden Quader angelehnt³³¹. La Rosa datiert sie früh in SM IIIA2; ihre einfachen, senkrechten, von der Wandung nicht abgesetzten Lippen sind jedoch ein Merkmal, das zumindest im benachbarten Kommos spät in SM IIIA2 einsetzte³³². Es ist auch in Knossos mit Exemplaren sowohl des früheren als auch des späteren SM IIIA2 vertreten³³³. Allein aufgrund dieser beiden Tassen ist also m. E. nicht mit Sicherheit zu sagen, ob das Grab früh oder spät in SM IIIA2 erbaut wurde. Auch seine größte Ausbauphase seit SM I erlebte Ajia Triada erst im Laufe von SM IIIA2³³⁴.

Die Dekoration des Sarkophags weist andererseits eindeutig auf die knossische Wandmalereitradition, der die Zerstörung des Palastes früh in SM IIIA2 ein Ende setzte. Auch dem Großen Prozessionsfresko **Kat.-Nr. 28** (Abb. 57–Abb. 58), das stilistisch und ikonographisch von den Sarkophagdarstellungen nicht zu trennen ist, ist ein Terminus *ante quem* in SM IIIA2 Früh stratigraphisch gesetzt, wie weiter unten ausgeführt. Damit stimmt schließlich auch die stilistische Datierung »to the end of the Neopalatial period« überein, die Ch. Long für den Sarkophag lange zuvor vorgeschlagen hatte³³⁵.

Im Kammergrab 4 ist also folgende Reihe von Eingriffen zu rekonstruieren: (a) Errichtung der Anlage und eine bis zwei Primärbestattungen mit reichen Beigaben im Porossarkophag (SM IIIA2 Früh); (b) Kulthandlungen zu Ehren des/der Bestatteten; (c) Räumung der Sarkophagbestattung(en) außer der Schädel; (d) Primäre Larnaxbestattung im Grabboden

³³⁰ Zur Nutzung von Sarkophagen als Ossuarien vgl. das Tholosgrab E von Phourni in MM I-II: D. Panagiotopoulos, Das Tholosgrab E von Phourni bei Archanes, BAR IS 1014 (2002) 20 Fundkomplex 35 Taf. 4. 7. 12; 21 Fundkomplex 40 Taf. 4. 7. 13; 112.

³³¹ V. La Rosa in: Epi Ponton (1999) 181 Abb. 4–6; ders. in: S. Sherratt (Hrsg.), The Wall Paintings of Thera (2000) 997 Abb. 6; ders. in: KrÄg Studien (2000) 90.

³³² L. V. Watrous, Kommos III (1992) 130.

³³³ Vgl. insbesondere die steile Wandung von HTR 97 2901 mit Gefäßen bei P. Warren in: LM III Pottery (1997) 169 Abb. 16 row 4 und 5 (dekoriert).

³³⁴ Für eine Geschichte der Architektur in Ajia Triada und einen aktuellen Bauphasengrundriss nach den Ergebnissen der neuen italienischen Ausgrabungen s. Creta Antica 4, 2003 (mehrere Beiträge), insbesondere D. Puglisi ebenda 145–198 (SM I); N. Cucuzza ebenda 199–272 (SM II–SM III B).

³³⁵ Long, ATS (1974) 72; L. Vance Watrous, Hesperia 60, 1991, 290 (SM IIIA2); Soles a. O. (Anm. 303) 127; Militello, HTR I (1998) 87. Die jüngere Neupalastzeit, d. h. die Zeit nach den SM IB-zeitlichen Zerstörungen in Knossos, bezeichnet man heute »Endpalastzeit« (Final Palatial).

und Aufgabe des Gebäudes (entwickeltes SM IIIA2). Weitere Funde, die später als SM IIIA2 sind, kamen in der Nähe des Grabes nicht vor³³⁶.

Ist die relative Abfolge der Eingriffe am Grab des Sarkophags einigermaßen geklärt, so gilt zunächst, diese mit der allgemeineren Kulturentwicklung auf Kreta im 14. Jh. zu synchronisieren. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um die Frage, ob die Bestattung des Sarkophags vor oder nach der endgültigen Zerstörung des Palastes von Knossos im frühen SM IIIA2 und den damit verbundenen Umwälzungen erfolgte. La Rosa favorisiert die erste Möglichkeit: er fasst eine gesellschaftliche Führungsschicht in SM IIIA1 und im frühen SM IIIA2 ins Auge, die im Megaron von Ajia Triada residierte, repräsentative Gebäude errichten und mit Wandmalereien ausschmücken ließ, offizielle Gegenstände wie das Teje-Skarabäoid in Besitz hatte und ihre verstorbenen Angehörige im Kammergrab 4 und im Tholosgrab B mit teilweise altertümlichen Beigaben bestattete³³⁷. Die Verbindung mit den knossischen Ereignissen stellt er her, indem er die Räumung der Sarkophagbestattung(en) nicht bloß als eine im minoischen Grabritual seit frühminoischer Zeit mehrfach belegte Maßnahme zum Zweck der Neubelegung des Grabes deutet. La Rosa vermutet eine Profanierung. Darin sowie in der Zerstörung des Megarons und der Fresken sieht er eine durch Machtwechsel bedingte *damnatio memoriae* in Ajia Triada im frühen SM IIIA2³³⁸. Er zieht zwei mögliche Szenarien in Betracht: Die Oberschicht von Ajia Triada und Knossos waren politisch verbunden und nahmen gemeinsam Bezug auf Insignia Amenophis' III.³³⁹ und auf die minoische Vergangenheit bzw. deren kultische Tradition, die von den Szenen des Sarkophags und der Frauenfigurine repräsentiert werden; die Räumung des Sarkophag-Grabs und die anderen Zerstörungen stünden in diesem Fall in Zusammenhang mit dem Machtwechsel, der auch für die Zerstörung des Palastes von Knossos verantwortlich ist. Oder Besitzer des Siegels und des Sarkophags war der neue Machthaber von Ajia Triada nach den Umwälzungen im frühen SM IIIA2; in diesem Fall wäre die Räumung des Grabes durch lokale dynastische Konflikte oder ähnliche Ereignisse ohne weitere Bedeutung bedingt³⁴⁰. Auch B. Burke spricht sich für die Verbindung des Sarkophags mit den neuen,

³³⁶ Long, ATS (1974) 14.

³³⁷ V. La Rosa in: KrÄg Studien (2000) 91. Dass der Besitz ägyptischer bzw. stark ägyptisierender Skarabäen und Siegel zum Habitus der südzentrakretischen Oberschicht seit altpalatialer Zeit gehörte, zeigen mehrere Importe und Nachahmungen, die in den frühminoischen Tholosgräbern von Messara gefunden wurden; hierzu J. Aruz in: W. Müller (Red.), Minoisch-mykenische Glyptik. V. Intern. Siegel-Symposium, Marburg, 23.-25. Sept. 1999, CMS-Beih. 6 (2000) 2–4.

³³⁸ V. La Rosa in: KrÄg Studien (2000) 91–92; N. Cucuzza, Creta Antica 4, 2003, 232.

³³⁹ Ein Skarabäus von Amenophis III. wurde im Grab 4 von Sellopoulo bei Knossos entdeckt, s. O. Keel – E. Kyriakides in: KrÄg Katalog (2000) 321 Kat.-Nr. 330 (mit Lit.). Königliche Prestigeobjekte von Amenophis III. kommen auf Kreta und in der Ägäis in einer Fülle vor und werden, in Zusammenhang mit den Ortsnamenlisten auf den Statuensockeln aus dem Totentempel dieses Pharaos in Kom el-Hetan (Theben-West), als Zeugnisse einer diplomatischen Ägäisreise interpretiert. Hierzu u. a. E. H. Cline, Orientalia 56, 1987, 1–36; ders., Minos 25–26, 1990/91, 7–36; ders. in: D. O'Connor – E. H. Cline (Hrsg.), Amenhotep III. Perspectives on His Reign (1998) 236–250; E. Banou in: KrÄg Katalog (2000) 246–249.

³⁴⁰ V. La Rosa in: KrÄg Studien (2000) 92.

mykenischen Machthabern in Ajia Triada aus, die aus propagandistischen Gründen auf die minoische Vergangenheit zurückgegriffen hätten. Beide Annahmen sind jedoch spekulativ.

Eine sichere Stellungnahme zur Frage nach einem möglichen kausalen Zusammenhang mit der knossischen Palastzerstörung, die ihrerseits nicht geringe Schwierigkeiten bereitet und immer noch ein Streitthema archäologischer Forschung darstellt, lassen die derzeit vorhandenen Quellen nicht zu³⁴¹. Zwei Tatsachen dürfen jedoch als gesichert gelten: dass die Bestattung, und insbesondere der Inhalt, die Technik und der Stil des Dekors des Sarkophags mit dem prosperierenden Knossos unmittelbar vor der Palastzerstörung in SM IIIA 2 Früh verbunden sind³⁴² und dass diese Bestattung nicht das Schicksal hatte, das ihr von ihren Vollstreckern vorgesehen worden war. Die stilistische Verknüpfung zur knossischen Malkunst ist hinlänglich bekannt. Auch die Stieropferszene auf dem Sarkophag ist von den drei bisher dokumentierten Befunden dieses Brauchs, alle aus dem Einflussbereich knossischer Kultausübung der Palastzeit, nicht zu trennen. Dazu unten mehr.

Die konkrete Form des Kammergrabs 4 und vor allem der Sarkophag sind einmalig in der kretischen und ägäischen Vorgeschichte, doch vergleichbar aufwendige, hervorgehobene Bestattungen sind auf der Insel in den Stufen SM IIIA1–SM IIIA2 Früh mehrfach belegt und mit der gesellschaftlichen Oberschicht der ausgehenden Palastzeit verbunden³⁴³. Hierzu gehören u. a. das Grab 4 von Sellopoulo bei Knossos (SM IIIA1)³⁴⁴, das Tholosgrab der Nekropole von Armenoi (SM IIIA1–2)³⁴⁵, das Tholosgrab von Phylaki Apokoronou (SM IIIA)³⁴⁶, der Schachtgrabbezirk (SM IIIA2 Früh)³⁴⁷ und das Tholosgrab A (SM IIIA2 Früh)³⁴⁸ in

³⁴¹ Vgl. L. Preston, *AJA* 108, 2004, 335. Das Kammergrab 4 von Ajia Triada ist jedoch nicht der einzige mögliche Beleg der oben beschriebenen Eingriffe. Y. und E. Sakellarakis glauben, dass das sog. Kenotaph von Phourni, ein Kammergrab mit einer Larnax ohne Skelettreste oder Grabbeigaben, auch zu minoischen Zeiten geräumt wurde, machen aber Grabplünderer dafür verantwortlich: Y. Sakellarakis, *ADelt* 20, 1965, Meletai 110–118; Archanes (1997) 164. In einem dritten Fall, dem Schachtgrabbezirk von Phourni, sind schließlich Sekundärbestattungen zu beobachten, an denen L. Preston in: *Knossos Conference* (2004) 143 mit Anm. 13 die bewusste Rezeption traditionell minoischer Grabsitten in der mykenisch stark geprägten Grabkultur des end- und nachpalastzeitlichen Kreta erkennt.

³⁴² Zu Beziehungen zwischen Knossos und Ajia Triada in dieser Periode s. N. Cucuzza, *Creta Antica* 4, 2003, 263–267.

³⁴³ Zuletzt K. Perna, *Creta Antica* 2, 2001, 125–139; L. Preston, *AJA* 108, 2004, 321–348 insbes. 327–331. 333–337; dies. in: *Knossos Conference* (2004) 137–145 insbes. 143.

³⁴⁴ M. Popham et al., *BSA* 69, 1974, 195–257.

³⁴⁵ E. Papadopoulou in: *CrMyc* (1997) 319–338.

³⁴⁶ I. Tzedakis, *ADelt* 36, 1981, Chron. 398–399; ders., *BCH* 106, 1982, 628–630.

³⁴⁷ H. Kallitsaki in: *7. KretKongr A1* (1995) 409–416; dies. in: *CrMyc* (1997) 213–227; zur Datierung ebenda 220.

³⁴⁸ Es gibt Meinungsunterschiede hinsichtlich der genauen Datierung des Grabes, da der Keramikbefund nur wenige bemalte Gefäße – eine einhenklige Tasse und eine Tonlarnax – umfasste, s. Archanes (1997) Abb. 452 (Trinkgefäße). 465–466 (Sarkophag). Die Ausgräber datieren das Grab in das fortgeschrittene SM IIIA1, obwohl sie nicht leugnen, dass die Keramik Elemente umfasst, die sich in SM IIIA2 fortsetzen, s. J. A. Sakellarakis, *PZ* 45, 1970, 156; E. Sapouna-Sakellarakis, *BCH* 114, 1990, 67–102 insbes. 78–80; Archanes (1997) 168. 451–452. 479–80. Für eine Datierung in SM IIIA2 Früh plädierten andererseits M. Popham et al., *BSA* 69, 1974, 254–255; Kanta, *LM III* (1980) 33; dies. in: *CrMyc* (1997) 231; P. Rehak – J. G. Younger, *RAP VII* (2001 = 1998) 445; L.

der Phourni-Nekropole bei Archanes, das Kammergrab von Pangalochori (Anfang bis Ende von SM IIIA2)³⁴⁹ sowie zahlreiche Bestattungen in früher angelegten Tholosgräbern, darunter im Tholosgrab B von Ajia Triada³⁵⁰. Auch profane Residenzen – Paläste wird man sie wohl nicht mehr bezeichnen dürfen – zeugen von der Existenz dieser Schicht³⁵¹. Das klarste Beispiel ist der jüngst entdeckte pseudopalatiale Baukomplex mit drei Flügeln um einen Zentralhof im Quartier Nu in Malia, errichtet in SM IIIA2 Früh, kurz nach der knossischen Palastzerstörung³⁵². Aufgrund der mykenischen Merkmale in ihrem Habitus (megaroiden Residenzen mit zentralen Herdstellen, Figurinen mykenischer Formen, Felskammergräber, Bronzegerätschaften unter den Grabbeigaben, Grabstelen, mykenische Gefäßformen und Dekorationsmotive in der Keramik) ist diese Oberschicht als mykenisch zu bezeichnen. Da jedoch rein minoische Kulturelemente keineswegs verschwinden, stellt sich die folgende Frage: Waren es die herkömmlichen Oberschichten, die nun mykenische Repräsentationskultur rezipierten, oder waren es die neuen mykenischen Machthaber, die auf traditionelle mykenische Repräsentationsformen zurückgriffen? Das Thema würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen; weiter unten werden wir einige Punkte aufgreifen, die für die Auswertung der Sarkophagszenen von Belang sind.

Der Sarkophag von Ajia Triada barg auf jeden Fall einen bedeutenden Verstorbenen. Die neuen Untersuchungen am Grab, die oben zusammengefasst wurden, haben gezeigt, dass dies auch am architektonischen Befund und der Beigabenausstattung seinen Ausdruck findet. Die Ansicht Ch. Longs, es weise nichts auf Grabkult oder Verehrung des Verstorbenen hin³⁵³, müsste auch in einem Detail revidiert werden. Denn die Architektur des Grabes zeigt, dass es als bloße Begräbnisstätte zumindest nicht gedacht war. Es lag nur einen halben Meter unter der Lauffläche und von einer Grabhügelformation wurde nicht das

Preston in: Knossos Conference (2004) 139 Anm. 8. Matthäus, *Bronzegefäße* (1980) 33–34 Anm. 136; 97. 109. 194 ordnete die Bronzegefäße aus dem Grab allgemein in SM IIIA ein, was angesichts der längeren Nutzbarkeit von Bronzegefäßen nicht gegen die Datierung in SM IIIA2 Früh sprechen muss. Anhand der gegenwärtigen Quellenlage scheint die zentralkretische bzw. knossische Keramik von SM IIIA2 Früh die meisten und engsten Parallelen für die Dekorationsmuster der Tasse und der Larnax zu liefern. Kette aus gestaffelten Bogenlinien in Winkeln: L. V. Watrous, *Kommos III* (1992) 72 Nr. 1207 Abb. 45, 1207 (SM IIIA2); 107 Nr. 1869 Abb. 67, 1869 (SM IIIA2); E. Andrikou in: *CrMyc* (1997) 17 Abb. 6, 12–13 (ab SM IIIA2); B. Hallager in: *LM III Pottery* (1997) 34 (frühestens SM IIIA2); P. M. Warren ebenda Abb. 13. 14 (SM IIIA2 Früh). Den Papyrus mit mehrfachem Stiel ohne spiralförmige Seitenblätter auf der Tonlarnax datieren W.-D. Niemeier, *Die Palaststilkeramik von Knossos*, *AF* 13 (1985) 48 Abb. 14, 61 und die Ausgräber, *Archanes* (1997) 480 in SM IIIA2, s. aber Preston a. O. Laufende Hakenspirale: E. S. Banou in: *Knossos Conference* (2004) 189 Nr. A8 Abb. 14.5 u. 14.7 Nr. A8 (Übergang SM IIIA1/SM IIIA2); M. Tsipopoulou in: *LM III Pottery* (1997) 249 Abb. 43a (SM IIIA2); P. Mountjoy, *Knossos. The South House*, *BSA Suppl.* 34 (2003) Abb. 4.40 Nr. 737–741 (SM IIIA2). Flächendeckendes Netz aus dreikurvigen, mehrfachen Bögen mit Füllung auf SM A2-zeitlichen oder wenig späteren Larnakes: G. Rethemiotakis, *ADelt* 34, 1979, Meletai 242 mit Anm. 17–18 Taf. 92, α.

³⁴⁹ S. Markoulaki – K. Baxevani-Kouzioni in: *CrMyc* (1997) 293–295.

³⁵⁰ Für einen Überblick über die Grabarchitektur der sog. Endpalastzeit s. P. Rehak – J. G. Younger, *RAP VII* (2001 = 1998) 444–445. Verbreitungskarten nach Unterphasen liefert Preston a. O. Abb. 9.1–9.4.

³⁵¹ Für einen Überblick s. P. Rehak – J. G. Younger, *RAP VII* (2001 = 1998) 442–444.

³⁵² J. Driessen – A. Farnoux in: *8. KretKongr A1* (2000) 437–438 (mit Lit.). Vgl. u. S. 156.

³⁵³ Long, *ATS* (1974) 14.

Geringste beobachtet. Spuren eines Verschlusses an der Türöffnung sind ebenso wenig erkennbar. Ausgelegte Türpfosten und -schwelle sowie kleine Rampe sind auch als Hinweise darauf zu bewerten, dass der Zugang ins Grab von größerer Bedeutung war als wenn dadurch lediglich der Verstorbene ins Grab hätte gebracht werden müssen. Dimensionen des Gebäudes sowie Art und Weise, wie der monumentale Sarkophag aufgestellt war, lassen es wenig wahrscheinlich erscheinen, dass hier die seit frühminoischer Zeit übliche Praxis der Wiederverwendung für weitere Bestattungen beabsichtigt war. Denn schon nach der Larnaxbestattung hinter dem Eingang war die Kapazität der Grabkammer erschöpft. Für weitere ähnliche Larnaxbestattungen in Schächten wurde in SM III B der nordöstlich zwischen dem Kammergrab 4 und dem Tholosgrab B liegende Raum genutzt³⁵⁴.

Die Architekturform des Grabes, insbesondere der sehr gepflegte Eingang, dürfte demnach rituelle Bedeutung gehabt haben. Kultische Aktivität an kretischen Tholos- und sog. Hausgräbern – und als Hausgrab darf das Kammergrab 4 von Ajia Triada ohne weiteres gelten – ist mehrfach belegt³⁵⁵. Dazu dienende Architekturkonstruktionen (ummauerte Bereiche, Zimmer mit Bänken, Pfeilerkrypten) und Gegenstände (Doppeläxte, Tritonschalen, Libationsgefäße), typisch für Hausschreine und Heiligtümer, sind im Grabinneren und in umliegenden offenen wie geschlossenen Räumen ans Licht gekommen. J. S. Soles verwendet deshalb mit Recht den Terminus »tomb shrines« für solche Anlagen. Damit ist freilich noch kein Totenkult oder keine Vergöttlichung des Verstorbenen gemeint, sondern lediglich die Verehrung göttlicher Wesen, die den Toten beschützen oder ins Jenseits befördern sollen³⁵⁶. K. Branigan vermutet sogar die Verehrung natürlicher Vegetations- und Fruchtbarkeitsgottheiten sowie göttlicher Wesen der häuslichen Sphäre am Grab, die nicht allzu eng mit dem Tod verbunden werden dürfen³⁵⁷.

In dieses Bild fügen sich auch jene Funde der *Tomba degli Ori* ein, die La Rosa mit dem Kammergrab 4 verbindet und sonst nur aus Kultkontexten bekannt sind. Darin fügen sich ferner die figürlichen Szenen des Sarkophags **Kat.-Nr. 27** ein. Von der Verflechtung des Religiösen mit dem Sepulkralen in diesen Szenen³⁵⁸ – und es darf nicht vergessen werden, dass die Trennung der beiden Kategorien erst von abendländischen Vorstellungen geprägt worden ist – wurde die Forschung lange irritiert und nicht selten weg von der zunächst nahe liegenden Vermutung geführt, der Bilddekor eines Sarkophag solle eher rituelle Handlungen am Grab festhalten³⁵⁹. M. Nilsson, der dies nicht akzeptieren wollte, aber nicht leugnete, dass diesen Szenen eine eindeutig götterkultische Komponente innewohnte, prägte die

³⁵⁴ N. Cucuzza, *Creta Antica* 3, 2002, 137 Abb. 3; ders., *Creta Antica* 4, 2003, 223 Abb. 2.

³⁵⁵ Soles a. O. (Anm. 303) 236–242; Panagiotopoulos a. O. (Anm. 330) 132–133.

³⁵⁶ Soles a. O. (Anm. 303) 241.

³⁵⁷ K. Branigan, *Dancing with Death* (1993) 127–136; ders. in: dems. (Hrsg.), *Cemetery and Society in the Aegean Bronze Age*, *Sheffield Studies in Aegean Archaeology* 1 (1998) 19–23.

³⁵⁸ Hierzu Nilsson, *MMR* (1949) 432–433.

³⁵⁹ Für die ausschließlich religiöse Deutung s. E. Petersen, *Jdl* 24, 1909, 162–170; G. Rodenwaldt, *AM* 37, 1912, 138–140.

Deutung der Verehrung eines vergöttlichten Toten als Lösung des Rätsels³⁶⁰. Ausführliche Beschreibungen des Sarkophags und Zusammenfassung der zahlreichen Deutungsvorschläge dieses immer noch singulären Denkmals lieferten in den letzten Jahren W. Löwe und P. Militello in der abschließenden Publikation der Ajia-Triada-Wandmalereien³⁶¹. Deshalb werden wir uns im Folgenden darauf beschränken können, die Szenen kurz in Erinnerung zu rufen und die für unser Thema wichtigen Sachverhalte zu erläutern.

Die figürlichen Darstellungen sind auf jeder Seite des Sarkophags in jeweils einem, auf der westlichen Schmalseite in zwei Bildfeldern von Spiralen und Rosetten umrahmt. Es ist nicht unmittelbar erkennbar, wie sie sich miteinander verbinden oder in welcher Reihenfolge sie zu betrachten sind. Betrat man das Grab, so sah man als erste die nördliche Längsseite mit einer Libationszeremonie links; rechts geht eine Prozession dreier männlicher Gabenträger auf eine starre, zwischen einem Altar und einem Gebäude stehende armlose Gestalt zu. Die Libationszeremonie findet an einer Anlage statt, die aus einem kraterartigen Gefäß zwischen zwei mit Vögeln bekrönten Doppeläxten auf Pfosten und abgestuften Basen besteht. An der darauf zugehenden Prozession nimmt der Leierspieler teil. Auf der westlichen Schmalseite sind in zwei übereinander liegenden Feldern eine schlecht erhaltene Männerprozession und zwei Frauen auf einem Pferde- oder Agrimi-Gespans zu erkennen. Auf der südlichen Längsseite ist eine Stieropferszene und eine Frau an einem Altar zu sehen. Der Stier liegt gebunden auf einem Tisch und sein Blut fließt in ein konisches Gefäß. Dahinter spielt ein Mann einen Doppelaulos. Hinter dem Altar befindet sich eine weitere mit Vogel bekrönte Doppelaxt auf Pfosten und Basis und dahinter eine architektonische Konstruktion mit sog. Kulthörnern, die einen Baum umfasst. Auf der östlichen Schmalseite sind schließlich zwei Frauen in einem Greifengespann zu erkennen.

Einen Wendepunkt in der Deutungsgeschichte des Sarkophags markierte 1965 die Entdeckung eines Stierschädels im SM IIIA Früh-zeitlichen Tholosgrab A von Phourni durch J. Sakellarakis³⁶². Im Verschluss der Seitenkammer vermauert, konnte er dort nur vor der Versiegelung des Grabes, also während der Bestattungszeremonie, gelangen. Sakellarakis zog demnach den Schluss, dass Stiere nicht nur bei religiösen, sondern auch bei funerären Anlässen geopfert wurden. Bis dahin waren Knochenreste, die auf Stieropfer deuteten, nur aus dem sog. House of the Sacrificed Oxen (MM III) an der südöstlichen Ecke des Palastes von Knossos³⁶³ und dem Haus A in Tylissos (MM IIIB-SM IA)³⁶⁴ bekannt. M. Nilsson ging noch davon aus, dass das Tieropfer dem Götterkult vorbehalten war³⁶⁵. Weitere

³⁶⁰ Nilsson, MMR (1949) 438–439. 442. Dort wird betont, dass »the scenes do not depict the funeral ceremonies, as Paribeni thought, but the rites by which the dead man was worshipped afterwards.«

³⁶¹ Löwe, Bestattungen (1996) 23–41. Für einen Überblick über die frühesten Deutungsvorschläge s. Nilsson, MMR (1949) 428–433; Militello, HTR I (1998) 154–165. 306–308.

³⁶² J. A. Sakellarakis in: Πεπραγμένα του Β΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Αθήνα 1967 II (1968) 238–246; J. - E. Sakellarakis, Archanes (1991) 76–77 Abb. 49–50; Archanes (1997) 164–168. 262–265 Abb. 119. 209–210 Zeichnung 39.

³⁶³ Evans, PM II (1928) 283. 304. 324.

³⁶⁴ J. Hazzidakis, Les Villas Minoennes de Tylissos, EtCret 3 (1934) 13f. Taf. 4. 6.

³⁶⁵ Nilsson, MMR (1949) 438.

Knochenreste sind heute aus dem Anemospilia-Heiligtum der ausgehenden Altpalast- oder der beginnenden Neupalastzeit bekannt (vgl. u. S. 103 f.).

Sakellarakis setzte damit einen Schlusspunkt unter eine lange Diskussion: Die Darstellungen des Sarkophags wären fune­rer, nicht religiös, zeigten also Zeremonien anlässlich einer Bestattung, nicht im Rahmen des normalen Götterkultes. Genauer Zeitpunkt der Handlungen wäre die Begräbniszeremonie, nicht eine mutmaßliche spätere Verehrung des mittlerweile vergöttlichten oder heroisierten Verstorbenen. Und die starre, vor dem Gebäude stehende Figur wäre eben dieser bedeutende Sterbliche, der Ehrungen vor seinem Grab erhielt, die sonst den Göttern vorbehalten waren. Er wäre also weder Gott³⁶⁶ noch Kultstatue³⁶⁷ oder Mumie bzw. vergöttlichter Verstorbene³⁶⁸.

1974 folgte Ch. Long mit ihrer eingehenden Monographie über den Sarkophag und prägte die bis heute plausibelste Gesamtdeutung seiner Szenen. Nach Longs Meinung stellen diese Szenen Trauerfeierlichkeiten anlässlich der Bestattung eines außerordentlich bedeutenden Verstorbenen dar, dessen Geist vor seinem Grab erscheine³⁶⁹. Lediglich die Gaben, die ihm zugebracht werden, seien sepulkral­spezifisch: ein Bootmodell zum Befördern ins Jenseits und Vieh als Nahrung für die Reise oder als Anteil aus dem stattgefundenen Leichenschmaus³⁷⁰. Alles andere sei als übliche Kulthandlungen zu Ehren von Gottheiten zu verstehen, die in diesem spezifischen Fall die Reise des Toten ins Jenseits oder seine Fortexistenz dort erleichtern sollen. Beim Stieropfer dürfte lediglich das schrille, durchdringende Aulos-Spiel späteren Überlieferungen zufolge eine an Begräbnisfeierlichkeiten besonders passende Begleitung gewesen sein.

Long zeigte auch, wie tief diese Bräuche in der minoischen Tradition verwurzelt waren und wie unwahrscheinlich die von Paribeni vorgeschlagene Vorbildwirkung des ägyptischen Mundöffnungsrituals auf die Handlungen des Sarkophags ist. Damit schloss Long jegliche Möglichkeit aus, in den Sarkophagdarstellungen eine Art Totenkult nach der Begräbnis oder ein Glauben an die Fortexistenz des Toten über die Verwesung des Körpers hinaus – eine typisch ägyptische Vorstellung – zu erkennen. Sie wies auch auf das Fehlen diesbezüglicher Indizien im Inventar des Grabes hin³⁷¹. Als einzige nichtkretische Komponente in den Szenen des Sarkophags erkannte Long die Prozession der Flüssigkeitsspende, die sie als Vorbereitung auf eine Trinkzeremonie mykenischer Prägung interpretierte.

Sie erkannte indes, dass einzelne Elemente ägyptischer Ikonographie in den Darstellungen des Sarkophags wiederzufinden sind³⁷². Diesen letzten Punkt griff S. Hiller

³⁶⁶ So G. Rodenwaldt, AM 37, 1912, 138–140; B. Schweitzer, Gnomon 4, 1928, 191–192.

³⁶⁷ So S. Peterson Murray in: A. P. Chapin (Hrsg.), XAPIΣ. Essays in Honor of Sara A. Immerwahr, Hesperia Suppl. 33 (2004) 121.

³⁶⁸ So P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 62; Nilsson, MMR (1949) 439: »That the figure before the building is a mummy is out of the question; he is the deified dead man appearing to the eye of the imagination.«

³⁶⁹ Vgl. u. a. L. V. Watrous, Hesperia 60, 1991, 290.

³⁷⁰ Long, ATS (1974) 46–49; Militello, HTR I (1998) 308.

³⁷¹ Long a. O. 14. 73. 78–79.

³⁷² Long, ATS (1974) 78.

kürzlich erneut auf³⁷³ und gelangte zum gleichen Schluss: Der Sarkophag stelle grundsätzlich minoische Riten in minoischer Bildersprache dar; die Vorbildwirkung ägyptischer Bestattungskultur in Form, Inhalt und Symbolik sei allenfalls als »rather isolated quotations«³⁷⁴ bemerkbar. Von einem umfassenderen Einfluss Ägyptens auf die Bestattungssitten kretischer Eliten in SM IIIA1–SM IIIA2 Früh spricht N. Cucuzza³⁷⁵.

Eine starke Stimme für den Vergleich mit Ägypten war andererseits L. Vance Watrous³⁷⁶. Watrous untersuchte die minoischen Kastenlarnakes der Phasen SM II/SM IIIA1–SM IIIC und plädierte für den Ursprung ihrer Form in den hölzernen Leinenkästen, die in reichen ägyptischen Grabinventaren der XVIII. Dynastie vorkommen. Er wies ferner auf die ägyptischen Bezüge der Ikonographie der Gabenbringer und des vor seinem Grab stehenden (in Ägypten mumifizierten) Verstorbenen. Nichts auf dem Sarkophag besitze exakte ägyptische Parallelen, wie Long richtig feststellte; doch nahezu alles, was auf dem Sarkophag als Anpassung eines fremdes Vorbilds an lokale Vorstellungen und Bedürfnisse betrachtet werden kann, ist in Ägypten bekannt. Watrous hielt es infolgedessen durchaus für möglich, dass der kretische Maler bzw. sein Auftraggeber eine ägyptische Bestattung aus unmittelbarer Nähe beobachtet hatte.

Von Bedeutung in unserem Zusammenhang ist der oben erwähnte Befund im Tholosgrab A von Archanes auch deshalb, weil er einen klaren archäologischen Hinweis auf rituelle Handlungen im Grab liefert, die weit über die bloße Niederlegung des Toten hinausgehen. Rituelle Aktivität ist auch am Grab Γ derselben Nekropole zu beobachten und in SM IIIA2 zu datieren³⁷⁷. Vergleichbar sind wahrscheinlich auch die FM II/III-zeitlichen Gräber Paläkaastro II und Mochlos IV, wo Schreine im Grabinneren entdeckt wurden – eine alte Deutung, die in der neueren Forschung eher Skepsis hervorrief³⁷⁸, aber wieder aufgegriffen werden sollte.

Rituelle Handlungen im Grabinneren liefern eine Erklärung für die besondere Ausgestaltung der Türöffnung des Kammergrabs 4 von Ajia Triada und verbinden es noch enger mit der auf dem Sarkophag dargestellten Prozession zur erstarrten Figur des Verstorbenen. Auf dem Sarkophag ist freilich der Verstorbene vor seinem Grab stehend hinter einer altarähnlichen Konstruktion dargestellt und Ch. Long vermutete wegen der fehlenden Wiedergabe seiner Füße, dass er in die Erde zu sinken beginnt³⁷⁹. Gleichwohl wird man sich fragen müssen, ob es mit minoischen Bildkonventionen überhaupt möglich war, einen Toten am Grab, der Opfertagen von Prozessionsteilnehmern empfängt, anders darzustellen. Die Vermutung, dass eine solche Prozession tatsächlich im Grab endete und die Gaben etwa auf den Boden vor den Sarkophag stellte, liegt deshalb nahe. Dass sie im

³⁷³ S. Hiller in: *Meletemata* (1999) 361–369.

³⁷⁴ Hiller a. O. 361.

³⁷⁵ N. Cucuzza, *Creta Antica* 3, 2002, 154–165.

³⁷⁶ L. V. Watrous, *Hesperia* 60, 1991, 285–307, insbes. 290–291.

³⁷⁷ Archanes (1997) 170–173; L. Preston, *AJA* 108, 2004, 335.

³⁷⁸ Soles a. O. (Anm. 303) 237 mit Verweisen und Kritik an älterer Literatur. Für Altäre in Gräbern der Nekropole von Phourni bei Archanes s. Ch. Maggidis in: 8. KretKongr A2 (2000) 186. Ähnliches aus Apesokari Tholosgrab I: A. Schörgendorfer in: F. Matz (Hrsg.), *Forschungen auf Kreta 1942* (1951) 19. 20 Taf. 16–17.

³⁷⁹ Long, *ATS* (1974) 73.

Befund des Grabes 4 kaum Spuren hinterlassen hat, ist angesichts seiner nachfolgenden Geschichte, die oben umrissen wurde, nicht verwunderlich.

Der Leierspieler auf dem Sarkophag nimmt an der Libationszeremonie teil, die auf der gleichen Seite dargestellt, aber durch den Richtungswechsel von der Prozession zum Grab bildlich klar getrennt ist. Beide Handlungen sind dennoch nach dem oben Gesagten von den Begräbnisfeierlichkeiten am Grab nicht zu trennen³⁸⁰. Engerer Kontext für das Leierspiel ist also das Ritual einer Libation, die nicht direkt dem Verstorbenen, sondern eher einer Gottheit galt, die den Verstorbenen etwa beschützen sollte. Diese Gottheit wird möglicherweise von den beiden Vögeln auf den Doppeläxten repräsentiert³⁸¹. Ob der Leierspieler die spezifische Aufgabe hatte, diese Gottheit herbeizurufen³⁸², ist angesichts der ekstatischen Züge minoischer Kultausübung wahrscheinlich, kann aber am bronzezeitlichen Fund- und Bildmaterial nicht verifiziert werden.

Der genaue Ablauf der Zeremonie, die auf dem Sarkophag von der Musik der Leier begleitet wird, ist umstritten. R. Paribeni vermutete, dass die Flüssigkeit, die in das kraterartige Gefäß zwischen den beiden Doppeläxten gegossen wurde, das Blut des getöteten Stiers war; dies würde einer Gottheit dargebracht³⁸³ – eine Deutung, die heute noch breit akzeptiert wird. F. Matz ging weiter, indem er diese Szene als bildliche Fortsetzung des Stieropfers der anderen Seite betrachtete. Ch. Long stellte hingegen fest, dass unter dem Gefäß nichts zu fließen scheint, und plädierte für die Deutung der Szene als »mixing of liquids, probably wine and water« und »preparation for the Mycenaean funerary toast«³⁸⁴. Da in der in vielen Punkten vergleichbaren Musikszene **Kat.-Nr. 36** aus dem Thronraum des Pylos-Palastes (*Abb. 73–Abb. 75*) das Leierspiel tatsächlich im Kontext eines Banketts zu sehen sein wird, lohnt es sich an dieser Stelle der Frage nachzugehen, ob es im Rahmen des musikalisch begleiteten Kultes in Ajia Triada auch Hinweise auf Bankette gibt.

Unabhängig vom Sarkophag und dem Handlungsrahmen seiner Szenen ist eine Trinkzeremonie auf dem sog. Campstool Fresco aus dem Palast von Knossos überliefert³⁸⁵. Die Komposition ist sehr fragmentarisch erhalten, doch ihre Grundzüge und einige wenige Details konnten rekonstruiert werden. Zu sehen sind antithetisch angeordnete Männer (und

³⁸⁰ Long a. O. 39–40 macht ausreichend wahrscheinlich, dass eine solche Zeremonie vor dem Grab abgehalten werden könnte.

³⁸¹ Der verbreiteten Epiphanie-Deutung von Vögeln in minoischen Kultdarstellungen schließen wir uns vor allem wegen des Siegelringes aus dem Grab 3 in Sellopoulo bei Knossos an. Dort richtet sich die Kulthandlung deutlich zum fliegenden Vogel im zentralen Bereich der Szene hin, da der vor dem Stein kniende Mann die Hand zu ihm ausstreckt.

³⁸² Evans, PM I (1921) 439; Long, ATS (1974) 39; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 294; Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) 151.

³⁸³ R. Paribeni, MonAnt 19, 1908, 36. 57. Zustimmung F. von Duhn, AfRW 12, 1909, 174; P. Warren, Minoan Religion as Ritual Action (1988) 28. Ablehnend E. Petersen, Jdl 24, 1909, 162–163.

³⁸⁴ Long, ATS (1974) 39–40. 73.

³⁸⁵ N. Platon, KretKhron 13, 1959, 319–345 Taf. 33; Immerwahr, AegP (1990) Kat.-Nr. Kn. No. 26 Abb. 26e Taf. 44; Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) 44–45. 138 Kat.-Nr. 17 Taf. 28–29 Farbt. XII.

Frauen?) in langen Gewändern, stehend oder auf Klapphockern sitzend, und mit Trinkgefäßen in den Händen.

Seines Stils nach gehört dieses Fresko dem Zeitraum von SM II bis SM III A an. Eine genauere Datierung ist derzeit bei fehlenden stratigraphischen Anhaltspunkten nur anhand des zweihenkligen Gefäßes möglich, das eine Figur in der Hand hält³⁸⁶. Das Gefäß hat die Form eines Fußbechers (goblet) oder Kylix mit bauchiger Schale und s-förmig geschwungener Kontur. Die Henkel sind hoch angesetzt und verlassen den Gefäßkörper mehr oder weniger horizontal, sind also als schleifenförmig zu bezeichnen. Die Wandung wölbt sich einwärts zur Mündung und bildet eine Schulter. Der Rand ist unterschiedlich wiedergegeben: auf der linken Seite des Gefäßes leicht nach innen gerichtet, von der Wandung aber kaum abgesetzt, und auf der rechten Seite geknickt und nach außen gerichtet. Die tiefe Schale läuft fließend in den Stiel hinein, dessen genaue Länge aber dem Bild nicht entnommen werden kann, da die untere Partie unter der Hand fehlt. Die Hand greift allerdings ziemlich weit unter der Schale, so dass man keinen zu kurzen Stiel vermuten darf³⁸⁷. Der Dekor besteht aus zwei Friesen mit aufrechten Bögen auf dem Schalenteil und mehreren horizontalen Linien am Rand und auf dem Stiel, die wohl als Bänder zu verstehen sind.

Schaut man sich im Keramikrepertoire der Phasen SM II-SM IIIA und SH IIB-SH IIIA nach einem s-profilierten Schalengefäß mit Schlaufenhenkeln, hohem Stiel und Streifenverzierung um, so kommt als kulturgeographisch und formal nächstes Vorbild eine knossische Kylix-Variante der Stufe SM IIIA2 Früh in Frage³⁸⁸. Sie besitzt gleichzeitig den fließenden Übergang von der Schale in den Stiel, die Schlaufenhenkeln (loop handles) und die Streifenverzierung, also alle Charakteristika der Kylix auf dem Fresko. Wegen der blauen Farbe des Gefäßes und seines linearen Dekors hat die Forschung vielfach ein silbernes Vorbild mit eingelegtem Niello o. ä. vermutet; wirklich vergleichbare, gegenständlich vorliegende Metallgefäße sind aber nicht bekannt. Solche Metallgefäße wären allenfalls kaum später als SH IIA zu datieren, was für das Campstool Fresco zu früh ist³⁸⁹.

Allen anderen kretischen wie festländischen Kylix-Formen, die gelegentlich als Vorbilder des Gefäßes auf dem Campstool Fresco herangezogen worden sind, fehlt jeweils eines oder mehrere der oben erwähnten Charakteristika. Der Fußbecher (goblet) hat zwar die tiefe Schale und den fließenden Übergang zum Fuß, letzterer aber ist nicht so ausgeprägt und lang wie der Stiel der Kylix. Argolische und messenische Varianten des Fußbechers FS 255 weisen manchmal einen höheren Fuß auf³⁹⁰, ihre Henkel sind aber stark nach oben gerichtet, also nicht schleifenförmig. Auch mit der Tradition der Flächenverzierung brach der

³⁸⁶ Evans, PM IV (1935) 389 Abb. 323–324.

³⁸⁷ Vgl. eine plastische Hand mit Kylix, wohl Teil einer größeren Terrakotta-Figur aus dem Amyklaion: Demakopoulou, Amyklaio (1982) 55–56 Taf. 68, a-b.

³⁸⁸ M. Popham, BSA 1969, 301 Abb. 4; ders. in: CrMyc (1997) 4, 4–5.

³⁸⁹ Siehe zuletzt E. Mantzourani in: Klados (1995) 135 Kat.-Nr. 10.

³⁹⁰ Für die vorliegende Diskussion mykenischer Gefäßformen nehmen wir Mountjoy, RMDP (1999) zum Ausgangspunkt.

Fußbecher auf dem Festland wie auf Kreta nie. Die SM IIIA1-zeitlichen Kylikes haben noch zu tiefen Schalen und zu kurzen Stiele und ihre Henkel verlassen den Gefäßkörper schräg. Die festländische Kylix hat andererseits einen hohen Stiel, aber keine so tiefe Schale und meistens nicht den fließenden Übergang von der Schale zum Stiel. Schleifenhaken und etwas höhere Füße haben erst die SH IIIA2-zeitlichen Kylikes FS 256 und 257 – aber keine so fließende Kontur³⁹¹. Für diese sind außerdem vertikale Anordnung der Dekorationsmotive auf der ganzen Schalenoberfläche charakteristisch. Im Vergleich zu ihren festländischen Vorbildern und lokalen SM IIIA1-Vorläufern geht die Schale der SM IIIA2-Kylix nahtlos in den Stiel über und ist somit mehr als alle andere Gefäßformen mit der Kylix des Freskos vergleichbar. Auch spätere kretische Kylix-Formen sehen anders aus: Nach SM IIIA2 haben sie keine Schale mit einziehender Wandung und Knickrand mehr³⁹². Ihre Wandungen verlaufen kontinuierlich bis zum Rand und werden nach oben stets breiter.

Als Vorbild der Kylix im Campstool Fresco ist also weder eine SH IIIA-zeitliche Kylix noch der SM IIIA1-zeitlicher Fußskyphos (large goblet)³⁹³, sondern allein die knossische SM IIIA2 Früh-zeitliche Kylix heranzuziehen. Diese stellte eine der letzten kunsthandwerklichen Leistungen des knossischen Palastes vor seiner endgültigen Zerstörung dar, verbreitete sich, bemalt oder unbemalt, über die ganze Insel³⁹⁴ und war offenbar eines der beliebtesten Trinkgefäße seiner Zeit auf Kreta. Bis auf Zypern ist die Wirkung dieser Kylix zu spüren: Ein zyprisches Rollsiegel der sog. kypro-ägäischen Gattung aus Idalion, datiert in SC II – also mit dem Campstool Fresco grob zeitgleich oder etwas jünger –, zeigt diese spezifische Kylix-Form in den Händen langgewandeter (männlicher?) Gestalten in einer Prozession (Abb. 230). Die dritte, an der Spitze der Prozession stehende Gestalt trägt einen typisch minoischen Schurz und die übrigen Gefäße im Siegelbild wirken ebenso minoisch³⁹⁵.

Aus der genauen Betrachtung der Kylix auf dem Campstool Fresco ergeben sich zwei wichtige Schlussfolgerungen: Einmal die Datierung des Freskos in SM IIIA2 Früh – diese ist auch nach Ansicht S. Hoods die frühestmögliche³⁹⁶; zum anderen entfällt das vielfach vorgeschlagene Postulat eines direkten mykenischen Einflusses auf das Fresko. Die spezifische Kylix-Form stellt zwar eine Imitation der mykenischen Kylix, ist aber in seiner konkreten Ausprägung ein knossisches, kein festlandsmykenisches Gefäß. Ein rein minoisches Gefäß ist schließlich der sog. Kommunionskelch³⁹⁷ in der Hand einer weiteren Figur im Campstool Fresco³⁹⁸. Der älteste bekannte Beleg dieser Gefäßform, ein sehr feines

³⁹¹ Mountjoy, RMDP (1999) Index of Shapes s. v. Kylix FS 256. FS 257.

³⁹² Beispielsweise P. Warren in: LM III Pottery (1997) 163 Abb. 13 aus Knossos, Stratigraphic Museum Extension Site, SM IIIA2 Früh; E. Banou – G. Rethemiotakis in: CrMyc (1997) 31 Abb. 7,13, SM IIIA1, etwas misslungen.

³⁹³ B. Hallager in: LM III Pottery (1997) 43 Anm. 238.

³⁹⁴ Hallager a. O. 28–29 (mit Lit.).

³⁹⁵ A. Kanta in: Anatolike Mesogeios (1998) 39; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 51 Abb. 100; Webb, Ritual (1999) 194 Abb. 72, 1.

³⁹⁶ M. S. F. Hood in: S. Sherratt (Hrsg.), The Wall Paintings of Thera (2000) 31. 206.

³⁹⁷ Siehe bereits S. Hiller, RDAC, 1978, 91–102.

³⁹⁸ Evans, PM IV (1935) 390 Abb. 325.

Kamares-Exemplar, ist zusammen mit weiteren Trinkgefäßen unter den Westmagazinen des Palastes von Knossos bereits in MM IB-zeitlichen Zusammenhängen entdeckt worden³⁹⁹.

Das Trinkritual, dessen Vorbereitung Ch. Long auf der oben besprochenen Szene des Ajia-Triada-Sarkophags zu erkennen glaubte, ist also mit dem Campstool Fresco in Knossos in SM IIIA2 Früh belegt. Dabei ist nicht ganz klar, ob die Szene religiös ist oder ein profanes Trinkritual darstellt, obwohl die letztere Deutung weniger wahrscheinlich ist. J. C. Wright zieht die kultische Deutung vor, weil das Motiv des sog. Kommunionskelchs »firmly associated with divinities« sei⁴⁰⁰. Er verweist ferner auf die keramischen Exemplare vergleichbarer Form aus den neupalastzeitlichen Schichten des Heiligtums in Kato Syme⁴⁰¹. Doch das bereits erwähnte Exemplar aus dem Bereich unter den Westmagazinen von Knossos (MM IB), ein weiteres aus dem Tholosgrab III von Pylos (SH IIIB2/IIIC Früh)⁴⁰² sowie zahlreiche Exemplare der Phasen SH IIIA und SH IIIB, die nach Zypern und in den syrisch-palästinischen Raum exportiert und dort lokal imitiert wurden⁴⁰³, sind nicht kultisch zu interpretieren.

Im Campstool Fresco ist jedenfalls die funeräre Komponente zu vermissen – es sei denn, die als »La Parisienne« bekannte Frau⁴⁰⁴ aus dem Fresko, die armlos wie der Mann vor dem Gebäude auf dem Sarkophag ist, eine Verstorbene darstellt. Ebenso vermisst man auf dem Ajia-Triada-Sarkophag die Trinkzeremonie. Beides, Grabbrauchtum und Trinkzeremonie, verbindet der SM IIIA-zeitliche Sarkophag aus Episkopi bei Hierapetra (*Abb. 231*), in dessen Szenen mehrere Gestalten mit Kyliken in den Händen auftreten⁴⁰⁵. Der Zusammenhang auf einem Sarkophag ist grundsätzlich funerär und die Opfertiere, Stiere und Wildziegen, sind vorhanden, wenn auch stehend und nicht in eine eindeutige Opferszene eingebettet. Die Kylix der größeren Gestalt weist eine ähnlich tiefe Schale wie die Kylix des Campstool Fresco auf, doch die Wiedergabe ist zu grob, als dass man hier eine genauere Formanalyse unternehmen könnte.

Das alles spricht für die These Longs, dass im Rahmen der Feierlichkeiten, die auf dem Ajia-Triada-Sarkophag dargestellt sind, auch Trinkrituale abgehalten wurden⁴⁰⁶. Mit ähnlichen Trinkzeremonien in funerären Zusammenhängen ist seit frühminoischer Zeit zu

³⁹⁹ MacGillivray, Knossos a. O. (Anm. 279) 67 Types 1–2; 124 Kat.-Nr. 55 Taf. 1. 38; 150 Kat.-Nr. 605 Taf. 21. 63. 99.

⁴⁰⁰ J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 45.

⁴⁰¹ A. Lebessi, *Prakt* 1973, 193. 194 Taf. 197, γ–δ; 198, γ; 199; A. Lebessi – P. Muhly, *National Geographic Research* 3, 1987, 102–113; dies., *AA* 1990, 324–325 Abb. 10–11; J. C. Wright in: *History of Wine* (1996) 289 Abb. 18,3.

⁴⁰² P. A. Mountjoy, *BSA* 92, 1997, 124 Abb. 6, 29.

⁴⁰³ Åström, *SCE IV 1C* (1972) 366; S. Hiller, *RDAC* 1978, 91–102; Vermeule – Karageorghis (1982) 205 Kat.-Nr. V:97 (mit Lit.); F. Vandenabeele – J.-P. Olivier, *Les idéogrammes archéologiques du Linéaire B* (1979) 213–216; A. Leonard Jr., *An Index to the LBA Pottery from Syria-Palestine*, *SIMA* 114 (1994) 110–111 Kat.-Nr. 1644–1656.

⁴⁰⁴ S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*² (1973) Taf. XVI.

⁴⁰⁵ Kanta, *LM III* (1980) 150–153; L. V. Watrous, *Hesperia* 60, 1991, 301 Taf. 93,a; J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 49.

⁴⁰⁶ Ähnlich E. Borgna in: *MycFeast* (2004) 148.

rechnen, wenn auch mit anderen Gefäßformen⁴⁰⁷. Dies lassen spärliche Indizien erkennen, vor allem absichtlich umgestülpte Tassen, die in der früheren minoischen Kultur wohl die gleiche Funktion hatten wie später die Kylikes⁴⁰⁸, sowie Altäre oder Opfertische in Grabkontexten⁴⁰⁹. Die jüngste Vollpublikation der Lebena-Gräber führte sogar einen Befund vor Augen, der Schafsknochen und Rinderzähne in eindeutigem Zusammenhang mit konischen Tassen in einem Ossuarium mit Sekundärbestattungen verbindet⁴¹⁰. In der Phourni-Nekropole bei Archanes ist zumindest mit dem eigenständigen, zweistöckigen Gebäude 4 (spätestens SM IA), eine kultisch-gewerbliche Anlage für die Bedürfnisse des Totenrituals und insbesondere der Leichenschmäuse und der Trankopfer am Friedhof erfasst⁴¹¹. Das Gebäude enthielt keine Bestattungen, dafür aber zahlreiche z. T. umgestülpte Tassen, weitere Trinkgefäße, Kochtöpfe, Pithoi, Tierknochen, eine eingebaute Traubenpresse, zwei sog. Glockenidole, Terrakotta-Figurinen und vieles mehr. Auch am sog. Temple Tomb südlich des Palastes von Knossos wurde eine externe Krypta mit Krateren und Trinkgeschirr der Zeit SM II-III A entdeckt⁴¹². All das zeigt, dass die Zeremonie auf dem Sarkophag, wie sie von Long interpretiert wird, nicht auf mykenischen Einfluss zurückgeführt zu werden braucht. Lediglich das Gefäß zwischen den beiden Doppeläxten ist mit Metallkrateren aus MH III- bis SH II-zeitlichen Schachtgräbern in Mykene zu vergleichen⁴¹³.

Aber auch für das Postulat einer beginnenden Trinkzeremonie ist letztlich die Form dieses Gefäßes nicht ausreichend. Die vergleichbaren Gefäße aus dem griechischen Festland werden gelegentlich als Bestandteile von Bankettservice betrachtet⁴¹⁴, doch H. Matthäus hält die Funktion der Vorratshaltung für wahrscheinlicher und betont, dass die Bezeichnung Krater für diese Gefäßgattung letzten Endes konventionell ist und nichts über ihre Funktion aussagen soll⁴¹⁵. Er zieht ferner kretische Tonpithoi der Phasen MM III-SM I als Vorbilder ihrer Grundform in Betracht – ein weiterer Grund, um den mykenischen

⁴⁰⁷ Für einen diachronischen Überblick über bronzzeitliche Ess- und Trinkzeremonien auf Kreta s. E. Borgna in: *MycFeast* (2004) 136–142.

⁴⁰⁸ L. Platon in: A. K. Mylopotamitaki (Hrsg.), *Οἶνος παλαιός ἡδύποτος*. Το κρητικό κρασί από τα προϊστορικά ως τα νεότερα χρόνια. Κουνάβοι, Δήμος «Ν. Καζαντζάκης», 24–26 Απριλίου 1998 (2002) 17.

⁴⁰⁹ Tassen: Panagiotopoulos a. O. (Anm. 330) 118–119. Altäre: Ch. Maggidis in: 8. *KretKongr A2* (2000) 187–188.

⁴¹⁰ S. Alexiou – P. Warren, *The Early Minoan Tombs of Lebena, Southern Crete*, SIMA 30 (2004) 16. 158. 191 (MM IA-zeitlicher Raum A am Lebena-Tholosgrab II/Gerokampos). Zu Nahrungs- und Flüssigkeitsspenden bei Primär- und Sekundärbestattungen in Phourni bei Archanes s. Ch. Maggidis in: 8. *KretKongr A2* (2000) 186.

⁴¹¹ E.-E. Deligianni in: 7. *KretKongr A1* (1995) 187–196; Archanes (1997) 223–229; Soles a. O. (Anm. 303) 139–142.

⁴¹² G. Gesell, *Town, Palace, and House Cult*, SIMA 67 (1985) 29. 99; E.-E. Deligianni in: 8. *KretKongr A1* (2000) 366.

⁴¹³ Long, *ATS* (1974) 36 Anm. 17–19 (mit Lit.); E. Mantzourani in: *Klados* (1995) 128 Kat.-Nr. 16 (mit Lit.).

⁴¹⁴ Für die Bankettdeutung bronzener Gefäße der Perioden SH/SM I-III A s. vor allem J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 26–28. 49 Tabelle 6.

⁴¹⁵ H. Matthäus, *Die Bronzegefäße der kretisch-mykenischen Kultur*, PBF II 1 (1980) 150. 154. Für die konventionelle Verwendung der Bezeichnung »Krater« in der mykenischen Keramik s. S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 205.

Ursprung der mutmaßlichen Zeremonie auf dem Sarkophag für unwahrscheinlich zu halten. Auch S. Sherratt weist darauf hin, dass keramische Kratere erst nach der Blütezeit bronzener Kratere (MH III-SH II) auftauchen und durch Vergrößerung kleiner skyphoiden Trinkgefäße entstanden sein dürften⁴¹⁶.

Wenngleich also der Fleisch- und Weinkonsum im Rahmen eines Banketts nach einem Tieropfer logisch und angesichts der oben angeführten minoischen Belege, der kürzlich veröffentlichten Befunde aus dem mykenischen Pylos (vgl. u. S. 138) und der späteren griechischen Opferbräuche sehr wahrscheinlich erscheint, sind die Argumente für die traditionelle Deutung der Blutdarbringung im Fall des Ajia-Triada-Sarkophags doch stärker. Die Szene ist eindeutig kultischen Charakters; Gestalten mit Trinkgefäßen in der Hand sind hier – anders als auf einer Larnax aus Tanagra⁴¹⁷ und der Episkopi-Larnax (Abb. 231) – nirgends zu sehen; auch deutet sonst nichts darauf hin, dass eine Trankspende dargestellt ist, der ein Bankett folgen soll – wie es etwa Sitte in historischer Zeit war. Außerdem erscheint das eindeutig dargestellte Auffangen des Stierblutes sinnvoller, wenn es später einer Instanz dargebracht werden sollte, als wenn es gleich durch den Gefäßboden in die Erde floss – so der Vorschlag Longs⁴¹⁸. Obwohl ein Bildzusammenhang über die beiden Sarkophagseiten hinweg nicht ohne weiteres erkennbar ist, scheinen dieses Gefäß am Fuß des Opfertisches und die Vasen, die von den beiden Frauen in der Libationsszene getragen werden, ähnlich zu sein.

Unterstützung erfährt diese ältere Deutung der Sarkophagszene auch dadurch, dass mehrere Belege für solche Rituale im Anemospilia-Heiligtum bei Archanes entdeckt wurden – auch wenn sie aus der ausgehenden Altpalast- oder der beginnenden Neupalastzeit datieren. Zahlreiche Rinder- und Ziegenknochen, die im Vorraum auf Tablett gefunden wurden, zeigen, dass Tieropfer dort regelmäßig praktiziert wurde – unabhängig davon, ob das letzte Opfer ein Mensch war oder nicht⁴¹⁹. Ein pithoides Kamares-Gefäß mit Stierfigur in Relief diente wohl der Aufnahme des Stierblutes⁴²⁰. Dazu dienten vermutlich auch die altbekannten Rhyta in Stierkopfform. Und ein hohes konisches Gefäß mit zwei vertikalen Henkeln und Streifenverzierung aus dem Korridor des Gebäudes von Anemospilia, von den Ausgräbern als konischer Krater oder 'Kommunikationskelch' bezeichnet⁴²¹, ist seiner Grundform und seinem Dekorationsschema nach dem Gefäß unter dem Opfertisch und den konischen 'Eimern' auf dem Sarkophag ähnlich.

Die Libation, an der der Leierspieler auf dem Sarkophag teilnimmt, dürfte demnach grundsätzlich darin bestehen, das aufgefangene Blut des geopferten Stieres einer Gottheit darzubringen. Ein nennenswerter Einfluss mykenischer Kulturausübung ist hier wie sonst in den Szenen des Sarkophags nicht zu postulieren. War der Besitzer des Sarkophags ein

⁴¹⁶ S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 205–206.

⁴¹⁷ Th. Spyropoulos, *Prakt* 1973, 21 Taf. 10ß.

⁴¹⁸ Long, *ATS* (1974) 36 Anm. 20.

⁴¹⁹ *Archanes* (1997) 276–278 Abb. 225. 228.

⁴²⁰ Immerwahr, *AegP* (1990) Taf. 8–9; *Archanes* (1997) 548–562 Abb. 553–561.

⁴²¹ Y. – E. Sakellarakis, *Prakt* 1979, 355. 357 Abb. 3; *Archanes* (1997) 422 Abb. 393.

mykenischer Fürst, so nahm er eindeutig Bezug auf minoisches Bild- und Kulturgut⁴²²; daher auch die gelegentlich höheren Datierungen des Sarkophags in der älteren Literatur, die das Denkmal in einen noch rein minoischen Kulturhorizont vor der mykenischen Übernahme Kretas stellen wollten. Darauf wird weiter unten näher eingegangen, sobald es zur Frage kommt, ob die dargestellte Leier mykenisch ist oder sich aus der lokalen Tradition der Saiteninstrumente ableiten lässt.

Eine weitere, von Begräbnisfeierlichkeiten losgelöste und als religiös im engeren Sinne zu bezeichnende Anwendung des Leierspiels in Ajia Triada belegt das sog. Große Prozessionsfresko **Kat.-Nr. 28** (Abb. 57–Abb. 58). Seine insgesamt 26 Fragmente wurden in einer Grube (*Fossa dei Dipinti* oder *Fossa degli Affreschi*) unter dem Fußboden des Raums A an der sog. *Muraglione a Denti* gefunden und nicht in einem Grab⁴²³, wie in der Fachliteratur gelegentlich erwähnt. Aus der Baugeschichte des architektonischen Komplexes, der aus vier nacheinander errichteten Räumen besteht, ergibt sich »un arco di tempo compreso tra il TM IIIA2 inoltrato (constructione del Vano D) e il TM IIIB (constructione del Vano A)«⁴²⁴ für die Datierung des Depots. Der älteste von diesen Räumen, Raum D, wurde nämlich gleichzeitig mit der Stoa FG während der Einrichtung der sog. *Regione dei Sacelli* im fortgeschrittenen SM IIIA2 erbaut. Im Raum A wurde andererseits ein typisches Kultobjekt der End- und Nachpalastzeit, ein Gefäßständer (sog. snake tube) mit zwei vertikalen Doppelhenkeln gefunden; Raum A muss also in SM IIIB hinzugebaut worden sein⁴²⁵. Militello datiert daher die Abtragung der Fresken in diese Grube früh in SM IIIA2, woraus sich ein Terminus *ante quem* für deren Ausführung und ursprüngliche Verwendung ergibt⁴²⁶. Diese Datierung stimmt mit der oben erläuterten, nun auch archäologisch bestätigten Datierung des Sarkophags aus dem gleichen Ort. Da ferner die Szenen des Sarkophags und des Großen Prozessionsfreskos ikonographisch und stilistisch eng verwandt sind, darf man wohl von ihrer Entstehung in der gleichen Werkstatt ausgehen.

Wie der Sarkophag kurz vor der Errichtung seines Grabes hergestellt und bemalt worden sein dürfte, so wird auch das Große Prozessionsfresko ursprünglich ein prächtiges Gebäude

⁴²² Nilsson, MMR (1949) 442 vermutet, dass die minoischen Künstler, die den Auftrag erhielten, einen Sarkophag für den vergöttlichten mykenischen Herrscher von Ajia Triada zu dekorieren, auf die Ikonographie des minoischen Götterkultes zurückgriffen. Vgl. B. Burke, AJA 109, 2005, 403–422. Für die mykenische Übernahme Kretas als »largely an economical enterprise« und ihren geringen Einfluss auf die lokalen Kultbräuche s. J. Driessen – A. Farnoux in: 8. KretKongr A1 (2000) 434–436. Anders A. Kanta in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 117.

⁴²³ Militello, HTR I (1998) 81–85 Abb. 21–23.

⁴²⁴ Militello, HTR I (1998) 84.

⁴²⁵ L. Banti, ASAtene 3–5, N.S. 1941–1943, 35 Abb. 21; Militello, HTR I (1998) 84. –Nach G. Gesell, Town, Palace, and House Cult, SIMA 67 (1985) 51 sind derartige Gefäße (sog. snake tubes) des kanonischen Typus mit doppelten, diametral entgegengesetzten Vertikalhenkeln nicht früher als SM IIIA2 anzutreffen, wobei die meisten aus SM IIIB-zeitlichen Kontexten stammen.

⁴²⁶ Militello, HTR I (1998) 85. 304.

geschmückt haben, das nicht älter als SM IIIA1 gewesen sein kann, zumal SM II-zeitliche Architekturreste in Ajia Triada bisher fehlen⁴²⁷. Dieses Gebäude ist nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln. Militello stellt sich hierfür ein öffentliches Gebäude profaner oder kultischer Funktion vor und zieht die sog. *Camere Decapitate* und die *Casa dei Vani Aggiunti Progressivamente* (*Casa VAP*) als mögliche Kandidaten in Betracht⁴²⁸.

Das Fresko besteht aus einem von Rosetten umrahmten Feld, das in der immer noch gültigen Rekonstruktion E. Stefanis 140x80 cm misst und vier Prozessionsteilnehmer, drei männliche und eine weibliche, in fußlangen Gewändern zeigt. Aufgrund der erhaltenen Randfragmenten ist lediglich die Stelle des Leierspielers an der Spitze der Prozession (Fr. 14–15) sowie die Teilnahme einer weiblichen Figur und der Wechsel der Hintergrundfarben (Fr. 12) gesichert. Zwei weitere Männer (Fr. 8–9 und 17–18), von denen zumindest der eine einen Eimer trägt, gehören wegen ihrer Dimensionen höchst wahrscheinlich dazu, ihre genaue Stelle aber ist nicht gesichert. Die genaue Breite des Feldes und damit die Teilnahme weiterer Personen lassen sich nicht verifizieren. Dass es sich überhaupt um eine Prozession handelt, darf jedoch wegen der gleichen Ausrichtung aller Personen und der Parallele des Sarkophags auch als gesichert gelten⁴²⁹.

Der Leierspieler hält sein leicht nach vorne geneigtes Instrument, dessen Rahmen sich teilweise mit dem rechten Bildrahmen überschneidet, vor seiner Brust. Der Eimerträger, der ihm folgt, ist an dieser Stelle, wie bereits gesagt, nicht gesichert. Sein Gefäß, ein konischer Eimer mit zwei Henkeln und kurvilinearen Dreiecken (FM 69) als Dekoration, wird meistens in SM IIIA1 datiert, kommt aber in Knossos bis in SM IIIA2 Früh vor⁴³⁰.

Das Leierspiel zeigt sich auf dem Großen Prozessionsfresko in einem deutlichen religiösen Kontext, das nichts mit Grabbrauchtum zu tun hat⁴³¹. Auch die Deutung des Banketts ist nicht möglich⁴³². Damit wird noch einmal klar, dass die Libationszeremonie auf dem Sarkophag keineswegs sepulkralpezifisch war. Die Figuren tragen lange Gewänder wie auf dem Sarkophag, und die Gefäße, die sie mittels einer Stange auf der Schultern tragen⁴³³, sind ähnlich.

Auf dem Großen Prozessionsfresko steht jedoch der Leierspieler nicht am Ende, sondern an der Spitze der Prozession. Vom Schema her ist er deshalb mit Gestalten der späteren

⁴²⁷ Zur einschlägigen Problematik s. zuletzt N. Cucuzza, *Creta Antica* 4, 2003, 204–205.

⁴²⁸ Militello, *HTR I* (1998) 85. Letzteres Gebäude dürfte jedoch nach neueren Erkenntnissen jünger gewesen sein. S. Privitera, *Creta Antica* 2, 2001, 141–147 plädiert für eine Datierung seiner Zerstörung in das mittlere SM III B.

⁴²⁹ Militello, *HTR I* (1998) 132–139 Abb. 33.

⁴³⁰ Long, *ATS* (1974) 13–14; Immerwahr, *AegP* (1990) 181 A. T. No. 3; E. Mantzourani in: Klados (1995) 128 Kat.-Nr. 17; Militello, *HTR I* (1998) 304. Für das gleiche Motiv in SM IIIA2 Früh s. P. M. Warren in: *LM III Pottery* (1997) 164 Abb. 14 oben links (aus Knossos).

⁴³¹ Vgl. Long, *ATS* (1974) 39.

⁴³² Anders J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 40. Wie aber Wright ebenda 46 erwähnt, »a distinction between formal palace-centered ceremonial processions and feasting must be preserved«.

⁴³³ Vgl. das fragmentarische Miniaturfresko aus Tylissos mit amphorentragenden Männern und gestikulierenden (?) Frauen: M. C. Shaw, *AA* 1972, 184 Abb. 13; Kontorli-Papadopoulou, *AegFr* (1996) 52–53 Kat.-Nr. 43 Taf. 58; J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 37 Abb. 8.

bildlichen und mythologischen Überlieferung vergleichbar – etwa mit Szenen wie **Kat.-Nr. 113** (Abb. 201), **Kat.-Nr. 114** (Abb. 204–Abb. 205), **Kat.-Nr. 115** (Abb. 206) und **Kat.-Nr. 118** (Abb. 212) sowie mit dem leierspielenden Apollon beim sog. homerischen Apollon-Hymnos, wo er die Prozession der Kreter zur Gründung des Delphi-Heiligtums anführt (S. 358). Doch eine Deutung des Leierspielers auf dem Großen Prozessionsfresko als Gott ist im Rahmen kretisch-mykenischer Ikonographie und angesichts der engen Parallele des Sarkophags äußerst unwahrscheinlich. Ebenso wenig ist hier ein profanes Fest erkennen: Wie P. Militello zu Recht noch einmal betont, erscheinen die Leierspieler in Ajia Triada im klaren Kultkontext der offiziellen Hofreligion⁴³⁴. Auch wenn er konventionell von »aedi di H. Triada«⁴³⁵ spricht, sind die Leierspieler hier keineswegs als epische oder sonstige profane Sänger zu deuten. Deutet man sie als Angehörige des Kultpersonals (vgl. die mykenischen *ru-ra-ta-e*), so dürfte man mehr oder weniger das Richtige treffen. Entsprechend religiös dürfte der Inhalt des Gesangs gewesen sein, das mit der Musik der Leier begleitet wurde.

1. Die Leier auf dem Sarkophag

Der hufeisenförmige Rahmen, die Arme in Form von eingerollten Schwanenhälsen sowie die auf den Hälsen stehenden Stäbe und die sieben Saiten der Leier auf dem Sarkophag **Kat.-Nr. 27** sind eindeutig (Abb. 53)⁴³⁶. Weniger klar sind die plastischen Schwanenköpfe, doch angesichts der zahlreichen Parallelen (**Kat.-Nr. 28** Abb. 57–Abb. 58, **Kat.-Nr. 36** Abb. 73–Abb. 75)⁴³⁷ dürfen sie wenigstens als Köpfe von Wasservögeln identifiziert werden.

Schwierigkeiten bereitet die Art, wie sich der Saitenapparat mit dem unteren Rahmen bzw. dem Resonanzkörper des Instrumentes verbindet sowie die Form des Resonanzkörpers selbst. In diesen Punkten hat die zweideutige Wiedergabe diverse Interpretationen hervorgerufen und für Verwirrung hinsichtlich der genauen Form und organologischen Einordnung des Instrumentes gesorgt. Im Bild sind offenbar bei der Tiefenwiedergabe mehrere Ebenen vermischt: während die linke Hand des Musikanten im Vordergrund vor den Saiten dargestellt ist, tritt sein linker Ellbogen hinter den unteren Teil des Rahmenbogens, als steckte er in einem Leerraum zwischen Saiten und unterem Rahmen. Beim genaueren Hinschauen vermittelt die aus Versehen doppelt geführte Innenkontur des unteren Rahmenteils sogar den Eindruck, dass der Ellbogen des Musikanten in einer Spalte des Rahmens steckt. Außerdem hat die linke Hand ihren Daumen an falscher Stelle, als wäre sie die rechte. An der Brust des Musikers verläuft die Borte des Gewands vor dem rechten Leierarm aber hinter dem unteren Rahmenbogen. Befremdlich ist schließlich das Gebilde, das von der Einbuchtung am linken Leierarm nach innen ragt (Abb. 54): Es fängt als eine geschweifte Stange in derselben Farbe des Rahmens

⁴³⁴ Militello, HTR I (1998) 286.

⁴³⁵ Militello a. O. 286.

⁴³⁶ Militello a. O. 158.

⁴³⁷ Dazu ägyptische und spätere griechische Parallelen, s. M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 168; M. van Schaik, *Imago Musicae* 18/19, 2001/2, 11–33 insbes. Abb. 1–2.

an, als wäre es ein unterer Saitenhalter; nah an der Hand des Musikanten aber wird es dann rot wie ein Halteband⁴³⁸.

Bei den beiden anderen Belegen dieser Leierform, dem Großen Prozessionsfresko **Kat.-Nr. 28** aus dem gleichen Ort (*Abb. 57–Abb. 58*) und dem Pylos-Fresko **Kat.-Nr. 36** (*Abb. 73–Abb. 75*), ist der untere Teil des Instrumentes, der diese Details hätte klären können, nicht erhalten. Bei **Kat.-Nr. 29** (*Abb. 59–Abb. 61*) ist dieser erhalten; die eigentümliche Wiedergabe eines winkligen Gebildes statt eines klaren Saitenapparates oder eines Saitenhalters lässt auch dort nicht eindeutig erkennen, wie die Verbindung von Saiten und Resonanzkörper aussah. Somit fehlt uns die gesicherte, eindeutige Bilddokumentation eines konstitutiven Elementes der kanonischen kretisch-mykenischen Leier. Hierin liegt der Hauptgrund für die vielen Meinungsunterschiede bezüglich der organologischen Einordnung der kanonischen kretisch-mykenischen Leier.

Abb. 55–Abb. 56 zeigen die beiden Rekonstruktionsmöglichkeiten. Kritischer Punkt ist das vom linken Leierarm ausgehende Gebilde (*Abb. 54*). Deutet man es mit B. Aign und der Mehrheit der Forscher als Trägerband, so steht man im Einklang mit seiner roten Farbe nah an der Hand des Musikanten, dem hohen Ansatzpunkt des Gebildes am linken Leierarm und mit der Parallele der Leier auf dem Großen Prozessionsfresko **Kat.-Nr. 28** (*Abb. 57–Abb. 58*). Letztere besitzt ein eindeutiges rotgefärbtes Trägerband. Ein weiterer Vorteil dieser Deutung ist, dass ein Halteband wegen der nahezu vertikalen Handhabung der Leier vor dem Körper und der Platzierung der linken Hand an den Seiten notwendig erscheint⁴³⁹.

Dass das Gebilde das Handgelenk des Musikanten nicht zu umfassen scheint, ist angesichts der Gleichfarbigkeit von Band und Haut kein starkes Gegenargument. Dies ist die Farbe des linken Teils der geschweiften Stange auch nicht. Denn die zugrunde liegenden Farbkonventionen sehen die gleiche Farbe auch noch für das Gewand des Leierspielers, für Tressen auf dem Gewand der vorangehenden Figur, für einige Streifen der Gefäße, die sie trägt, sowie für andere Details im gesamten Bild vor. Sie wäre also durchaus passend für die Wiedergabe von Stoff. Nicht zu erklären ist aber immerhin die Art und Weise, wie das Gebilde dem Leierarm entwächst sowie die Tatsache, dass es keineswegs gespannt ist.

Nimmt man diese Deutung an, so hat man den verdickten Rahmenbogen am unteren Teil des Instrumentes ohne weiteres als Resonanzkörper zu deuten und die untere Befestigung der Saiten ebendort anzusetzen. Eine solche Leierform hätte gute Parallelen kretisch-mykenischer wie geometrischer und früharchaischer Zeit (vgl. insbes. **Kat.-Nr. 35** *Abb. 71–Abb. 72*, **Kat.-Nr. 37** *Abb. 76–Abb. 79*, **Kat.-Nr. 103** *Abb. 171*, **Kat.-Nr. 110** *Abb. 194*). Dabei

⁴³⁸ Militello, HTR I (1998) 158: »un errore del disegnatore«.

⁴³⁹ Creese, Lyre (1997) 25. Auf das Bedürfnis nach einer Befestigung des Instrumentes am Körper weist auch W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece* (1994) 8–9 hin, interpretiert aber die Borte des Gewandes als Halteband. J. M. Padgett in: *Fs. Vermeule* (1995) 397 macht den interessanten Vorschlag, die Entstehung des Haltebandes mit der Verwendung des Plektrons zu verbinden, da diese erforderlich macht, dass sich die andere Hand, die bis dahin das Instrument stützte, auch am Spielen bzw. Dämpfen der Saiten beteiligt. Ebenda 401 Anm. 4 äußert sie allerdings ungerechtfertigte Zweifel daran, ob das Objekt in der rechten Hand des Leierspielers auf dem Aija-Triada-Sarkophag tatsächlich ein Plektron ist.

muss nicht unbedingt vermutet werden, dass die Saiten unten an der Vorderseite des Rahmens befestigt waren, wie es die traditionelle Leierdefinition und die Rekonstruktion des Instrumentes durch J. G. Younger will; eine 'harfenartige' Befestigung an der oberen Kante des Rahmens bzw. an der Decke des Resonanzkörpers ist genau so vorstellbar und braucht nicht das willkürliche Postulat der drehbaren Arme⁴⁴⁰. Bei verblüffend ähnlichen aber viel späteren etruskischen Leierbildern⁴⁴¹ greifen jedoch die Saiten in die Vorderseite des runden Rahmenunterteils.

Deutet man andererseits das Gebilde mit N. Platon und J. Carter als Saitenhalter⁴⁴², so steht man im Einklang mit dessen Form der geschweiften Stange, mit der gelben Farbe seines linken Teils sowie mit der fehlenden Wiedergabe der unteren Saitenbefestigung am verdickten unteren Rahmen. Auch die Wiedergabe des Ellenbogens an dieser Stelle ist nur denkbar, wenn ein Leerraum zwischen Saitenhalter und unterem Rahmen vorhanden ist. Für diese Deutung spricht ferner die Tatsache, dass die Saiten so nach unten zusammenlaufen, als endeten sie genau hinter der Hand des Musikanten, also an einem Saitenhalter. Man vermisst natürlich immerhin das rechte Teil dieses Saitenhalters.

Die aufgrund dieser Deutung rekonstruierbare Leierform wäre auf den ersten Blick instrumentenkundlich befremdend, da die Schwingungsübertragung von der unteren Saitenbefestigung am Saitenhalter in das Korpus des unteren Rahmens über eine so lange Strecke problematisch wäre. Doch auch diese Form des vom Korpus unabhängigen, wenn auch knapp über ihm liegenden Saitenhalters ist später in der Ägäis gut belegt (**Kat.-Nr. 114 Abb. 203**, **Kat.-Nr. 127 Abb. 222**, **Kat.-Nr. 128 Abb. 226**). Bei einer solchen Leier müsste entweder ein Korpus an der Stelle des leer wiedergegebenen Raums zwischen Saitenhalter und unterem Rahmenteil (vgl. **Kat.-Nr. 128**) oder eine Schwingungsübertragung über die Leierarme in das Korpus des verdickten, ausgehöhlten unteren Rahmens vermutet werden. N. Platon zog letztere Lösung vor, ging aber doch zu weit mit dem Urteil, die Wiedergabe des Ellbogens hinter dem unteren Leierahmen sei realistisch⁴⁴³. Angesichts des groben Umgangs des Malers mit der Wiedergabe unterschiedlicher Tiefenebenen, die auch an anderen Stellen auf dem Sarkophag erkennbar ist⁴⁴⁴, müsste B. Lawergren, der den ganzen linken Arm des Musikanten vor dem Instrument rekonstruiert⁴⁴⁵, Recht gegeben werden. Davon bleibt jedenfalls die Rekonstruktion eines Saitenhalters an der Leier des Sarkophags unberührt, denn diese Konstruktion ist mit beiden Handhabungen vereinbar.

Wenngleich insgesamt die Deutung des fraglichen Gebildes als Halteband befriedigender erscheint und auch die meiste Resonanz in der Forschung gefunden hat, lässt sich nicht leugnen, dass beide Rekonstruktionsmöglichkeiten Vor- und Nachteile haben. Beide sind

⁴⁴⁰ Younger, *MusAeg* (1998) Taf. 6.

⁴⁴¹ Aign (1963) 187 *Kat.-Nr. E/1 Abb. 105*.

⁴⁴² J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 306.

⁴⁴³ N. Platon, *MinLyra* (1966) 231.

⁴⁴⁴ Vgl. beispielsweise die Figur, die dem Leierspieler vorangeht: Die Stange, mit der sie zwei Gefäße trägt, tritt hinter ihren beiden Händen, aber vor den beiden Henkeln des vorderen Gefäßes.

⁴⁴⁵ B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 63 *Abb. 10*.

instrumentenkundlich vertretbar und besitzen genügend Parallelen in der Geschichte der ägäischen Saiteninstrumente. Deshalb wäre es m. E. voreilig, den Quellenwert des Sarkophags schmälern und die oben vorgenommene Detailanalyse als überfordernd betrachten zu wollen. Die Bemerkung, es liege hier ein Fehler des Malers vor, der schließlich kein Musiker wäre und nicht im Sinne hätte, ein genaues Leierbild abzugeben – d. h. eine Leier wiederzugeben, die der modernen Instrumentensystematik entspricht –, ist methodisch zu grob. Es wurde in der Einleitung darauf hingewiesen, dass das Musizieren erst in der modernen abendländischen Kultur zur Sache eines eingeweihten Spezialistentums am Rande der Gesellschaft geworden ist. In traditionellen Kulturen ist der Umgang mit Musik viel offener und die Bekanntschaft der durchschnittlichen Mitglieder einer Gemeinschaft einschließlich der Maler mit musikalischen Sachverhalten viel breiter als heutzutage.

Von Unkenntnis, Unachtsamkeit oder Gleichgültigkeit des Malers hätte man noch sprechen dürfen, wenn das vermutlich beabsichtigte Halteband irgendeine zufällige Verformung auswies. Dass es aber ausgerechnet als Saitenhalter aussieht, bedeutet keine unachtsame, zufällige Wiedergabe, sondern die Vermischung zweier Realgegenstände. Es darf also davon ausgegangen werden – und dies ist für die Bedürfnisse der vorliegenden Arbeit genug –, dass dem Maler sowohl Haltebänder als auch Saitenhalter, und damit beide angesprochenen Leierformen, bekannt waren.

Welche der beiden Leierformen auf dem Sarkophag wirklich beabsichtigt war, lässt sich nicht mit Sicherheit ermitteln, macht aber auch keinen größeren Unterschied für die Geschichte der ägäischen Leierinstrumente, die uns hier interessiert. Im Bild ist jedenfalls kein Grund ersichtlich, weshalb ein einfaches Halteband nicht deutlicher hätte wiedergegeben werden können, zumal der Maler des Großen Prozessionsfreskos **Kat.-Nr. 28** (*Abb. 57–Abb. 58*), der aller Wahrscheinlichkeit nach im gleichen Arbeitsumfeld tätig war wie der Maler des Sarkophags, ein solches Halteband eindeutig genug zu zeichnen verstand. Einen nahezu zwingenden Grund hatte der Maler nur dafür, den rechten Teil eines Saitenhalters wegzulassen: die Wiedergabe der rechten Hand mit dem Plektron, die die Saiten zupft. Dieses offenbar sehr wertvolle Detail wäre vom rechten Saitenhalterteil überdeckt worden (*Abb. 56*). Deshalb nehmen wir an, dass mit dem gelben Gebilde ursprünglich doch ein Saitenhalter gemeint war, dessen rechter Teil aber nachträglich preisgegeben wurde, damit der komplizierte Sachverhalt des Zupfens deutlicher erscheint. An anderer Stelle haben wir als Erklärung für den hohen Stellenwert, den die deutliche Wiedergabe des Zupfens für den Maler des Sarkophags hatte, die Absicht vorgeschlagen, das Instrument wirklich erklingen und seine Musik den Toten im Grab begleiten zu lassen⁴⁴⁶. Für die funktionale Kunst der kretisch-mykenischen Welt dürften solche Überlegungen, die man allgemein mit dem Begriff der rituellen Wirksamkeit bezeichnen kann, maßgebender als die für uns wichtige Realitätsnähe und Symmetrie der Gestalten gewesen sein. Die Idee,

⁴⁴⁶ M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 165.

durch genaue Wiedergabe von Fingerstellungen auf Grabmalereien, das Erklingen von Musik im Grab zu sichern, ist in Ägypten mehrfach belegt⁴⁴⁷.

2. Die Leier im Prozessionsfresko

Von der Leier **Kat.-Nr. 28** ist nur das obere Teil erhalten (*Abb. 57–Abb. 58*). Dem Bild sind die Arme in Form von eingerollten Schwanenhälsen, die auf den Hälsen stehenden Stäbchen, das an der rechten Einbuchtung des Rahmens gewickelte Halteband und die sieben Saiten deutlich zu entnehmen. Die plastischen Schwanenköpfe sind hier deutlicher und die Stäbe kürzer als bei der Leier des Sarkophags. Der gelb gefärbte Rahmen ist hier dünner, das Querjoch nicht spindelförmig verdickt, sondern ganz gerade und seine Enden nicht gespitzt, sondern sie breiten sich aus, wie zumindest das erhaltene linke Jochende zeigt. Aus der Nahtstelle des rechten Stabs und des Querjochs wächst eine (oder zwei?) Papyrusblüte(n) heraus. Wie auf dem Sarkophag berührt der Leierspieler die Saiten mit seiner linken Hand, die hier deutlich in den Hintergrund hinter die Saiten tritt und ausgebreitet ist. Die rechte Hand, die auf dem Sarkophag die Saiten mit dem Plektron zupft, ist hier nicht erhalten. Nicht erhalten ist auch das ganze untere Teil des Instrumentes und damit wieder der Beleg dafür, wie sich der Saitenapparat mit dem unteren Rahmen bzw. dem Resonanzkörper des Instrumentes verband. Unmittelbar unter der Rahmeneinbuchtung ist jedenfalls kein Saitenhalter zu erkennen. Die enge Verwandtschaft mit der Leier des Sarkophags lässt kaum Zweifel daran, dass auch die Leier des Großen Prozessionsfreskos einen runden Rahmenboden besaß.

2. Dreihenklige Amphora aus Siteia

Auf der SM IIIA2-zeitlichen Amphora **Kat.-Nr. 29** ist eine Leier zweimal in der Schulterzone als Einzelmotiv dargestellt (*Abb. 59–Abb. 61*). Ihr Rahmen ist mit dem Rahmen der Leiern des Sarkophags und des Prozessionsfreskos aus Ajia Triada (**Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*, **Kat.-Nr. 28** *Abb. 57–Abb. 58*) nahezu identisch, nur die Ende der Arme laufen schlicht, ohne Schwanenköpfe, aus. Auch die überstehenden Stäbe sind länger als die Stäbe der Ajia-Triada-Leiern. Weitere Belege so hoher Stäbe sind nicht bekannt – ähnlich hätte man allenfalls die hohen Armende der späteren Leiern auf **Kat.-Nr. 67** (*Abb. 139*) interpretieren können⁴⁴⁸.

Problematisch ist andererseits das winklige Gebilde, das von der Innenkante des Rahmenunterteils ausgeht und nach oben spitz zuläuft. Meistens wird dies als eine stilisierte Wiedergabe von Saiten interpretiert, obwohl es nicht bis zum Querjoch reicht und, anders als normalerweise die Saiten, sich nach unten stark ausweitet. Bei dem Instrument des mittelminoischen Hieroglyphensiegels **Kat.-Nr. 20** (*Abb. 42*) haben wir ein ähnliches Gebilde

⁴⁴⁷ H. Hickmann, *MiB* II 1 (1961) 14; MGG² Sachteil IV (1996) 7 s.v. Handzeichen (E. Hickmann); M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 165.

⁴⁴⁸ Die Ansicht von Younger, *MusAeg* (1998) 70 Kat.-Nr. 32, die Leiern seien hier so dargestellt als »hanging from two straps secured to the black band painted at the base of the neck of the jar«, können wir nicht teilen.

als eine Urform von Joch gedeutet, da dort auch Saiten daran befestigt sind. Hier ist das normale geradlinige Querjoch an der richtigen Stelle vorhanden. Diese Winkel ist auch zu niedrig platziert, um als Joch interpretiert zu werden. Eine mögliche Erklärung ist, dass der Vasenmaler eben diejenige Frühform der Leier, die auf **Kat.-Nr. 20** zu sehen ist (*Abb. 42*), noch kannte und mit der kanonischen Leier seiner Zeit, die er darstellen wollte, vermischte. Eine weitere, von N. Platon bevorzugte Möglichkeit ist, dass mit diesem Gebilde ein unterer Saitenhalter gemeint ist, der dann mit dem Saitenhalter der einen möglichen Rekonstruktion der Leier auf dem Sarkophag **Kat.-Nr. 27** (*Abb. 56*) vergleichbar wäre.

3. Terrakotta-Gruppe aus Paläkaastro

Im Raum $\Delta 44$ der Siedlung von Paläkaastro entdeckte R. M. Dawkins 1904 die vier Terrakotta-Figurinen der Gruppe **Kat.-Nr. 30** (*Abb. 62–Abb. 65*) zusammen mit weiteren Figurinenfragmenten, sechs kleinen Vögeln aus Terrakotta, einem Lampendeckel, einem Kernos, einem Kompositgefäß aus zwei Tassen, einem weiteren Deckel, einer Pyxis, einem Kalathos und vierundvierzig konischen, von Kompositgefäßen abgebrochenen Bechern⁴⁴⁹. Der Raum wird seitdem als »kleiner Hausschrein« angesprochen⁴⁵⁰, obwohl er keine kultarchitektonischen Merkmale aufweist und zum Vorratskammerkomplex eines größeren Gebäudes im Block Δ gehört⁴⁵¹.

Der Fundkomplex des Raums $\Delta 44$ ist gleichzeitig mit dem von $\Gamma 10$ (sog. 'bathroom'), in dem zwei weitere fragmentarische Figurinen gefunden wurden, die vergleichbar mit denen des Raumes $\Delta 44$ sind⁴⁵², sowie mit den spätesten Fundkomplexen im Block Π , wie schon Dawkins feststellte⁴⁵³. Im Rahmen der neueren Ausgrabungen konnte dieser Horizont ferner im Bereich von Block N und von Building 1 beobachtet werden⁴⁵⁴. Damit wurde auch die Meinung der ersten Ausgräber, dieser Horizont markiere das Ende einer frühen Wiederbesiedlungsphase nach der Zerstörung der Siedlung in SM IB, bestätigt. Auch J. A. MacGillivray, einer der gegenwärtigen Ausgräber von Paläkaastro, hat von einer zeitlichen Überschneidung der beiden Zerstörungen in Knossos und in Paläkaastro an der Wende von SM IIIA1 zu IIIA2 gesprochen⁴⁵⁵. Stratigraphische wie stilistische Gesichtspunkte führen demnach zu einer Datierung der Paläkaastro Gruppe nur allgemein in SM IIIA.

Diese »early re-occupation period« hatte in SM II, unmittelbar nach den flächendeckenden Katastrophen von SM IB, begonnen und datiert vorwiegend in SM

⁴⁴⁹ R. M. Dawkins, BSA 10, 1903/4, 217–223 Abb. 6–7; R. C. Bosanquet in: R. C. Bosanquet – R. M. Dawkins, The Unpublished Objects from the Palaikastro Excavations 1902–1906, BSA Suppl. 1 (1923) 90–94; Kanta, LM III (1980) 190.

⁴⁵⁰ Siehe zuletzt J. A. MacGillivray et al., BSA 93, 1998, 244.

⁴⁵¹ R. M. Dawkins, BSA 10, 1903/4, 217.

⁴⁵² R. C. Bosanquet in: Bosanquet – Dawkins a. O. 87.

⁴⁵³ R. M. Dawkins, BSA 10, 1903/4, 213. 217.

⁴⁵⁴ L. H. Sacket et al., BSA 60, 1965, 266–267 (Block N); J. A. MacGillivray et al., BSA 82, 1987, 142 (Building 1).

⁴⁵⁵ J. A. MacGillivray in: LM III Pottery (1997) 195.

IIIA1⁴⁵⁶. Anders als in Zentralkreta fehlen hier deutliche Anzeichen des mykenischen Einflusses wie die sog. Kriegergräber und die Linear-B-Schrift. Fußbecher (goblet) und Kylikes sind nicht verbreitet. Erkennbar ist in der Sachkultur vielmehr Kontinuität zu den früheren Perioden.

Die vier Figurinen der Gruppe **Kat.-Nr. 30** (Abb. 62–Abb. 65) gehören von der Größe, der Herstellungstechnik und dem Gestaltungs- und Bemalungsstil her eindeutig zusammen. Die Zugehörigkeit einer bandförmigen Basis und eines Vogels zur Gruppe sind nicht gesichert, dass es sich aber überhaupt um eine Reigengruppe handelt, zeigen wenigstens die weit ausgestreckten Arme der weiblichen Figurinen. Einen Rundtanz von Männern zeigt die bekannte mittelminoische Terrakotta-Gruppe aus Kamilari⁴⁵⁷. Den kultischen Charakter des Tanzes in der kretischen Bronzezeit – unter Tanz ist hier ein breites Spektrum ritueller Gesten und Bewegungen des ganzen Körpers zu verstehen – belegen figürlich bemalte Schalen der Altpalastzeit aus Phästos, Wandmalereien und mehrere Siegelbilder⁴⁵⁸. Drei runde Plattformen der ausgehenden Palastzeit aus der Nähe des Stratigraphic Museum in Knossos, die größte davon 8,38 m im Durchmesser, hat der Ausgräber P. Warren überzeugend als Tanzflächen interpretiert und mit dem bei Homer erwähnten Tanzplatz, den Daidalos für Ariadne in Knossos gebaut hat (Ilias XVIII, 590–594), verglichen⁴⁵⁹.

Die schlichte Wiedergabe des Instrumentes in der Terrakotta-Gruppe lässt keine Details seiner Konstruktion erkennen. Es handelt sich jedoch eindeutig nicht um eine Schlange⁴⁶⁰ – diese wäre nicht symmetrisch und hätte keine ähnlich spitz zulaufenden Enden –, sondern um eine Rundbodenleier mit den geschweiften Oberarmen der kanonischen minoischen Leierform. Der Musikant hält sie an der linken Körperseite, legt seinen linken Arm um ihren Rahmen und spielt sie mit der rechten Hand, wie es üblich für Leiern ist. Saiten und Querjoch sind nicht wiedergegeben; als Resonanzkörper dürfte das verdickte untere Teil des Rahmens gedient haben.

Die leierspielende Gestalt der Gruppe wird in der Fachliteratur stets als Frau angesprochen und gilt als Beweis dafür, dass auch Frauen im bronzezeitlichen Kreta musizierten bzw. musizierend dargestellt wurden. Eine dermaßen eindeutige Wiedergabe des Geschlechts sehen wir nicht. Dass Brüste an der Zentralfigur, anders als an den Tänzerinnen, nicht erkennbar sind, könnte zwar lediglich an der Haltung des rechten Arms liegen, und die glockenförmige Modellierung des Unterkörpers gibt das fußlange Gewand wieder, das auch von den Tänzerinnen getragen wird, doch alle leierspielenden Gestalten in

⁴⁵⁶ J. A. MacGillivray in: CrMyc (1997) 275–279.

⁴⁵⁷ D. Levi, ASAtene 39/40, 1961/62, 139 Abb. 174, a–b; Wegner, Musik & Tanz (1968) 77 Kat.-Nr. 79; J. Bretschneider, Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend, Alter Orient und Altes Testament 229 (1991) 25; K. Branigan, Dancing with Death (1993) 130–131 Abb. 7.6; S. Mandalaki in: Geschenke der Musen (2003) 119 Kat.-Nr. 17 Taf.

⁴⁵⁸ P. Warren, Minoan Religion as Ritual Action (1988) 14 Taf. 5–6; S. H. Lonsdale in: Carter–Morris (1995) 273–284.

⁴⁵⁹ P. Warren, BSA 79, 1984, 319–323; ders., Minoan Religion as Ritual Action (1988) 9–10 Taf. 3; S. H. Lonsdale in: Carter–Morris (1995) 276.

⁴⁶⁰ So B. Johnson, Lady of the Beasts. Ancient Images of the Goddess and Her Sacred Animals (1988) 149.

der kretisch-mykenischen Kunst sind männlich und tragen ausnahmslos ähnliche lange Gewänder.

Das ausnahmsweise weibliche Geschlecht der leierspielenden Figur kann also nicht begründet werden. Die von G. Rethemiotakis kürzlich vorgelegten einzelnen Umzeichnungen zeigen eindeutig, dass die aufgemalten, von den Schultern ausgehenden und nach unten bis in die Taille zusammenlaufenden Linien, die bei allen drei Tänzerinnen der Gruppe und bei weiteren minoischen Terrakotta-Figurinen das offene, V-förmige Frauendekolleté andeuten, beim Leierspieler nicht vorhanden sind. Stattdessen verfolgt ein Band die Kontur seines Armes als Halsbordüre des Gewandes und zwei Punktbögen am Hals geben offenbar Halsketten wieder. Auch Halsketten sind im minoischen Kreta keineswegs Frauen vorbehalten⁴⁶¹. Halsketten oder -reifen tragen u. a. die drei Gabenträger vor der Gestalt des Verstorbenen auf dem Sarkophag von Ajia Triada⁴⁶², der sog. Lilienprinz auf dem bekannten knossischen Relief-Fresko⁴⁶³, die Bronze-Figurine eines Adoranten aus Tyliisos⁴⁶⁴ und die beiden Männer auf dem sog. Prinzenbecher aus Ajia Triada⁴⁶⁵. Wir sehen also keinen Anlass, in der leierspielenden Figur der Paläkaastro-Gruppe die einzige Musikantin der bronzezeitlichen Bildüberlieferung im ägäischen Raum zu erkennen. Der Siegelabdruck **Kat.-Nr. 37** aus Pylos (*Abb. 76–Abb. 79*) ist eine wahrscheinlichere Darstellung einer Leierspielerin, doch auch in diesem Fall kann das männliche Geschlecht nicht ausgeschlossen werden.

Das Thema bietet sich für die Erörterung interessanter geschlechtsbezogener Aspekte des Saitenspiels in der ägäischen Bronzezeit an. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass alle bekannten Leierspielszenen Figuren zeigen, die als Männer angesehen werden müssen – zumindest auf Wandmalereien ist dies wegen der braunen Hautfarbe eindeutig – und dennoch ein knöchellanges Gewand tragen. Letzteres ist, im breiteren Rahmen der ägäischen Ikonographie betrachtet, für Frauen typisch.

Diese Form von Transvestismus, der auch bei nichtmusizierenden Männerfiguren sowie umgekehrt bei Frauen mit typisch männlichem Schurz anzutreffen ist, hat die Forschung in Zusammenhang mit hermaphroditen und geschlechtslosen Figuren minoischer Kleinplastik mehrfach beschäftigt und dabei verschiedene religiös-kultische Deutungen angeregt.

E. Sapouna-Sakellarakis lieferte in ihrer Studie zur minoischen Bronzeplastik einen Überblick über ältere Forschungsmeinungen. Von J. J. Bachofen und A. Evans bis heute bleibt die einschlägige Diskussion generell im Bannkreis romantischer Vorstellungen über minoisches Mutterrecht, Magna Mater u. ä. sowie des von D. G. Hogarth geprägten Dogmas

⁴⁶¹ M. Effinger, *Minoischer Schmuck*, BAR IS 646 (1996) 60–61.

⁴⁶² Effinger a. O. 68 Fresko 19 Taf. 65, a–c.

⁴⁶³ W.-D. Niemeier, *AM* 102, 1987, Taf. 9, 3; Effinger a. O. 68 Stuckrelief 1; G. Hiesel – H. Matthäus in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), *Im Labyrinth des Minos* (2000) Abb. 68–69.

⁴⁶⁴ Verlinden, *Statuettes* (1984) 188 Kat.-Nr. 26 Taf. 11; Effinger a. O. 70 Bronzestatuetten 1 Taf. 67, b.

⁴⁶⁵ S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*² (1973) Taf. 100–102; R. B. Koehl, *JHS* 106, 1986, 99–110; Effinger a. O. 69–70 Steingefäß 1; N. Marinatos in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), *Im Labyrinth des Minos* (2000) Abb. 127.

einer minoischen zweigeschlechtigen Gottheit⁴⁶⁶ befangen. Sapouna-Sakellarakis selbst sieht den Hauptgrund für den Kleidertausch in der Aufnahme von Männern in das vermutlich weibliche Priesteramt, das möglicherweise auch die rituelle Verkörperung weiblicher Gottheiten forderte⁴⁶⁷ – eine vernünftige Hypothese. Auf den priesterlichen Rang des Leierspielers auf dem Sarkophag von Ajia Triada (**Kat.-Nr. 27**) weist etwa das Siegel hin, das mit einer Schnur um sein Handgelenk gewickelt ist (*Abb. 54*). Auch dies spricht für die These, dass das Leierspiel auf Kreta eng mit dem Kult verbunden war und dass die Leierspieler kultische Ämter innehatten⁴⁶⁸. Kleidertausch männlicher Leierspieler ist auch später, etwa in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei, belegt⁴⁶⁹.

4. Pyxis aus Chania

Die Nekropole von Kalami wurde 1969 zufällig während Straßenbauarbeiten entdeckt⁴⁷⁰. Fünf Kammergräber wurden freigelegt. Beim Grab 1, einem 2 m langen und ursprünglich etwa 1,75 m hohen rechteckigen Kammergrab⁴⁷¹, konnten den kurzen Nachrichtenerstattungen des Ausgräbers zufolge keine Beobachtungen zu der Art und Anzahl der Bestattungen gemacht werden – abgesehen davon, dass diese, wie alle Bestattungen der Nekropole, Körper-, und keine Larnax-Bestattungen waren. Die geborgenen Keramikfunde wiesen auf eine Datierung des Grabes in die Stufe SM IIIB Früh hin⁴⁷².

Die fast intakte Pyxis **Kat.-Nr. 31** ist zylindrisch mit steiler Wandung, flacher Basis sowie vertikaler und nach innen versetzter Mündungslippe zum Anbringen eines nun fehlenden Deckels (*Abb. 66*). Abwechselnd angeordnet sind zwei vertikale und zwei horizontale umbruchständige Bandhenkel in gleichem Abstand rings um den Vasenkörper. Perforationen sind an beiden Seiten der horizontalen Henkel vorhanden. Die Innenseite und die Standfläche der Pyxis sind monochrom ausgemalt, während Bänder den Rand, den Umbruch, die Basis und die Henkelansätze umfassen. Querstriche sind auf den Henkelrücken angebracht. Die Dekorationsfläche ist in zwei Figuren- und zwei Ornamentfelder aufgeteilt, jeweils beiderseits eines Vertikalhenkels und des darunter angesetzten gegitterten Vertikalbandes⁴⁷³ angeordnet. Das eine Ornamentfeld ist mit

⁴⁶⁶ Hastings' Encyclopedia of Religions and Ethics I 143 s.v. Aegean Religion (Hogarth), zitiert nach A. Persson, *The Religion of Greece in Prehistoric Times* (1942) 8–9.

⁴⁶⁷ Sapouna-Sakellarakis, *Menschenfiguren a. O.* (Anm. 83) 145–149.

⁴⁶⁸ Demnach scheint die auf griechische Überlieferung der historischen Periode basierende Hypothese, wonach die Musik bereits in der Spätbronzezeit zur allgemeinen Bildung der Eliten gehört haben soll – s. etwa N. Cucuzza, *Creta Antica* 4, 2003, 249–250 mit Anm. 213. 217 in Bezug auf Ajia Triada –, eher unwahrscheinlich.

⁴⁶⁹ M. C. Miller, *AJA* 103, 1999, 223–253.

⁴⁷⁰ Y. Tzedakis, *AAA* 2, 1969, 365–368; ders., *AAA* 3, 1970, 111–112; ders., *ADIt* 25, 1970, Chron. 468–469.

⁴⁷¹ Y. Tzedakis, *AAA* 2, 1969, 365–368; ders., *AAA* 3, 1970, 111–112; ders., *ADIt* 25, 1970, Chron. 468–469; Kanta, *LM III* (1980) 238; Löwe, *Bestattungen* (1996) 315 Kat.-Nr. 1138.

⁴⁷² Y. Tzedakis, *ADelt* 25, 1970, Chron. 468–469.

⁴⁷³ Vgl. M. R. Popham, *The Last Days of the Palace at Knossos*, *SIMA* 5 (1964) Taf. 6,c (SM IIIB).

Zickzacklinien, das andere mit Netzmuster aus papyrus- oder muschelartigen Motiven (Kreisbögen zwischen Seitenblättern) flächendeckend gefüllt.

Im Bildfeld links des Vertikalhenkels sind übereinander geordnete Kulthörner mit mittigen Doppeläxten kombiniert. Die einzige, linear gezeichnete Menschenfigur ist nach links gewandt. Hals und Kopf sind mit Firnis ausgemalt, die Fläche um das Punktauge ausgespart. Der Mund ist geöffnet. Der Unterkörper wird durch eine annähernd rechteckige Fläche wiedergegeben, deren Vertikalseiten zur Wiedergabe der Beine verlängert worden sind. Vier horizontale Bänder mit je einer Zickzacklinie stellen die Dekoration des Gewandes dar. An die Schulter sind lange, nach oben gewinkelte Arme angefügt. Mit der rechten Hand hält die Figur eine auf der Grundlinie aufsitzende, übergroße Leier mit sieben Saiten und flächlich ausgemaltem Schallkörper. Im Bildfeld rechts des Vertikalhenkels schweben ein großer und zwei kleinere Vögel mit ausgebreiteten, schraffierten Schwingen, kreisrunden Köpfen, Punktaugen, schräg nach oben gerichteten Schnäbeln und flächlich ausgemalten Hälsen. Zwischen diesem Bildfeld und dem folgenden Ornamentfeld befindet sich ein breiter Vertikalband unter dem Horizontalhenkel.

Aus der Kombination typisch SM IIIA2- bis SM IIIB-zeitlicher Wellenlinienfelder⁴⁷⁴, dem frühen SM IIIB-zeitlichen Motiv der übereinander geordneten Kulthörner⁴⁷⁵ und der Gefäßform, die so nur in SM IIIB vorkommt⁴⁷⁶, ergibt sich für die Pyxis aus Kalami eine Datierung am Übergang von SM IIIA2/SM IIIB – wegen der Bewahrung der Horizontalhenkel – oder in SM IIIB Früh. Der Dekor einer SM IIIB-zeitlichen Scherbe aus dem Stratigraphic Museum in Knossos liefert eine gute Parallele für das Nebeneinander von Zickzacklinien-Feldern und Kulthörnern – hier mit stilisiertem Zweig –, das auch auf der Kalami-Pyxis links von der Leierspiel-Szene zu sehen ist⁴⁷⁷. Eine frühere Datierung der Pyxis in SM IIIA1–2 ist unwahrscheinlich, da die bekannten Exemplare dieser Periode noch nach unten hin enger werdende, manchmal gewölbte Wandungen und keine oder nur horizontale Henkel

⁴⁷⁴ Für ähnliche Wellenlinienfelder auf SM IIIA2-zeitlichen Alabastra s. Y. Tzedakis, *ADelt* 24, 1969, Chron. Taf. 443,ö; Kanta, *LM III* (1980) 213 (Grab bei Pigi, Rethymnon); K. Baxévani-Kouzioni - S. Markoulaki, *BCH* 120, 1996, 648–650, Abb. 7–9 SM IIIA2 früh (Grab von Pankalochori, Rethymnon). Dieser Gefäßtypus stirbt am Ende des SM IIIA2 aus. SM IIIB Parallele: Betancourt, *History of Minoan Pottery*, Taf. 31,G (SM IIIA2–B); I. Gavrillakis in: L. Rocchetti (Hrsg.), *Sybrita* (1994) 55 Abb. 20:8 (SM IIIB); P. A. Mountjoy, *BSA* 71, 1976, 85 Abb. 4,18 (SH IIIB1).

⁴⁷⁵ Für ein frühes SM IIIB-zeitliches Rhytonfragment mit übereinander geordneten Kulthörnern in einer Kultszene s. Kanta, *LM III* (1980) 204–205; N. Kourou - A. Karetsou in: L. Rocchetti (Hrsg.), *Sybrita* (1994) 116. 143 Kat.-Nr. 76 Zeichnung 34–35 Abb. 91–94.

⁴⁷⁶ Kanta, *LM III* (1980) 282.

⁴⁷⁷ M. Popham, *BSA* 65, 1970, 194. 199 Abb. 3,3 Taf. 46c.

besitzen⁴⁷⁸. Die Kalami-Pyxis ist ein lokales, westkretisches Produkt der sog. Kydonia- oder Chania-Werkstatt⁴⁷⁹.

Die Darstellung der sog. Kulthörner mit mittigen Doppeläxten zeichnet die Szene eindeutig als kultisch aus. Dass diese nicht bloß Dekorationsmotive sind, sondern gegenständlich existierende Kultgeräte wiedergeben, bezeugen die tönernen Kulthörner aus einem SM III A 2-zeitlichen Schrein neben dem Stratigraphic Museum von Knossos; sie besitzen eine mittlere durchbohrte Scheibe zur Befestigung eines Stiels oder eines Zweiges⁴⁸⁰. Eine weitere Version stellen die Kulthörner aus dem Höhlenheiligtum von Patsos⁴⁸¹ und dem Heiligtum am *Piazzale dei Sacelli* von Ajia Triada⁴⁸² dar, die eine hohe mittlere Rohrstange zu ähnlichem Zweck haben. An die Seite dieser Gegenstände sind zahlreiche Bilddenkmäler mit kombinierten Darstellungen von Kulthörnern und Doppeläxten oder Zweigen zu stellen⁴⁸³.

Das dargestellte Instrument ist eine siebensaitige Rundbodenleier mit sichelförmigem Resonanzkörper. Die Jocharme bestehen jeweils aus einem dünnen, geradlinigen Teil, der aus den Ecken des Resonanzkörpers hinaufwächst, und einem schlangenförmig geschweiften Teil, der an der Innenseite des geraden Teils so angebracht ist, dass die Armenden die Form geschlossener Schleifen annehmen. Auf diesen Schleifen liegt das geradlinige Querjoch, dessen Ende die Jocharmende überragen (vgl. **Kat.-Nr. 9** *Abb. 26–Abb. 29*). Unter dem Querjoch schließt sich eine mehrfach geknickte Linie an, von der die eindeutig dargestellten sieben Saiten ausgehen. Vorrichtungen jedoch, die als Stimmwirbel hätten gedeutet werden können, sind keineswegs zu sehen. Die Saiten – die beiden äußeren davon sind stärker gemalt – laufen nach unten an einen bügelförmigen Saitenhalter zusammen, der an der oberen Kante des Schallkörpers liegt, offenbar weil er an seiner richtigen Stelle an der Vorderseite (hierzu vgl. u. a. **Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*) mit der Silhouettentechnik nicht wiederzugeben war. Dies ist noch ein Beispiel für die Mühe, die sich die Maler gaben, um die Grenzen ihrer Technik zu überwinden und Details der Musikinstrumente wiederzugeben. Wie dem Maler des Sarkophags von Ajia Triada, so waren auch dem Maler der Pyxis diese Details vertraut und beachtenswert. Das Ergebnis

⁴⁷⁸ Siehe u. a. Y. Tzedakis, *ADelt* 24, 1969, Chron. Taf. 436, δ (aus Kasteli, Chania) Taf. 443, γ (aus Pigi, Rethymnon); zur Datierung der letzteren s. Kanta, *LM III* (1980) 282. Des Weiteren M. Andreadaki-Vlasaki – E. Papadopoulou in: (a. O. Anm. 322) 131 *Abb. 46. 47* (aus Khamalevri, Rethymnon). SM II-zeitliche Vorläufer aus Knossos: M. R. Popham, *The Minoan Unexplored Mansion at Knossos*, *BSA Suppl.* 17 (1984) Taf. 155, 5–8; Taf. 163, 1–2.

⁴⁷⁹ Hierzu I. Tzedakis, *BCH* 93, 1969, 396–418; Kanta, *LM III* (1980) 288–289.

⁴⁸⁰ M. Popham, *BSA* 65, 1970, 191–194 *Abb. 1, A* Taf. 46, a.

⁴⁸¹ N. Kourou - A. Karetsou in: L. Rocchetti (Hrsg.), *Sybrita* (1994) 114–115. 141 *Kat.-Nr. 72–73* *Abb. 85–89* *Zeichn. 26–31*. Diese Exemplare werden aufgrund ihrer Verzierung in SM IIIC Früh (*Kat.-Nr. 72*) und SM IIIC Spät/SubM (*Kat.-Nr. 73*) datiert.

⁴⁸² L. Banti, *ASAtene N.S.* 3–5, 1941/43, 58–62 Taf. 58–59. 62; M. Borda, *Arte cretese-micenea nel Museo Pigorini di Roma* (1946) 61–63 Taf. 48. Hierzu allgemein: Rutkowski, *Kultdarstellungen* (1981) 77–78. 82; A. L. d'Agata in: *CrMyc* (1997) 90–92 *Abb. 13–14*; dies., *HTR II* (1999) 93–94. 97 *Kat.-Nr. C 3.5, C 3.6, C 3.17, C 3.18*, Taf. 56–61.64–66 (SM IIIC–SubM).

⁴⁸³ K. Baxevani in: *Klados* (1995) 23–24.

sind zwar keine in unserem Sinne realistischen Leierbilder, aber doch Bilder mit Aussagekraft.

Die mannshohe Größe der Leier ist auf das Fehlen eines einheitlichen Maßstabs bei der Wiedergabe der einzelnen Bildelemente der Szene zurückzuführen und nicht darauf, dass hier eine Riesenleier altorientalischen Typus dargestellt ist (vgl. u. S. 131). Eine mögliche Wirkung dieser Leierform ist dennoch an der Art der Arm-Querjoch-Verbindung sowie an den Haken an beiden Seiten des Resonanzkörpers erkennbar (vgl. **Kat.-Nr. V 54**). Die unterschiedliche Größe der Jocharme ist auch kein Anzeichen für eine asymmetrische Rahmenform. Eine Funktion der hornartigen Fortsätze am Schallkörper kann gegenwärtig nicht erkannt werden.

Mit der 'leierartigen' Befestigung der Saiten dieser Leier am unteren Saitenhalter endet die lange formative Periode dieses Instruments, die in MM II begonnen hatte. Dass sie so lange dauerte, spricht auch gegen die These der Übernahme eines fertigen Instrumentes aus dem Orient oder aus Ägypten. Dazu mehr im Abschnitt III.3.

5. Scherbe aus Knossos

A. Kanta erwähnt in ihrer Dissertation eine SM IIIB-zeitliche Scherbe aus Knossos (**Kat.-Nr. 32 Abb. 70**) mit einer Leierspielszene, die der Musikszene auf der Chania-Pyxis (**Kat.-Nr. 31 Abb. 66**) ähnele. Nach flüchtigen Recherchen im Archäologischen Museum von Heraklion und im Stratigraphic Museum in Knossos, wo Kanta die Scherbe jetzt vermutet⁴⁸⁴, konnte sie nicht aufgefunden werden. Im veröffentlichten Bild ist jedenfalls eine Rundbodenleier ohne ausdifferenziertem Schallkörper, mit eingerollten Armenden und wohl vier Saiten zu erkennen. Formal am nächsten stehen ihr zeitgleiche mykenische Leiern wie **Kat.-Nr. 33** (vgl. Rekonstruktion, *Abb. 68*), **Kat.-Nr. 35** (*Abb. 71–Abb. 72*) und **Kat.-Nr. 37** (*Abb. 76–Abb. 79*). Erst damit, und nicht bereits mit der Leier auf dem Sarkophag von Ajia Triada – so eine vielfach geäußerte Annahme der älteren Forschung, – wird ein Indiz für die Verbreitung spezifisch mykenischer Leierformen auf Kreta erkennbar.

Das Vorkommen eines vereinzelt viersaitigen Instrumentes in der Periode der Dominanz siebensaitiger Leiern erhärtet unsere Annahme, dass das Tetrachord die Grundeinheit in der Einteilung bronzzeitlicher Tonleitern war und dass der Übergang von mehr- zu mindersaitigen Instrumenten und umgekehrt weder die Einführung neuer Tonsysteme bedeutete noch sonst eine derart einschneidende Veränderung war (vgl. o. S. 66 ff. 388 ff.). Auch der Übergang von der Achtseitigkeit mittelminoischer Harfen zur Siebensaitigkeit spätminoischer Leiern war kein größerer Eingriff in das Tonsystem: man hatte lediglich die bisher »in Trennung« stehenden Tetrachorde »in Verbindung« zusammenzufügen (vgl. o. S. 66). Diese Überlegung ist von Bedeutung für die Frage nach dem Übergang von der mittelminoischen Harfe zur spätminoischen Leier, der wir uns hier noch einmal zuwenden möchten.

⁴⁸⁴ Persönliche Mitteilung.

3. Das Aufkommen der Leier auf Kreta

Die Frage nach dem Wie und Woher des Aufkommens der Leier auf Kreta ist Gegenstand einer langen Kontroverse gewesen. Auf der einen Seite standen B. Aign und N. Platon, die als erste unabhängig voneinander für die lokale Entstehung aus der mittelminoischen Harfe plädierten, auf der anderen Seite die ältere Theorie von J. Duchesne und M. Guillemin über einen mesopotamisch-ägyptischen Ursprung des Instrumentes. Da die Weiterentwicklung der Leier bis in die historische Zeit mehr oder weniger kontinuierlich verläuft, wie wir noch sehen werden, geht es dabei um die Herkunft der griechischen Leierinstrumente überhaupt. Natürlich war diese Kontroverse auch im altertumswissenschaftlichen Ost-West-Gegensatz von Bedeutung – das ist sie immer noch für diejenigen Forscher, die mit der Archäologie die Geburt der europäischen Kultur, in diesem Fall der abendländischen Musik, untersuchen wollen.

D. E. Creese hat vor einigen Jahren die beiden Extremthesen einer eingehenden kritischen Überprüfung unterzogen und eine mittlere (genauer: eine der Orient-These etwas näher stehende) Position verteidigt: Die Leier sei demnach in Mesopotamien entstanden und habe den ägäischen Raum vor dem 16. Jh. v. Chr. im Zuge ihrer Westausbreitung erreicht; hier habe sie sich unter dem Einfluss der lokalen, seit frühkykladischer Zeit bestehenden Harfe zu dem besonderen Instrument entwickelt, das man in den Bildern aus Aja Triada (**Kat.-Nr. 27 Abb. 53**, **Kat.-Nr. 28 Abb. 57–Abb. 58**) sieht. Diese mehr oder weniger neue Form habe im ägäischen Raum für mehr als Tausend Jahre nachgewirkt⁴⁸⁵.

Wir haben in der Einleitung erläutert, warum die Suche nach den Anfängen *der* Leier, *der* Harfe oder überhaupt eines jeden Typus der modernen instrumentenkundlichen Systematik ein Erbe der nun überholten Naturgeschichte der Musikinstrumente ist, die von der spekulativen Annahme ausging, dass alle kulturspezifischen Erscheinungsformen eines zeitlosen Typus genetisch miteinander zusammenhängen müssen. Auszugehen hat man im Fall der minoischen Leier von zwei Tatsachen: dass Leiern im Alten Orient und in Ägypten früher belegt sind als im ägäischen Raum – in Mesopotamien am frühesten – und dass keine ägäische Leier als Ganzes eine genaue Entsprechung unter den mesopotamischen oder ägyptischen Leiern findet. Die Harfe der frühkykladischen Marmorfigurinen ist offenbar dasselbe Instrument wie die palästinische Harfe auf der Megiddo-Platte **Kat.-Nr. V 1** (**Abb. 259–Abb. 261**); eine dermaßen enge Verwandtschaft mit fremden Instrumenten hat keine ägäische Leier. Die formal nächsten Instrumente sind in den beiden kilikischen Siegelbildern **Kat.-Nr. V 34** (**Abb. 302**) und **Kat.-Nr. V 35** (**Abb. 301**) zu sehen; ihre Datierung ist aber nach wie vor unsicher, und man kann sich nicht darauf verlassen, dass sie früher als die ersten ägäischen Leierbilder entstanden sind. Mit ihrem runden Boden und ihrem nahtlosen Übergang vom Schallkörper in die Arme wirken die kilikischen Leiern auch isoliert im altorientalischen Saiteninstrumentarium des 3. und 2. Jts. v. Chr., bei dem der Leierbau auf das Grundelement des getrennt gefertigten, rechteckigen Resonanzkastens basiert. Zieht

⁴⁸⁵ Creese, *Lyre* (1997) 45.

man die engere Verwandtschaft zwischen den beiden kilikischen und den ägäischen Leiern der ausgehenden Spätbronzezeit sowie die zeitgenössischen mykenisch-kilikischen Kontakte in Betracht, so scheint es derzeit insgesamt befriedigender, wenn man die kilikischen Leiern als Indiz für mykenischen Einfluss auf das anatolische Instrumentarium betrachtet (vgl. S. 77 f. 169 ff.).

Infolge dieser Beobachtungen kann es nicht auf die Einführung der östlichen Leier ins ägäische Instrumentarium ankommen – davon kann nur im Falle der kykladischen Harfe die Rede sein, die in ähnlicher Form früher in Megiddo belegt ist –, sondern lediglich auf die Einwirkung der östlichen Leier bzw. ihrer einzelnen Merkmale auf die Entwicklung bestehender Saiteninstrumente des ägäischen Raums zu Leiern. Das definierende Grundmerkmal der Leier ist das Querjoch (vgl. o. S. 35). B. Aign gab zu, dass die Art, wie man eine getrennt angefertigte Querstütze auf einen Rahmen anbringt und daran die Saiten befestigt, von orientalischen Leiern übernommen worden sein könnte⁴⁸⁶. Auf der Basis der heute verfügbaren mittelminoischen Zeugnisse darf es allerdings als wahrscheinlicher gelten, dass selbst dieser Übergang vom einheitlichen Harfenrahmen zu dem durch ein Querjoch überbrückten Zweiarmenrahmen der Leier auf Kreta mehrere Zwischenstufen und -formen umfasste, die mit der Annahme einer einmaligen fremden Anregung nicht vereinbar sind (vgl. o. S. 73–77 *Abb. 48*).

Ein weiteres Grundmerkmal der orientalischen Leiern ist die untere Befestigung der Saiten an der Vorderseite des Schallkörpers. Anhaltspunkte für die Annahme einer solchen Konstruktion liefern aber die frühesten ägäischen Leiern nicht. Sicherlich nicht 'leier-', sondern 'harfenartig' befestigt sind zumindest die Saiten der Leier **Kat.-Nr. 20** (*Abb. 42*). Eindeutige Anhaltspunkte für die 'leierartige' untere Befestigung der Saiten liefert dagegen kein ägäisches Bildzeugnis, selbst die Leier auf der Pyxis **Kat.-Nr. 31** nicht (*Abb. 66*; vgl. o. S. 107). Die untere Befestigung der Saiten an der Decke des Resonanzkörpers oder an einem geradlinigen Saitenhalter über ihr bzw. an einer Leiste auf ihr ist in jedem Fall ein aus der Harfe geerbtes Baumerkmal (vgl. **Kat.-Nr. 8** *Abb. 22–Abb. 23*, **Kat.-Nr. 10** *Abb. 30*), das noch geometrische und früharchaische Leiern bewahren werden (vgl. **Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*, **Kat.-Nr. 117** *Abb. 210–Abb. 211*, **Kat.-Nr. 127** *Abb. 222*, **Kat.-Nr. 128** *Abb. 226*). Auch das bestätigt in ihrem Kern die Theorie Aigns über die Entstehung der ägäischen Leier aus der kykladischen Harfe und die Ergänzung hinsichtlich der Zwischenstufen dieser Entwicklung, die wir oben auf der Basis des gegenwärtig verfügbaren Materials vorgenommen haben (vgl. o. S. 68 ff.). Der kulturelle Zusammenhalt im Rahmen der lokalen Tradition über diverse Instrumententypen hinweg und nicht die spekulative Verbundenheit im Rahmen eines abstrakten Typus der instrumentenkundlichen Systematik über Zeiten und Orte hinweg ist die Basis, die die Entstehung der ägäischen Leier erklären kann.

Schwanenkopfverzierung und Tetrachrodeneinteilung der früh- und mittelbronzezeitlichen Harfe lebten in den ägäischen Leierformen bis in die historische Zeit hinein weiter. Die Form des runden Rahmenbodens ist eine Neuerung, die sich weder aus der lokalen Harfe noch

⁴⁸⁶ Aign (1963) 141. Ähnlich RIA VI (1980–1983) 577 s.v. Leier (D. Collon); Maas – Snyder (1989) 2.

aus den orientalischen Leiern ableiten lässt. Auf den gesondert angefertigten Resonanzkasten der orientalischen Leiern verzichteten die ersten ägäischen Leierbauer⁴⁸⁷, und wenn sie es in einem Ausnahmefall nicht taten (**Kat.-Nr. 9** *Abb. 26–Abb. 29*), gaben sie dem Resonanzkasten die lokal übliche halbrunde, nicht die altorientalisch-ägyptische Rechteckform. Erst mit der kypro-geometrischen Schildkrötenleier **Kat.-Nr. 50** (*Abb. 99–Abb. 100*) liegen ausreichende Beweise für die regelmäßige Verwendung gesonderter Schallkörper im Einflussbereich der ägäischen Musikkultur vor.

Nach alledem bleibt nur ein Bereich, in dem die Wirkung externer Einflüsse derzeit begründet werden kann: die Spieltechnik der Leier. Der spieltechnische Unterschied zu der kykladischen Harfe dürfte jedoch nicht so groß gewesen sein, wie D. E. Creese denkt. Die Spieltechnik würde jedenfalls kaum gegen die These Aigns sprechen. Denn die Annahme Creeses, die Harfe der Kykladenfigurinen sei mit der rechten Hand am Korpus festgehalten und mit der linken gezupft worden⁴⁸⁸, scheint nach Aussage der sicher echten (wenn auch zugegebenermaßen hierzu nicht sehr informativen) Figurinen weniger wahrscheinlich als die genau umgekehrte, bereits 'leierartige' Spielweise, für die M. van Schaik plädiert (vgl. o. S. 48). Die mittelminoischen Harfen und proto-Leiern sind leider nicht gespielt dargestellt und ihre Spieltechnik deshalb nicht bekannt. Der Übergang zur Spieltechnik der Leier bestand also, genau gesehen, nicht im Wechsel des Einsatzes der Hände, sondern lediglich in der Verlagerung des Instrumentes von der rechten auf die linke Körperhälfte, im Wechsel von der Sitz- zur aufrechten Haltung, in der Einführung des Haltebands sowie in der gelegentlichen Anwendung des Plektrons beim Zupfen.

Alle diese Neuerungen zeigt aber in der Bronzezeit jedoch nur der Sarkophag von Ajia Triada (**Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*). Die meisten anderen Bildzeugnisse zeigen einfach stehende Musikanten mit einer Leier in der einen oder in beiden Händen bzw. Instrumente ohne ihre Spieler. Das Siegel **Kat.-Nr. 9** (*Abb. 26–Abb. 29*) zeigt ferner das Plektron und das Halteband. Das Musizieren im Stehen oder Gehen dürfte rituell bedingt sein – etwa eine Folge der Einführung von Prozessionen oder Tanzritualen im Kult – und braucht ebenso wenig eine externe Anregung wie die Stellung des Instrumentes an der linken Körperhälfte, die zudem weder im Alten Orient noch in der Ägäis in allen Darstellungen vorkommt (vgl. die rechts gehaltenen Leiern bei **Kat.-Nr. 31** *Abb. 66* und **Kat.-Nr. 36** *Abb. 73–Abb. 75*). Auch das Halteband könnte einfach dadurch entstanden sein, dass man eine zusätzliche Stütze für das Instrument brauchte, wenn man sich beim Spielen bewegen musste und beide Hände mit den Saiten beschäftigt waren⁴⁸⁹. Ein wichtiger, funktional nicht erklärbarer Aspekt des altorientalischen und ägyptischen Leierspiels – die horizontale Handhabung des Instrumentes – ist in der ägäischen Bronzezeit nicht nachgewiesen. Nur die Anwendung des Plektrons darf demnach als eine wesentliche Neuerung gelten, die das minoische Leierspiel

⁴⁸⁷ Aign (1963) 141.

⁴⁸⁸ Creese, *Lyre* (1997) 23–27.

⁴⁸⁹ So die Vermutung J. M. Padgetts, s. o. Anm. 439.

einer externen Anregung verdankt⁴⁹⁰. Seine frühesten Belege liefern das altbabylonische Terrakotta-Relief **Kat.-Nr. V 11** (*Abb. 272*) und die wohlbekannte Grabmalerei eines syrischen Musikanten aus Beni Hasan, aus der XII. Dynastie (S. 7 Anm. 33). Beide Zeugnisse dürften etwas älter als das Siegel **Kat.-Nr. 9** sein, das das Plektron im ägäischen Raum zum ersten Mal belegt (*Abb. 26–Abb. 29*).

4. Zusammenfassung

Die Neupalastzeit auf Kreta liegt, was das Musikleben und insbesondere das Saitenspiel anbelangt, noch im Dunkeln. Lediglich auf Thera, dessen Kunst und Kultur zu Beginn der Spätbronzezeit minoisch stark geprägt ist, stellt ein SM IA-zeitliches Fresko mit deutlichen Bezügen zur ägyptischen Mythologie und Ikonographie einen musizierenden Affen dar (**Kat.-Nr. 26** *Abb. 51*). Die Form dieses fragmentarisch erhaltenen Saiteninstrumentes ist allerdings nicht mit Sicherheit zu ermitteln, und die Rekonstruktion einer dreieckigen Leier muss hypothetisch bleiben. Ebenso fraglich sind die Alabasterfragmente **Kat.-Nr. 131**, die N. Platon als dreieckige Leier rekonstruierte und die außerdem kaum datierbar sind (*Abb. 244–Abb. 245*). Angesichts des Vorkommens einer annähernd dreieckigen oder wenigstens spitz zulaufenden Leier im späteren Instrumentarium unseres Untersuchungsraumes (**Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 60a** *Abb. 125*, **Kat.-Nr. 82 – Kat.-Nr. 87** *Abb. 154 – Abb. 159*, **Kat.-Nr. 109** *Abb. 188–Abb. 189*, **Kat.-Nr. 118** *Abb. 213–Abb. 214*, **Kat.-Nr. 126** *Abb. 221*, **Kat.-Nr. 127** *Abb. 222*, **Kat.-Nr. 129** *Abb. 227*) sind jedoch diese beiden Instrumente als Vorläufer die aussichtsreichsten Kandidaten.

Die Quellenlage ändert sich gewaltig in der sog. End- und Nachpalastzeit Kretas. Ajia Triada, Paläkastro und Chania, drei wichtige regionale Zentren in der Nachfolge von Knossos, dessen Palast zu Beginn dieser Periode zerstört wurde oder allenfalls seine einstige politisch-wirtschaftliche Vorherrschaft verlor, liefern mehrere Belege einer relativ einheitlichen siebensaitigen Leier mit geschwungenen Armen und plastischer Schwanenkopfverzierung, die im Kult eingesetzt wurde. Diese hat klare Vorläufer in mittelminoischen Harfen- und Leierformen und zeugt von der grundsätzlichen Kontinuität im minoischen Saitenspiel trotz der vorangehenden Quellenlücke. In der Durchsetzung der Leier und der Verdrängung der Harfe, die nun nicht mehr belegt ist, liegt die größte Bedeutung der kretischen End- und Nachpalastzeit (und vermutlich der Neupalastzeit) für die Geschichte der Musikausübung im ägäischen Raum und darüber hinaus. Des Weiteren erscheint in Knossos eine schlichtere, viersaitige Leier (**Kat.-Nr. 32** *Abb. 70*), die im weiteren Verlauf der Entwicklung in die sog. Dunklen Jahrhunderte und in die Früheisenzeit hinein eine wichtige Stellung einnehmen wird.

Die Einführung des Plektrons ist eine wichtige und zukunftsweisende Neuerung im Bereich der Spieltechnik, die das ägäische Saitenspiel externer (orientalischer oder

⁴⁹⁰ Creese, Lyre (1997) 37–39.

ägyptischer) Anregung verdanken dürfte. Die alte These jedoch, diese Leierform, und damit die ägäische, später griechische Leier überhaupt, sei ein orientalisches Importgut, kann angesichts ihrer Anknüpfung an frühere kykladische und mittelminoische Harfenformen so nicht bestätigt werden.

Die Funde der End- und Nachpalastzeit erlauben zum ersten Mal bedeutende musiksoziologische Beobachtungen. Sie kommen fast alle aus regionalen Zentren, die in der Nachfolge von Knossos an wirtschaftlicher, politischer und sozialgeschichtlicher Bedeutung gewannen und zeigen ausschließlich männliche, hochrangige Leierspieler in knöchellangen Gewändern, die wohl als Träger eines priesterähnlichen Amtes zu interpretieren sind. Eine profane oder außerhalb des palatialen Milieus angesiedelte Nutzung der Musik belegen die verfügbaren Funde nicht. Man hat hier eine Einseitigkeit der Quellen zu erkennen – weltliche Musik und Musizieren von Frauen darf man schließlich bei jeder Kultur grundsätzlich vermuten. Diese Einseitigkeit verrät aber gleichzeitig Elemente der ägäischen Reflexion über Musik, über die Bewertung dessen, was dargestellt und festgehalten zu werden verdiente. Auch das Affenfresko aus Thera darf als Beleg für musikalische Reflexion und Mythologie gelten, die sogar ägyptische Anregungen erkennen lässt.

Über Gesang informieren uns die kretischen Funde nicht. Doch die sog. Schnittervase aus Ajia Triada mit einem Männerchor, der Leierspieler mit dem offenen Mund in der Kultszene auf der Pyxis **Kat.-Nr. 31** (Abb. 66) sowie die Heilsprüche »in der Keftiu-Sprache« im Londoner medizinischen Papyrus (P Lon. Med. 11, 4–6) aus der XIX. ägyptischen Dynastie⁴⁹¹ legen auch für den Gesang religiöse Inhalte nahe. Epische Vorträge mit musikalischer Begleitung sind eine noch ausstehende Entwicklung in der ägäischen Musikkultur.

⁴⁹¹ E. H. Cline in: D. O'Connor – E. H. Cline (Hrsg.), Amenhotep III. Perspectives on His Reign (1998) 240; R. Arnott in: Meletemata (1999) 1–6; E. Kyriakidis in: KrÄg Katalog (2000) 193; P. W. Haider in: Potnia (2001) 479–482.

IV. SPÄTBRONZEZEIT AUF DEM GRIECHISCHEN FESTLAND

Aus der Mittel- und frühen Spätbronzezeit auf dem griechischen Festland und den ägäischen Inseln sind bisher keine Zeugnisse der Musikausübung bekannt. Die kulturellen Verhältnisse im Mittelhelladikum sind generell bescheiden; aus dem Rahmen fallen jedoch herausragende, mit Waffen, Gold, Toilettengeräten, minoischen Luxusgütern und Trinkgeschirr ausgestattete Einzelbestattungen in Schachtgräbern unter monumentalen Grabhügeln in Messenien, Attika, Bötien und der Argolis sowie auf den vorgelagerten Inseln Ägina und Keos⁴⁹². Diese sind die ersten Manifestationen für die erneute Etablierung einer gesellschaftlichen Oberschicht nach dem Ende der sog. Periode der Korridorhäuser. Zur vollen Entfaltung kommt dieses Phänomen in der anschließenden Schachtgräberzeit (MH III–SH IIA Früh), die auch als Frühmykenische Periode (SH I–SH IIB) bekannt ist. Bildquellen aus dieser Zeit sind spärlich und beschränken sich im Wesentlichen auf den vereinzelt figürlichen Dekor mattbemalter Pithoi aus Ägina⁴⁹³.

Deshalb gehen wir direkt in die mykenische Palast- (SH IIIA–B) und Nachpalastzeit (SH IIIC) über⁴⁹⁴. Über das kulturelle Umfeld der Musikausübung in den mykenischen Palästen werden wir im Zusammenhang mit den musikalischen Zeugnissen aus Pylos sprechen.

Kat.-Nr. 33 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 1972 (Reliefplatte); 1973 (»Plektron«); 1974 (Arme); ohne Inv.-Nr. (Querjoch); aus dem Menidi-Tholosgrab in Lykotrypa, Attika. Mehrere Elfenbeinfragmente, von V. Stais als Leier rekonstruiert; Kontext: SH IIIB.

Abb. 67–Abb. 68

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter (?); Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter geradlinig; Rahmenverzierung in Relief, linear und figürlich. Plektron (?); vielsaitig; 8 Saiten.

⁴⁹² I. Kilian-Dirlmeier, Das mittelbronzezeitliche Schachtgrab von Ägina, *Alt-Ägina IV 3* (1997).

⁴⁹³ H. Siedentopf, *Mattbemalte Keramik der Mittleren Bronzezeit, Alt-Ägina IV 2* (1991).

⁴⁹⁴ Für einen rein spekulativen und z. T. fehlerhaften Überblick über die mykenische Musikkultur in Anlehnung an Younger, *MusAeg* (1998) s. R. Castleden, *Mycenaeans* (2005) 138–140.

Kat.-Nr. 34 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 1975 (Rahmen und »Querjoch«); 1988 (Reliefplatte); aus dem Menidi-Tholosgrab in Lykotrypa, Attika. Mehrere Elfenbeinfragmente, von V. Stais als Leier rekonstruiert; rekonstr. H ca. 40 cm. Kontext: SH IIIB.

Abb. 69

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung nicht erhalten; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter nicht erhalten; Rahmenverzierung nicht eindeutig; vielsaitig; 8 Saiten (?).

Lit. (Kat.-Nr. 33 u. Kat.-Nr. 34) H. G. Lolling in: H. G. Lolling et al., Das Kuppelgrab bei Menidi (1880) Taf. 8, 6. 8–9 ; V. Stais, Guide illustré du Musée National d'Athènes II. Collection mycénienne (1909) 142–143 Abb.; Aign (1963) 82–83. 189–90. 203. 219 Kat.-Nr. V/2 Abb. 45–46; E. Vermeule, Greece in the Bronze Age (1964) 308; N. Platon, MinLyra (1966) 222–223 Abb. 11 Taf. 70–70α; Wegner, Musik & Tanz (1968) 73 Nr. 37/38; J.-C. Poursat, Les ivoires mycéniens. Essai sur la formation d'un art mycénien, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. 230 (1977) 162. 175. 239–240; ders., Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. 230bis (1977) 147–149. 152 Kat.-Nr. 425–427. 430–431. 447 Taf. 45; Vermeule – Karageorghis (1982) 138; R. D. Barnett, Ancient Ivories in the Middle East, Qedem 14 (1982) 37 Taf. 32,d; Maas – Snyder (1989) 7. 8; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 305 Anm. 89; Younger, MusAeg (1998) 62 Kat.-Nr. 3–4 Taf. 5, 8; M. Cultraro, Ostraka 9, 2000, 21 Abb. 13.

Kat.-Nr. 35 Nauplion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 23536 aus Nauplion, Evangelistria-Nekropole, Kammergrab IV. Wandungs- und Randfragment eines Kraters mit Darstellung eines Leierspielers; Ripe Pictorial (Vermeule-Karageorghis); Kontext: SH IIIA-B; Dat.: SH IIIB(2?).

Abb. 71–Abb. 72

Leier. Rahmen rechteckig-gerundet; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch mit besonderer Vorrichtung; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter (?); Querjoch unter den Armenden; Querjochenden leicht überstehend; zwei Ringe als Saitenhalter; Saitenhalter nicht eindeutig; vielsaitig; 7 Saiten.

Lit. A. Dragona-Latsoudi, AEphem 1977, 86–98 Taf. 20; G. Touchais, BCH 103, 1979, 559, Abb. 83; H. W. Catling, ARepLond 26, 1979/80, 30 Abb. 53; Vermeule – Karageorghis (1982) 92. 212 Kat.-Nr. IX.14.1 Taf. IX.14.1; F. Schachermeyr, Die griechische Rückerinnerung (1983) 43–44 Abb. 1; ders., Griechische Frühgeschichte (1984) 152–153. 211; Maas – Snyder (1989) 7 Abb. 3a; B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 64–65 Nr. E Abb. 9, E; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 293. 305 Abb. 18. 6; Younger, MusAeg (1998) 70–71 Nr. 35 [irrtümlich Inv.-Nr. 13 214] Taf. 14, 4; P. Mountjoy, RMDP (1999) 140 unter FS 9; Brand, Musikanten (2000) 43. 182 Kat.-Nr. Myk 4 Abb. 3; M. Cultraro, Ostraka 9, 2000, 20 Abb. 12; Güntner, Tiryns XII (2000) 205. 211 Kat.-Nr. 167.

Kat.-Nr. 36 Chora, Arch. Mus. ohne Inv.-Nr. aus Epano Englianos, Palastgebäude, Raum 6

(Thronraum); gefunden vor dem südöstlichen Teil der Nordostwand. Fragmentarische Wandmalerei mit einem Leierspieler auf Felsen sitzend.

Abb. 73–Abb. 75

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen in der Form eingerollter Schwanenhälsa; Stäbe überstehend, kurz; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht erhalten; Querjoch zwischen den Stäben; Querjochenden überstehend, mohnkapselförmig; 5 oder 7 Saiten.

Lit. C. W. Blegen, *AJA* 60, 1956, 95 Taf. 41, 3; Aign (1963) 80–81. 215 Kat.-Nr. V/1 Abb. 44; E. Vermeule, *Greece in the Bronze Age* (1964) 308 Taf. 30, A; N. Platon, *MinLyra* (1966) 211. 213 Abb. 2γ; Pylos II (1969) 79–80. 194–195 Kat.-Nr. 43 H 6 Taf. 27. 125; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell' Iliade* (1978) 281 Abb. 81; A. Bélis, *BCH* 109, 1985, 203 Abb. 2; R. Hägg in: O. Picard (Hrsg.), *L'iconographie minoenne*, *BCH-Suppl.* 11 (1985) 216 Abb. 3; L. R. McCallum, *Decorative program in the Mycenaean palace of Pylos: The megaron frescoes*, *Diss. Pennsylvania* (1987) 95 Fragment-Nr. 6NE(Q3?): C: 9; 155–156 Taf.; J. M. Hurwit in: *Polis* (1993) 17 Anm. 7; B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 64 Nr. C Abb. 9, C; S. Langdon in: *Polis* (1993) 78; N. Lurz, *Der Einfluß Ägyptens... auf die mykenischen Fresken* (1994) 121–122; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 294–296. 306 Abb. 18. 8; Kontorli-Papadopoulou, *AegFr* (1996) 69–70 Kat.-Nr. 98 Taf. 121–122; Löwe, *Bestattungen* (1996) 30; J. C. Wright, in: *History of Wine* (1996) 302 Abb. 18, 16; Younger, *MusAeg* (1998) 69 Nr. 31 Taf. 13; A. Jockenhövel, in: *Götter und Helden* (1999) 58; Brand, *Musikanten* (2000) 40–43. 180–181 Kat.-Nr. Myk 1 Abb. 2; M. Cultraro, *Ostraka* 9, 2000, 9–30; R. Hägg in: *Fs. Åström* (2001) 144; Zschätzsch, *Musikinstrumente* (2002) 33; Schuol, *HethKMus* (2004) 94 Kat.-Nr. 90 Taf. 37, 90; I. Mylonas Shear, *Kingship in the Mycenaean World and its Reflections in the Oral Tradition* (2004) 20. 117–118 Anm. 132; J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 41–42 Abb. 13; K. Kristiansen–T. B. Larsson, *The Rise of Bronze Age Society* (2005) 281–282.

Kat.-Nr. 37 Athen, Nationalmus. Inv.-Nr. 8539 aus Epano Englianos, Palastgebäude, Raum 105. Zwei Exemplare eines Siegelabdrucks a) 1,9 x 2,7 cm; b) 2,15 x 2,6 cm.

Abb. 76–Abb. 79

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen; Stäbe als Verlängerung der Arme; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen (?); Querjoch nicht erhalten; Saitenhalter nicht eindeutig; vielsaitig; mindestens 6, wahrscheinlich 7 Saiten.

Lit. CMS I 361; M. L. Lang, *AJA* 63, 1959, 134 Kat.-Nr. Wr 1361 Taf. 30, Wr 1361; L. R. McCallum, *Decorative program in the Mycenaean palace of Pylos: The megaron frescoes*, *Diss. Pennsylvania* (1987) 125 Taf. 18, b; P. Rehak in: ders. (Hrsg.), *The Role of the Ruler, Aegaeum* 11 (1995) 110 Taf. 39, d; I. Pini (Hrsg.), *Die Tonplomben aus dem Nestorpalast von Pylos* (1997) 1–2 Kat.-Nr. 1A Taf. 1, 1A; Younger, *MusAeg* (1998) 78–79 Kat.-Nr. 66 Taf. 25, 1; M. Cultraro, *Ostraka* 9, 2000, 27 Abb. 18.

Kat.-Nr. 38 Nauplion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 14376 aus der Argolis, möglicherweise aus Tiryns (näheres zu den Auffindungsverhältnissen nicht bekannt). Schulter- und Halsfragment einer Kragenhalsamphora mit Darstellung einer leierspielenden Figur. Dat.: SH IIIC Mitte.

Abb. 80–Abb. 81

Leier. Rahmen hufeisenförmig (?) mit geschweiften Armen; Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Querjoch mit besonderer Vorrichtung (?); untere Saitenbefestigung nicht erhalten; doppeltes Querjoch auf den Armenden; Querjochenden kaum überstehend; Rahmenverzierung nicht eindeutig; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. E. Slenczka, Tiryns VII (1974) 69 Kat.-Nr. 159 Abb. 24, 7 Taf. 9, 1d; Vermeule – Karageorghis (1982) 92. 138. 223 Kat.-Nr. XI.69 Taf. XI.69; Maas – Snyder (1989) 7 Abb. 3b; S. Deger-Jalkotzy in: Eleventh Century (1994) 21 Abb. 1; Younger, *MusAeg* (1998) 71 Nr. 36; H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis (1999) 573 Anm. 2204; Brand, *Musikanten* (2000) 181 Kat.-Nr. Myk 3; A. Papadimitriou in: *Geschenke der Musen* (2003) 124 Kat.-Nr. 21 (mit Taf.).

1. Elfenbeinleiern aus Menidi

Bei der Ortschaft Lykotrypa im heutigen Athener Stadtteil Menidi wurde 1879 ein mittelgroßes Tholosgrab der Phase SH IIIB entdeckt⁴⁹⁵. Das Grab enthielt reiches Elfenbeinmaterial und darunter Fragmente, aus denen V. Stais zwei Leiern rekonstruierte. Der einen Leier (**Kat.-Nr. 33** *Abb. 67–Abb. 68*) rechnete er mehrere Fragmente mit Reliefdekor, die er als Arme (Inv.-Nr. 1974) und Joch (ohne Inv.-Nr.) deutete, eine mit Sphingen dekorierte Reliefplatte (Inv.-Nr. 1972), die er als Teil des standfähigen, als Resonanzkasten fungierenden Bodens rekonstruierte, sowie einen weiteren löffelförmigen Gegenstand (Inv.-Nr. 1973), den er als Plektron betrachtete, zu. Diese Fragmente wurden ferner zu einer vollständigen Rekonstruktion zusammengesetzt und ergänzt. Der zweiten Leier (**Kat.-Nr. 34** *Abb. 69*), von der keine Rekonstruktion angefertigt wurde, wurden die Fragmente Inv.-Nr. 1975 als Rahmen- und Querjochteile und die Reliefplatte Inv.-Nr. 1988 als Basis- bzw. Korpusteil zugewiesen. Als Grundlage für die Betrachtung dieser Fragmente dient heute die vollständige Publikation der mykenischen Elfenbeinartefakte des Athener Nationalmuseums durch J.-C. Poursat.

Dass sich überhaupt Leierteile unter dem umfangreichen Elfenbeinmaterial des Tholosgrabs von Menidi finden, legen zunächst drei Fragmente nahe: Zum einen die fast identischen Fragmente Inv.-Nr. 1975 (**Kat.-Nr. 34**), 1,9–2,4 cm stark und 5 cm breit, die kurz vor den spitz zulaufenden Enden verdickt und maximal bis 30 cm in Höhe erhalten sind; an

⁴⁹⁵ H. G. Lolling et al., *Das Kuppelgrab bei Menidi* (1880); R. Hope Simpson - O. T. P. K. Dickinson, *A Gazetteer of Aegean Civilisation in the Bronze Age I. The Mainland and the Islands*, SIMA 52 (1979) 201; J. Vanschoonwinkel, *L'Égée et la Méditerranée Orientale à la fin du IIe millénaire* (1991) 119. 176 (mit. Lit.); Deoudi, *Heroenkulte* (1999) 103–105 Kat.-Nr. 29; D. Boehringer, *Heroenkulte* (2001) 94–102.

dem besser erhaltenen Fragment (linker Arm der Rekonstruktion von **Kat.-Nr. 34**) ist zudem ein großer Teil des unteren Bogens erhalten. Zum anderen das Fragment ohne Inv.-Nr. (Querjoch von **Kat.-Nr. 33** *Abb. 67–Abb. 68*), das acht Durchbohrungen aufweist und sich kaum für eine andere Deutung als die des Leierjochs anbietet. Dieses Fragment hätte seiner Länge und Form nach nicht in den Rahmen der Leier **Kat.-Nr. 34** gehören können, so dass die Identifizierung zweier Leiern als sehr wahrscheinlich gelten darf.

Die Rekonstruktion des kastenförmigen Korpus und des Saitenhalters der Leier **Kat.-Nr. 33** durch Stais (*Abb. 67*) entbehrt dagegen jeglicher Grundlage und wurde bereits von N. Platon und B. Aign zurückgewiesen. Zweifel haben wir auch am Plektron, dessen Löffelform mit keiner bekannten, auch nur grob zeitgleichen Plektronendarstellung zu vergleichen ist. Die Platten Inv.-Nr. 1972 und 1988 mit Reliefdekor, die Stais als Resonanzkörper der beiden Leiern rekonstruierte, sind tatsächlich als Kastenteile zu betrachten, denn Elfenbeinkästen, sog. Schachbretter u. ä., sind im Ostmittelmeerraum vielfach belegt⁴⁹⁶, während die Zugehörigkeit der vorliegenden Elfenbeinplatten zu den Leiern durch keinen Originalteil gesichert ist. Auch der durchbohrte Teil, den Stais zurückhaltend als Saitenhalter der Leier **Kat.-Nr. 33** rekonstruierte, ist problematisch: B. Aigns Meinung, dieses Fragment gehöre nicht der Leier, könnte ebenso richtig sein wie N. Platons Vorschlag, es sei zwar ein Saitenhalter, doch etwas höher als in der Rekonstruktion von Stais anzusetzen (vgl. *Abb. 68*). Für Platons Rekonstruktion scheint im Wesentlichen nur eine Durchbohrung am unteren Teil des rechten Armes von **Kat.-Nr. 33** zu sprechen, die, wenn ihr eine zweite an der gleichen, allerdings verlorenen Stelle des linken Armes entsprach, als Dübelloch zu betrachten ist. Eine denkbare Alternative wäre die Befestigung des Resonanzkastens an dieser Stelle, und damit eine Konstruktion wie die der Harfe auf dem hieroglyphischen Siegel **Kat.-Nr. 10** (*Abb. 30*).

Eher der alten Rekonstruktion als der Rekonstruktion Aigns folgen wir in der Frage der Querjochenden: Aign wollte sie aus den Armen herausragen lassen; die äußere Oberfläche der Leierarme an dem Punkt, von dem diese Enden ausgehen sollten, ist aber relativ gut erhalten und zeigt keine Fortsätze oder Durchbohrungen⁴⁹⁷. Und noch dazu scheinen die beiden Enden des Jochs nahe an der Innenseite der Arme sich in jeweils zwei Teile zu spalten; sie bilden also keinen massiven Stab, der sich an der Außenseite des Rahmens fortsetzen könnte.

Die kürzlich von J. G. Younger vorgeschlagene Rekonstruktion der Menidi-Elfenbeine als Leier mit geschweiften Armen und Schwanenkopfverzierung⁴⁹⁸ berücksichtigt nur die Armfragmente (Inv.-Nr. 1974) der Leier **Kat.-Nr. 33** und deutet sie als hohe, überstehende Stäbe. Wenn man aber diese Fragmente nicht als Hauptteil der Arme interpretiert und das achtfach durchbohrte Querjoch nicht berücksichtigt, gibt es überhaupt keinen Grund, die anderen Fragmente als Teile einer Leier zu betrachten bzw. überhaupt Saiteninstrumente

⁴⁹⁶ R. D. Barnett, *Ancient Ivories in the Middle East*, Qedem 14 (1982) 27. 37 Taf. 11, a; 30, d-e.

⁴⁹⁷ s. Detail des rechten Armes der Leier **Kat.-Nr. 33** bei Younger, *MusAeg* (1998) Taf. 5 rechts.

⁴⁹⁸ Younger, *MusAeg* (1998) 22 Taf. 6.

unter den Beigaben des Grabes zu erkennen. Die Rekonstruktion Youngers kann daher nicht akzeptiert werden.

Ob die Leiern von Menidi funktionsfähige Instrumente waren, die sekundär als Beigaben verwendet wurden, oder ob sie ursprünglich als Nachbildungen zum Zweck der Niederlegung im Grab konzipiert waren, lässt sich nicht schlüssig beurteilen. Die rekonstruierte Gesamtgröße von ca. 40 cm für die Leier **Kat.-Nr. 34** (*Abb. 69*) spricht für ein funktionsfähiges Instrument; dieser Annahme steht das Herstellungsmaterial nicht im Wege – das Elfenbein im Originalzustand ist viel elastischer und belastbarer als das, was wir Jahrtausende später im Grabungsfeld finden. Das Fehlen von Resonanzkörpern bzw. Spuren ihrer Befestigung an den Armen sowie die geringe Stärke der Teile könnte jedoch eher für Nachahmungen realer (Holz)instrumente sprechen. Dafür spricht auch die paarweise Niederlegung ins Grab sowie die Reliefverzierung, die man (schlecht erhalten) an den oberen Teilen der Arme der Leier **Kat.-Nr. 33** (*Abb. 67–Abb. 68*) erkennen kann.

Hauptthema dieses Dekors ist das aus dem Löwentorrelief von Mykene bekannte Thema der beiden heraldischen Löwen mit den Vorderbeinen auf bikonkavem Altar⁴⁹⁹. Das Thema begegnet oft auch auf Siegeln, so u. a. auf CMS I Nr. 46 aus Mykene oder CMS I Nr. 198 aus Asine. Dabei dürfte es sich um Wappentiere handeln, denen unheilabwehrende, apotropäische Züge innewohnen⁵⁰⁰. Gut datierbar ist das Löwentor von Mykene, das zur zweiten Phase der Akropolis-Mauer (Ende von SH IIIB1) gehört und mit der Darstellung unserer Elfenbeine am ehesten vergleichbar ist. Dadurch wird möglicherweise ein Anhaltspunkt für die genauere Datierung der Menidi-Leiern früh in die Phase SH IIIB, die mit dem Grabkontext gegeben ist, gewonnen.

Die so rekonstruierte Form der Menidi-Leiern weist den einheitlichen Rahmen und den unteren Saitenhalter der Rundbodenleier **Kat.-Nr. 27** aus Ajia Triada (vgl. insbes. *Abb. 56*) auf, besitzt aber die geradlinigen Arme der Leier **Kat.-Nr. 35** (*Abb. 72*) und möglicherweise der Leier **Kat.-Nr. 32** (*Abb. 70*). Die nächste Parallele für ihren Hufeisenrahmen, ihr unter den Armenden angebrachtes Querjoch ohne herausragende Querjochenden und ihren unteren Saitenhalter liefert jedoch die Leier der protoattischen Hydria in Berlin (**Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*), die damit eine Kontinuität im attischen Instrumentarium bis in die früharchaische Zeit hinein möglich erscheinen lässt. Nicht ohne Bedeutung in diesem Zusammenhang ist, dass das Tholosgrab von Menidi auch im späten 8. Jh. aufgesucht wurde, wie die geometrische Keramik aus seinem Dromos zeigt, und zu den Denkmälern zählt, die eine Rolle im Phänomen des Rückgriffs auf die Vergangenheit und der Heroenkulte geometrischer Zeit spielten.

⁴⁹⁹ Younger, *MusAeg* (1998) Taf. 8.

⁵⁰⁰ N. Schlager, *Dämonendarstellungen in der minoischen und mykenischen Glyptik. Eine Typologie*, Diss. Wien (1981) 92.

2. Kraterscherbe aus Nauplion

An dem Nord- und Ostabhang des Palamidi-Hügels und dem Westabhang des gegenüberliegenden Evangelistria-Hügels im Randgebiet der heutigen Stadt Nauplion befindet sich die mykenische Nekropole von Lagoumia. Hunderte von Felskammergräbern sind in mehreren Forschungskampagnen seit 1878 lokalisiert bzw. freigelegt worden⁵⁰¹. Das Kammergrab IV wurde 1974 im Rahmen einer Rettungsgrabung durch A. Dragona-Latsoudi im Grundstück Evangelistria-Straße 5 entdeckt. Der vorläufigen Beschreibung zufolge⁵⁰² handelt es sich um ein Felskammergrab mit 3,50 m langem Dromos und annähernd runder Grabkammer mit sich nach oben verjüngenden Wänden, 2,60 m im Durchmesser. Das Dach war abgestürzt; der Eingang war mit Trockenmauerwerk verschlossen. In der Grabkammer wurde kein Skelett, sondern nur zwei Schächte mit verbrannten Knochenresten, Scherben, Goldperlen, Gold- und Bleiblechen und einer Φ -förmigen Figurine gefunden; diese Funde datierte die Ausgräberin in SH IIIA-III B⁵⁰³. Mehrere Scherben wurden im Schutt des Dromos entdeckt, von denen manche mit den Scherben aus der Grabkammer zusammenpassten. Etliche davon trugen figürliche Verzierungen. Nach Meinung der Ausgräberin wurde das Grab geräumt und für neue Bestattungen vorbereitet, die jedoch nie stattfanden. Das Kraterfragment **Kat.-Nr. 35** (Abb. 71–Abb. 72) mit der Musikszene wurde aus mehreren, in der Grabkammer und im Dromos gefundenen Scherben zusammengesetzt. Die Scherben aus der Grabkammer trugen Brandspuren.

Es handelt sich um das Wand- und Randfragment eines Kraters mit Vertikalhenkeln, birnenförmigem Körper, nach außen abgeknickter Lippe und Ringfuß (FS 9) – eine Gefäßform, die von SH IIIB1 bis SH IIIC Entwickelt belegt ist⁵⁰⁴. Eine Datierung in SH IIIC⁵⁰⁵ kann ausgeschlossen werden, denn die Kratere dieser Phase weisen einen halbkugeligen, skyphoiden Körper sowie eine nahezu horizontal ausladende Lippe auf und sind meistens innen schwarzgefirnisst. An dem Nauplion-Fragment ist jedoch keines dieser Merkmale erkennbar.

Ein Randband oben und eine Gruppe dreier Bänder unten rahmen den Dekorationsfries mit einem Figurenfeld zwischen zwei Ornamentfeldern mit flächendeckendem Schuppenmuster ein. Im Figurenfeld steht eine Menschenfigur nach rechts gewandt vor einem gleichgroßen Saiteninstrument mit sieben Saiten, das sich leicht über die Grundlinie abhebt. Der Kopf der Menschenfigur ist nicht erhalten. Ihr Unterkörper wird durch eine annähernd parallelogrammförmige, nach oben leicht schmaler werdenden Fläche wiedergegeben, deren Vertikalseiten zur Wiedergabe der Beine verlängert worden sind.

⁵⁰¹ Zu den älteren Forschungen s. A. Dragona-Latsoudi, *AEphem* 1977, 86 Anm. 1 (mit Lit.).

⁵⁰² A. Dragona-Latsoudi, *AEphem* 1977, 86–88.

⁵⁰³ A. Dragona-Latsoudi, *AEphem* 1977, 86.

⁵⁰⁴ P. Mountjoy, *RMDP* (1989) Index s.v. Krater FS 9.

⁵⁰⁵ So F. Schachermeyr, *Die griechische Rück Erinnerung* (1983) 43–44.

Eine Parallele zur Form und nichtfigürlichen Dekoration des fragmentarischen Kraters von Nauplion als Ganzes liefert ein SH IIIA2-zeitlicher Krater aus Rhodos, Apollakia⁵⁰⁶ mit nach unten weisendem, flächendeckendem Schuppenmuster und Füllung mit seitenverkehrtem N. Das Motiv auf dem Nauplion-Krater sieht allerdings im Einzelnen anders aus; eine Datierung des Kraters in SH IIIA2⁵⁰⁷ ist deshalb eher unwahrscheinlich. Das Schuppenmuster hier stellt offenbar eine flüchtige Ausführung des ähnlich gefüllten Netzmusters aus dreikurvigen Bögen dar, das in SH IIIB vorkommt⁵⁰⁸. Genau wiederholt ist es auf der Schulter eines SH IIIB-zeitlichen dreihenkligen Pithos aus Rhodos, Vaty⁵⁰⁹. Ein Schuppenmuster mit Punktfüllung kommt ebenfalls in SH IIIB vor⁵¹⁰. Auch in Attika begegnet man in SH IIIB Schuppenmustern in Rahmenfeldern⁵¹¹. Das Schuppenmuster mit Punktfüllung im Rahmenfeld eines böotischen Kraters der Phase SH IIIC Mitte⁵¹² hat dagegen mit dem Motiv unseres Kraters wenig zu tun. Der Krater **Kat.-Nr. 35** (*Abb. 71–Abb. 72*) sollte demnach in SH IIIB datiert werden. E. Vermeule und V. Karageorghis bezeichnen den Figuralstil des Kraters als »Ripe Pictorial« (SH IIIB). Eine genauere Datierung innerhalb dieser Phase, der Blütezeit mykenischer Palastkultur, ist von A. Dragona-Latsoudi (Ende SH IIIA oder Anfang SH IIIB), P. Mountjoy (SH III B 1) und W. Güntner (SH IIIB2 = SH IIIB2 Entwickelt) vorgeschlagen worden. Wegen des flüchtigen Malstils und der Einteilung des Dekors in Rahmenfeldern neigen wir eher zu der Datierung Güntners.

Die übergroß dargestellte Leier besitzt einen rechteckigen Rahmen mit leicht gebogenen Seiten und abgerundeten Ecken, die als Ganzes eine neue Form im ägäischen Instrumentarium darstellt, obgleich eine Vorstufe in Harfen wie **Kat.-Nr. 18** (*Abb. 39*) erkannt werden könnte (*Abb. 48*). Neu sind auch die beiden Ringe an der unteren Kante des Instrumentes, die an dieser Stelle nur als Saitenhalter interpretiert werden können. Es fehlen ferner die geschweiften Arme der kretischen und pylischen Leier⁵¹³; die Grundfunktion des verdickten unteren Teils des einheitlichen Rahmens als Resonanzkörper bleibt aber erhalten. Auch das Querjoch ist nicht zwischen zwei aufrechten Stäben auf den Armenden, wie bei der kanonischen minoischen Leier (**Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*, **Kat.-Nr. 28** *Abb. 57–Abb. 58* und **Kat.-Nr. 29** *Abb. 61*), sondern direkt auf den Armenden angebracht wie bei der Leier auf der Chania-

⁵⁰⁶ Kopenhagen, Nationalmus. Inv.-Nr. 5589, CVA Kopenhagen (2) Taf. 49,5; C. Mee, *Rhodes in the Bronze Age* (1982) 62; P. Mountjoy, *RMDP* (1989) 1003 Kat.-Nr. 47 *Abb. 407*.

⁵⁰⁷ J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 293. 305 *Abb. 18. 6*; Younger, *MusAeg* (1998) 23. 70 Kat.-Nr. 33.

⁵⁰⁸ Mountjoy, *RMDP* (1999) 224 Kat.-Nr. 138 *Abb. 71* Krater mit Horizontalhenkeln aus Korakou (Füllung mit Papyrusvarianten); 342 Kat.-Nr. 85 *Abb. 115* Kylix aus Nichoria (Füllung mit Kreisen).

⁵⁰⁹ Kopenhagen, Nationalmus. Inv.-Nr. 5778 CVA Kopenhagen (1) Taf. 39,5; C. Mee, *Rhodes in the Bronze Age* (Warminster 1982) 68; Mountjoy, *RMDP* (1999) 1015 Kat.-Nr. 78 *Abb. 413* (zeichnerische Widergabe des Musters zu stilisiert, s. Photo in CVA).

⁵¹⁰ Mountjoy, *RMDP* (1999) 845 Kat.-Nr. 86 *Abb. 341* (aus Thessalien).

⁵¹¹ P. Mountjoy, *RMDP* (1999) 556 Kat.-Nr. 269 *Abb. 202*; vgl. 662 Kat.-Nr. 65–66 *Abb. 251* für flächendeckende Schuppenmuster auf SH IIIA1–zeitlichen Krateren aus Böotien.

⁵¹² Mountjoy, *RMDP* (1999) 689 Kat.-Nr. 216 *Abb. 265*.

⁵¹³ Die Ansicht von Maas – Snyder (1989) 7, dass »the arms curve inward and immediately out again slightly more than halfway up, as though the graceful curve seen on those lyres had been rather squashed« und dass sich dieser Leierahmen demnach nicht wesentlich vom Rahmen der minoischen Leier unterscheidet, teilen wir nicht.

Pyxis (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*), die wohl wenig früher als der Nauplion-Krater entstanden ist. Gemeinsam mit diesen Leiern hat die Leier auf dem Nauplion-Krater auch die sieben Saiten und das Halteband (vgl. **Kat.-Nr. 27** und **Kat.-Nr. 28**).

Annähernd rechteckige Rahmenform und Größe der Nauplion-Leier haben Anlass zum Vergleich mit der großen symmetrischen Standleier gegeben, die im Orient verbreitet war (**Kat.-Nr. V 13** *Abb. 274*, **Kat.-Nr. V 14** *Abb. 275*) und in Ägypten im Rahmen der musikalischen Neuerungen Echnatons in der Amarna-Zeit eingeführt wurde⁵¹⁴ (**Kat.-Nr. V 53** *Abb. 331* und **Kat.-Nr. V 54**). L. Green schlägt einen mitannischen Ursprung vor⁵¹⁵. J. G. Younger erstellte kürzlich den Typus »larger phorminx or giant lyre«⁵¹⁶ für die Instrumente des Nauplion-Kraters **Kat.-Nr. 35** (*Abb. 71–Abb. 72*) und der Chania-Pyxis **Kat.-Nr. 31** (*Abb. 66*). Zumindest bei der Chania-Leier, die einen runden Boden besitzt, kann es sich nicht um ein standfähiges Instrument handeln. Die Großeier mit ähnlich rundem Boden besaß in Ägypten einen konischen Fuß, um standfähig zu sein (**Kat.-Nr. V 53** *Abb. 331*). Auch die Dimensionen der Nauplion-Leier sind nicht realistisch, sonst hätte sie von zwei Musikanten gespielt werden müssen wie die ägyptische Riesenleier (vgl. **Kat.-Nr. V 54**)⁵¹⁷. Der Maler des Kraters löste das Problem der Breite des Instrumentes dadurch, dass er die Arme des Leierspielers, insbesondere seinen oberen Arm, der bis ins Halteband an der anderen Seite des Instrumentes reicht, unrealistisch lang zog. Auch das Halteband spricht für eine tragbare Leier: bei einem standfähigen Instrument wäre es überflüssig⁵¹⁸. Die Größe des Instrumentes ist demnach konventionell. Die Größenverhältnisse in den beiden Bildern **Kat.-Nr. 35** (*Abb. 71–Abb. 72*) und **Kat.-Nr. 31** (*Abb. 66*) – wie in vielen anderen Bildern des mykenischen Figuralstils – unterliegen offenbar dem Wunsch, das gesamte verfügbare Dekorationsfeld zu bedecken⁵¹⁹ und hängen kaum von realen Analogien ab, wie übrigens auch die übergroßen Vögel auf **Kat.-Nr. 31** zeigen.

Die Existenz einer Riesenleier ägyptischer Prägung in der spätbronzezeitlichen Ägäis kann somit nicht bestätigt werden. Möglich ist nur, dass die Harfe mittelminoischer Zeit standfähig war und von zwei Spielern hätte gespielt werden können (s. o. 67. 74); in diesem Fall kommt aber ein Einfluss direkt aus dem Orient, nicht aus Ägypten in Frage⁵²⁰. Eine Kenntnisnahme der ägyptischen Riesenleier lassen allenfalls die Haken an den beiden Seiten des Resonanzkörpers von **Kat.-Nr. 31** (*Abb. 66*; vgl. **Kat.-Nr. V 54**) sowie die Art der Verbindung von Armen und Querjoch auf **Kat.-Nr. 31** und **Kat.-Nr. 35** vermuten.

⁵¹⁴ Zur großen Leier des Alten Orients und Ägyptens s. Manniche, AEMI (1975) 88–91; L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (1991) 91–92 *Abb. 50. 54. 55*; L. Green, *JSSEA* 23, 1993, 56–62; J. De Vos, *Colloquium Anatolicum III* (2004) 195–214; Schuol, *HethKMus* (2004) 104–105.

⁵¹⁵ Green a. O. 59; zustimmend J. De Vos, *Colloquium Anatolicum III* (2004) 195–214; s. jedoch bereits die altbabylonischen Belege **Kat.-Nr. V 13** (*Abb. 274*) und **Kat.-Nr. V 14** (*Abb. 275*).

⁵¹⁶ Younger, *MusAeg* (1998) 22–23; vgl. Schuol, *HethKMus* (2004) 105.

⁵¹⁷ In ägäischen Musikszenen ist diese Spielweise nicht nachgewiesen. Sie wird für die Harfen **Kat.-Nr. 10** (*Abb. 30*) und **Kat.-Nr. 11** (*Abb. 33*) lediglich vermutet, weil ihre Saiten in jeweils zwei Tetrachorde eingeteilt sind.

⁵¹⁸ K. Kolotourou in: *SOMA 2001* (2002) 215.

⁵¹⁹ Vgl. M. van Schaik, *Imago Musicae* 18/19, 2001/2, 249.

⁵²⁰ M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 164.

3. Messenien, Palastkomplex von Pylos

Im Raum 6, dem Thronraum des mykenischen Palastes von Pylos, kam 1955 ein Fresko ans Licht, das einen auf einem Fels sitzenden Leierspieler in knöchellangem Gewand zeigt⁵²¹. Der Musikant ist durch die Rekonstruktion P. de Jongs bekannt geworden und hat in der Forschungs-, Handbuch- und populärwissenschaftlichen Literatur als epischer Sänger, Apollon oder Orpheus Karriere gemacht⁵²². Die besondere Bedeutung der stark fragmentarischen Szene liegt ohne Zweifel darin, dass sie von einem Ort stammt, dessen Festkultur aufgrund einer ungewöhnlich breiten Basis archäologischer wie epigraphisch-dokumentarischer Quellen in ihren Grundzügen rekonstruiert werden kann. Die intensive Erforschung dieses Materials in den letzten Jahren ermöglicht differenzierte Einblicke in den kulturellen Kontext der Musikausübung im Umfeld eines mykenischen Palastes.

1. Der Leierspieler und die Freskoausstattung des Palastes

Die gefundenen Freskofragmente lassen sich zu einem Fries rekonstruieren, der oben von einem dreifarbigem (grauen, braunen und weißen) Band begrenzt wird. Auf eine Geländeumgebung deuten Wellenlinien (Felsen) am oberen und unteren Rand der Szene sowie kleine Freskofragmente mit Pflanzenmotiven hin. Auf dem rötlichen Hintergrund ist der Leierspieler auf einem Felsen sitzend und mit langem, unten mit Streifen versehenem, weißgrundigem Gewand dargestellt.

Der Mann hält die Leier senkrecht vor seinem Oberkörper. Unterhalb der Einbuchtungen der Leierarme ist das Instrument bis auf die unterste Außenkante verloren, so dass den erhaltenen Fragmenten weder die Stellung der Hände am Instrument noch die Form und Stärke des Resonanzkörpers oder die Art der unteren Befestigung der Saiten zu entnehmen sind. Gesichert hingegen sind die Hufeisenform des Rahmens, die Einrollungen der Arme sowie die schwarzen Schwanenköpfe mit Schnäbeln an den Armenden. Auf den beiden Armen stehen kurze Stäbe, die ein gerades, mehrfach gekerbtes Querjoch stützen. Die Enden des Querjochs in Form von Mohnkapseln und die Enden der beiden kurzen Stäbe ragen kurz aus einander heraus. Rahmen, Stäbchen und Querjoch sind weiß ausgemalt. Die

⁵²¹ Für die erste Mitteilung der Entdeckung s. C. W. Blegen, *AJA* 60, 1956, 95.

⁵²² Epischer Sänger bzw. Aöde: RE Suppl. 11 (1968) 694 s.v. Homeros (A. Lesky); J. Chadwick, *The Mycenaean World* (1976) 182–183; G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition* (1976) 19; J. Bennet in: *New Companion* (1997) 528–529; Militello, *HTR I* (1998) 132–139. 284–285. – Apollon: Pylos I (1966) 79; W. A. McDonald, *The Discovery of Homeric Greece* (1967) 341; W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece* (1994) 11–12 Abb. 10; Zschätzsch, *Musikinstrumente* (2002) 32. – Orpheus: C. W. Blegen, *AJA* 60, 1956, 95; H. Gropengießer, *AA* 1977, 607 Anm. 116; R. Böhme, *Der Sänger der Vorzeit* (1980) 43; W. Taylour, *The Mycenaean*² (1983) 90. 130 Abb. 77. Für einen Überblick über die unterschiedlichen Interpretationen s. auch Immerwahr, *AegP* (1990) 133–134.

Saiten sind oben zwischen den Verdickungen des Querjochs befestigt. Aus dem erhaltenen oberen Teil des Saitenapparates geht schließlich hervor – dies wurde bereits von B. Aign beobachtet –, dass die Saiten nicht parallel sind, wie in der Rekonstruktion P. de Jongs, sondern sich nach unten verschmälern⁵²³.

Die Saitenzahl ist weniger klar als die meisten Erörterungen in der Sekundärliteratur behaupten. Dem Ausgräber C. Blegen und der Rekonstruktion P. de Jongs folgend, erwähnt man stets fünf Saiten als gesichert⁵²⁴, doch M. L. Lang, die das gesamte Freskomaterial des Palastes gründlich bearbeitete und 1969 publizierte, schrieb: »At present, the number of strings is not perfectly clear; if one expected seven one might be able to see them.«⁵²⁵ Angesichts dieser Unklarheit wird die Leier hier weder als fünf- noch als siebensaitig, sondern allgemein als vielsaitig behandelt.

M. L. Lang brachte den Leierspieler in Zusammenhang mit weiteren Fragmenten aus dem gleichen Raum, die Paare antithetisch sitzender Männer sowie großformatige Tiergestalten zeigen, und interpretierte die Gesamtkomposition als »The Bard at the Banquet«⁵²⁶. L. R. McCallum untersuchte 1987 erneut das alte Freskomaterial und fügte der Szene weitere Fragmente hinzu, vor allem ein Stück mit der Darstellung eines Stiers auf einem Tisch⁵²⁷ (Abb. 75). McCallum rekonstruierte das sehr fragmentarische und in seinen Details nicht mehr wiederzugewinnende Fresko insgesamt als Darstellung eines Opferrituals mit anschließendem Bankett. Das Ganze sei Teil eines inhaltlich und kompositorisch wohl durchdachten Dekorationsprogramms, das auch den Prozessionsfries der Vorhalle (Raum 5) umfasste und Bezug auf die Handlungen nahm, die im Palast und auf seinen Hofplätzen tatsächlich stattfanden. Diese gipfelten, so McCallum, in die Verehrung des auf dem Thron sitzenden *wanax* und legitimierten sakral seine Herrschaft.

1990 veröffentlichten C. Piteros, J.-P. Olivier und J. L. Melena die Wu-Serie beschrifteter und mit Siegelabdrücken versehener Tonplomben (sog. Noduli) aus dem Bereich des mykenischen Palastes in Theben, die etwa 50 Schlachttiere als Beiträge von 23 Individuen und Körperschaften zu einem zentral organisierten Staatsbankett dokumentiert⁵²⁸. Anzahl und Zusammensetzung der Schlachttiere in der thebanischen Wu-Serie stimmen mehr oder weniger mit denen überein, die auf der Tafel Un 138 aus Pylos – ein weiteres Verzeichnis von Schlachttieren und Lebensmitteln – dokumentiert sind, so dass man eine gemeinsame

⁵²³ Aign (1963) 80.

⁵²⁴ C. W. Blegen, *AJA* 60, 1956, 95. Vgl. u. a. Aign (1963) 80; Younger, *MusAeg* (1998) 69 Nr. *31 Taf. 13.

⁵²⁵ Pylos II (1969) 80; vgl. M. Cultraro, *Ostraka* 9, 2000, 12 Anm. 15.

⁵²⁶ Pylos II (1969) 194 Taf. 125.

⁵²⁷ L. R. McCallum, *Decorative program in the Mycenaean palace of Pylos: The megaron frescoes*, Diss. Pennsylvania (1987). Jüngste Untersuchungen melden jedoch Zweifel an der Rekonstruktion des Stieres auf dem Tisch an; hierzu H. Brecolaki, C. Zeitoun und A. Karydas bei S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 70 Anm. 47.

⁵²⁸ C. Piteros – J.-P. Olivier – J. L. Melena, *BCH* 114, 1990, 103–184; S. Nikoloudis, *JPR* 15, 2001, 12–13; T. Palaima in: *MycFeast* (2004) 102–106.

Festordnung und ähnliche Fleischmengen für jeweils ca. 1000 Personen postulieren darf⁵²⁹. Aufgrund dieser Texte interpretierte J. T. Killen 1994 weitere Linear-B-Dokumente aus Knossos als Verzeichnisse von Schlachttieren (*sa-pa-ke-te-ri-ja* sind dabei erwähnt), Geschirr, Festmobiliar u. ä. Beschaffungen für großangelegte Staatsbankette bei religiösen Anlässen⁵³⁰. Als Liste von Mobiliar, Opfergerät und Geschirr für ein Bankett wurde ferner die Ta-Serie aus Pylos gedeutet⁵³¹. Auf zentrale Organisation und große Teilnehmerschaft der pyliischen Festmähler weisen schließlich die zahlreichen Trinkgefäße hin, die sich im Palastkomplex und auf den umliegenden Hofplätzen zwischen den Gebäuden fanden, darunter 2854 Kylikes allein im Raum 19⁵³². T. Palaima fasste jüngst den Stand der einschlägigen Forschung zusammen⁵³³ und betonte dabei, dass die verfügbaren Daten aus den einzelnen mykenischen Zentren als Teilaspekte einer Festkultur betrachtet werden sollten, die nicht alle jedes Mal und an jedem Ort zur Anwendung gekommen sein müssen; sie wiesen jedoch auf eine weitgehend einheitliche Kultur hin mit Merkmalen, die für die gesamte mykenische Welt Geltung hätten⁵³⁴.

Weitere Aspekte der Musikausübung in Pylos führt uns der Siegelabdruck **Kat.-Nr. 37** vor Augen (*Abb. 76–Abb. 79*). Dargestellt ist eine für die kretisch-mykenische Siegelglyptik typische Kultszene mit einer Prozession von Adorant(inn)en oder Gabenbringer(inne)n, die sich nach rechts auf eine sitzende Frau mit Volantrock zubewegt. Der Abdruck stammt offensichtlich von einem Siegelring. Die nächste Parallele für Anzahl und Anordnung der Gestalten liefert die Darstellung auf dem Goldring CMS I Nr. 17 aus einem Hortfund in den Ruinen des Ramp House auf der Akropolis von Mykene, der stilistisch in SH II datiert worden ist⁵³⁵. Dort ist eine Kultszene im Freien – am oberen Rand sind Sonne und Mondsichel erkennbar – mit einer Prozession zweier Frauen zu sehen, die sich auf eine sitzende Frauengestalt zubewegt. Diese Frau sitzt auf einem Steinhaufen unter einem Baum, trägt einen Volantrock mit Schuppenmuster, hält einen Strauß Mohnkapseln in der Hand und wird von zwei kleinen Begleiterinnen flankiert. Sechs Tierköpfe am linken Rand der Ringszene deuten

⁵²⁹ C. Piteros – J.-P. Olivier – J. L. Melena, BCH 114, 1990, 173–174. 179–181; R. Hägg in: *Politeia* (1995) 388; C. W. Shelmerdine in: *Aegean and the Orient a. O.* (Anm. 257) 297; S. Nikoloudis, JPR 15, 2001, 14. Die Übereinstimmung der Zusammensetzung und der Zahlen relativiert T. Palaima in: *MycFeast* (2004) 103.

⁵³⁰ J. T. Killen, BICS 1994, 67–84; S. Nikoloudis, JPR 15, 2001, 14–15.

⁵³¹ J. T. Killen in: F. Rougemont – J. P. Olivier (Hrsg.), *Recherches récentes en épigraphie créto-mycénienne* (1998) = BCH 122, 1998, 403–443; T. Palaima, BICS 44, 236–237; ders. in: *MycFeast* (2004) 112–114; S. Nikoloudis, JPR 15, 2001, 14. Zu der Ta-Serie s. K. Mavrigiannaki in: *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου *Ηράκλειο, 29 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1976* A 1 (1980) 320–340; Th. Papadopoulos – L. Kontorli-Papadopoulou in: 8. KretKongr (2000) 523; ältere Literatur bei M. S. Speciale in: 8. KretKongr A3 (2000) 228 Anm. 6; ebenda 227–239 für Möbel in Linear-B-Texten.

⁵³² Pylos I (1966) 123–125; G. Säflund, *OpAth* 13, 1980, 237–246.

⁵³³ T. Palaima in: *MycFeast* (2004) 97–126 mit englischer Übersetzung der wichtigsten Texte. Weitere übersichtliche Darstellungen: S. Nikoloudis, JPR 15, 2001, 11–31; J. Weilhartner in: B. Asamer et al. (Hrsg.), *Temenos: Festgabe für Florens Felten und Stefan Hiller* (2002) 45–52.

⁵³⁴ T. Palaima in: *MycFeast* (2004) 100.

⁵³⁵ H. Thomas, BSA 39, 1938/39, 65–87; S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*² (1973) 178 Kat. Nr. 229 Taf. 229 unten.

wahrscheinlich auf Opfertiere hin. Das Architekturelement am oberen Rand der Szene des pylischen Abdrucks deutet darauf hin, dass auch diese Handlung im Freien stattfindet.

Auf dem pylischen Abdruck spielt die zweite Gestalt von links eine Leier, die sie senkrecht vor ihrem Oberkörper hält. Ihr Gewand weist auf weibliches Geschlecht hin, da Männer in solchen Kultszenen vor einer sitzenden Frau immer nur einen Schurz tragen. Dies ist somit die einzige Szene in der kretisch-mykenischen Bildüberlieferung, die eine leierspielende Frau darstellen könnte, obgleich angesichts des oben erörterten Phänomens des Transvestismus männlicher Leierspieler in der ägäischen Bronzezeit (S. 113) nicht ausgeschlossen werden kann, dass es sich auch hier um einen Mann handelt.

Die Form des Instrumentes ist durch das eingeritzte Linear-B-Ideogramm für Wein⁵³⁶ beeinträchtigt worden, doch der hufeisenförmige Rahmen, die schlaufenförmig eingerollten Armeile und mindestens fünf Saiten rechts vom Einschnitt sind deutlich erkennbar. An der linken Kante des Einschnitts scheint noch eine Saite vorhanden zu sein, und der Einschnitt selbst dürfte eine weitere Saite zerstört haben. Die Rekonstruktion einer siebensaitigen Leier ist also wahrscheinlich und liefert ein zusätzliches Argument für die Siebensaitigkeit auch der Fresko-Leier. Die auf beiden Armen erkennbaren Schlaufen legen eine Gestaltung der Arme wie auf der Kalami-Pyxis **Kat.-Nr. 31** nahe (*Abb. 66*). Auch die Knicke an den Ansatzpunkten der Arme auf dem Resonanzkörper sind im Abdruckbild der Leier erkennbar.

Die Brandkatastrophe von Pylos, die Palast wie Wandmalereien zerstörte, Tontafeln und Siegelabdrücke dagegen vor der Zerstörung schützte, wurde vom Ausgräber C. Blegen an das Ende von SH IIIB datiert, und zwar in eine Zeit, als die SH IIIC-Keramik begonnen hatte, sich zu etablieren. Dieser Ansatz wurde im Rahmen der Debatte über die endgültige Zerstörung des Palastes von Knossos und die Datierung der knossischen Linear-B-Tafeln angegriffen, als M. R. Popham versuchte, die chronologische Kluft zwischen knossischen und pylischen Tontafeln teilweise zu überbrücken und für eine Datierung der pylischen Palastzerstörung sehr früh in SH IIIB plädierte⁵³⁷. Neueres Keramikmaterial aus Theben, Odos Oidipodos 14 und Tiryns ermöglichte P. Mountjoy kürzlich, den Tirynther Zerstörungshorizont der Phase SH IIIB/SH IIIC Früh (nach Kilian) auch in Pylos zu identifizieren und somit die ursprüngliche Datierung der pylischen Palastzerstörung durch Blegen zu bestätigen⁵³⁸. Diesem Horizont dürfte auch die Zerstörungsschicht der Siedlung von Midea angehören. Die Ausgräber von Midea plädieren in der abschließenden Publikation der 1994 bis 1997 durchgeführten Ausgrabungen im Bereich der unteren Terrassen der Akropolis für eine Schlussdatierung im mittleren SH IIIB⁵³⁹. J. Maran zieht jedoch deshalb auch für Midea eine Datierung in der Übergangsphase SH IIIB2/SH IIIC Früh in Betracht, weil eine Zerstörungsschicht dieser Phase bei den Ausgrabungen unter der Leitung von K.

⁵³⁶ E. Bennett in: A. K. Mylopotamitaki (Hrsg.), *Οἶνος παλαιός ἡδύποτος*. Το κρητικό κρασί από τα προϊστορικά ως τα νεότερα χρόνια. Κουνάβοι, Δήμος «Ν. Καζαντζάκης», 24–26 Απριλίου 1998 (2002) 77–85.

⁵³⁷ M. R. Popham, OJA 10, 1991, 315–324.

⁵³⁸ P. Mountjoy, BSA 92, 1997, 109–137. Eine Datierung »earlier in LH IIIB, not at the end of it« wurde jüngst verteidigt von P. M. Thomas in: Fs. Immerwahr a. O. (Anm. 367) 217–221.

⁵³⁹ K. L. Giering in: Midea I (1998) 119–133; G. Walberg ebenda 34. 177; I. Tzonou ebenda 90. 92–93.

Demakopoulou im Bereich des Westtors entdeckt wurde. Charakteristische Gefäßformen der Phase SH IIIB2/SH IIIC Früh kommen auch im Zerstörungshorizont der unteren Terrassen vor. Und schließlich knüpft das SH IIIC-zeitliche megaroide Gebäude der Nachfolgersiedlung von Midea an die SH IIIB-zeitlichen Bauten an⁵⁴⁰.

Die Übergangsphase SH IIIB2/SH IIIC Früh liefert also den Terminus *ante quem* für die Herstellung der pylischen Fresken, da diese im Zerstörungsschutt entdeckt wurden und selbst starke Brandspuren tragen. Für die Tafeln dagegen, die kurzlebig waren und der provisorischen Aufzeichnung dienten, liefert sie den Terminus *ad quem*. Die Tonplombe schließlich ist gleichzeitig mit den Tafeln entstanden, ihre Szene mit der Prozession und dem Leierspiel stammt aber von einem Ring, der wesentlich früher in einer minoischen Siegelwerkstatt entstanden sein dürfte.

2. Deutung der pylischen Fresken

Zentrales Element an der Westwand des Thronraums von Pylos war offenbar ein Thron, dessen Podest erhalten ist. Ihn dürften der Rekonstruktion durch M. Lang zufolge Greifen flankiert haben⁵⁴¹. Die Rekonstruktion der beiden Greifen als heraldisch angeordnete Tiere an dieser Stelle ergab sich eher aus dem Vergleich mit dem knossischen Thronraum, den der Ausgräber von Pylos sofort zog⁵⁴², als aus der Fundsituation der Freskofragmente; von der Wahrheit dürfte sie jedoch nicht wesentlich entfernt sein, da die erhaltenen Greifenteile großformatige Tiere in emblematischer Starrheit zeigen. Die Rekonstruktion nur eines Greifen an der linken Seite des Throns durch McCallum⁵⁴³ ändert demnach wenig an der Symbolik und dem Inhalt der Gesamtkomposition. Heraldische Greifen und andere Wesen begegnen in der Siegelglyptik oft als flankierende Gestalten⁵⁴⁴. Typisch ist dabei die spiegelbildliche Anordnung zweier Mischwesen (Genien, Sphingen, Greifen) oder Löwen um ein mittleres Element (Frauengestalt, Bauanlage, Altar, Säule, Baum oder Papyrus). Demgegenüber zeigt das vergleichbare Schema der 'Herrin' oder des 'Herrn der Tiere' meistens real existierende Tiere (Löwen, Wasservogel, Fische oder unbestimmbare Vierbeiner) als umstellenden Gestalten, die von der zentralen menschlichen Figur gepackt werden. Ausgehend von der Hierarchie Tier – Mensch – Mischwesen – Gott darf man wohl folgendes vermuten: Die normalen Tiere im Schema 'Herr/-in der Tiere' werden als Repräsentanten der Natur von der menschlichen Gestalt beherrscht; die Mischwesen des heraldischen Schemas hingegen beschützen als Verkörperungen übernatürlicher Kräfte die

⁵⁴⁰ J. Maran, *Gnomon* 74, 2000, 527–533 insbes. 529. 531. 533.

⁵⁴¹ Pylos II (1969) 111–114 Taf. 54–57. F.

⁵⁴² C. W. Blegen, *AJA* 60, 1956, 95.

⁵⁴³ L. R. McCallum, *Decorative program in the Mycenaean palace of Pylos: The megaron frescoes*, Diss. Pennsylvania (1987) 87–88. 133–138 Taf. 9.

⁵⁴⁴ Die folgende Analyse von Siegelbildern nach Kompositionsschemata folgt im Wesentlichen M. Wedde in: *Eikon* (1992) 181–203. Eine systematische, immer noch gültige Untersuchung der kretisch-mykenischen Ikonographie der spätbronzezeitlichen Siegel bietet J. G. Younger, *The Iconography of Late Minoan and Mycenaean Sealstones and Finger Rings* (1988).

zentrale menschliche Figur oder die vom Bauelement repräsentierte Architektur. Zwei Exemplare mit Greifen bzw. Sphingen, die von männlichen Gestalten gepackt werden (CMS XI Nr. 36 und 290), dürften schließlich Götter darstellen, da die Götter nicht nur Tiere, sondern auch Mischwesen beherrschen können⁵⁴⁵.

Dem heraldischen Schema ist die Greifenkomposition des pylischen Thronraumes zuzuordnen, auch wenn kein glyptisches Beispiel mit Thron als zentrales Element bekannt ist. Die Annahme J. Bennets, dass die Komposition erst vollständig wurde und ihre kommunikative Funktion erfüllte, wenn eine menschliche Gestalt auf dem Thron saß⁵⁴⁶, ist einleuchtend. Es ist des Weiteren möglich, dass der Vorgang der tatsächlichen Besteigung des Thrones ritualisiert war. Die ganze Handlung hätte man sich etwa so vorzustellen wie die Szene auf dem lentoiden Siegel CMS XIII Nr. 39 unbekannter Herkunft und Datierung. Dort ist das heraldische Schema mit dem sog. Epiphanie-Schema verflochten: Die beiden Greifen stützen sich mit den Vorderbeinen auf einen bikonkaven Altar, auf dem ein Pfeiler oder Baum steht. Weiter oben erscheint eine langgewandete Kleinfigur mit erhobenen Armen und dem sog. Schlangen-Emblem⁵⁴⁷ auf dem Kopf.

Die zentrale Figur der einschlägigen Siegelbilder ist immer eine Frau, doch die schriftlichen Quellen schildern den *wanax* prägnant als Staatsoberhaupt. Der sakrale Charakter der Herrschaft rückt in Pylos, wo eine Trennlinie zwischen Politischem und Religiösem äußerst schwer zu ziehen ist⁵⁴⁸, stärker in den Vordergrund als in anderen mykenischen Zentren. Die religiösen und kultischen Aufgaben des *wanax* von Pylos sind vor allem in der Fr-Serie zusammengestellt⁵⁴⁹. Dort erfährt man Namen von Festen zu Ehren des *wanax* (*wa-na-so-i*) und vermutlich der Königin (*wa-na-se-wi-ja*) und sieht den *wanax* unter den Gottheiten erwähnt werden, die Ölrationen bekommen⁵⁵⁰. Deshalb ist anzunehmen, dass die Hauptfigur des Rituals, die sich schließlich auf den Thron setzte, eben der *wanax*, und nicht etwa eine Priesterin, war. Wegen der Präsenz von Mischwesen und der Unmöglichkeit der Interaktion zwischen dem Sitzenden und den aufgemalten Gestalten, ist schließlich anzunehmen, dass sich der *wanax* in diesem Bildzusammenhang

⁵⁴⁵ Vgl. E. Borgna in: *MycFeast* (2004) 145 für den Rangunterschied, den die Bedienung einer Gottheit durch die Genien auf dem Tirynth Goldring CMS I Nr. 179 (*Abb. 229*) zum Ausdruck bringt.

⁵⁴⁶ J. Bennet in: *Economy & Politics* (2001) 34. Bennet weist auf die für minoische Kultausübung charakteristische Affinität zum Drama hin. Für Kultdramaturgie in der minoischen Religion am Beispiel der sog. ekstatischen Epiphanie s. R. Hägg, *AM* 101, 1986, 41–62.

⁵⁴⁷ Hierzu vgl. o. S. 72.

⁵⁴⁸ K. Kilian, *ArchKorrB* 14, 1984, 40. 44–45; ders., *OJA* 7, 1988, 293–294; P. Carlier in: E. Lévy (Hrsg.), *Le système palatial en Orient, en Grèce et à Rome. Actes du Colloque de Strasbourg, 19–22 juin 1985*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg. *Travaux du Centre de Recherche sur le Proche-Orient et la Grèce Antiques* 9 (1987) 255–282; J. C. Wright in: S. Alcock – R. Osborne (Hrsg.), *Placing the Gods: The Landscape of Greek Sanctuaries* (1994) 54–63; E. Stavrianopoulou in: *Politeia* (1995) 423–433; F. Blakolmer in: S. Sherratt (Hrsg.), *The Wall Paintings of Thera* (2000) 400.

⁵⁴⁹ Für einen Überblick s. E. Stavrianopoulou in: *Politeia* (1995) 427–430.

⁵⁵⁰ T. G. Palaima in: *Ruler* (1995) 133–134.

nicht als Herr der Tiere, sondern umgekehrt als Schützling der Mischwesen und, als Folgerung, der Götter darstellte.

Die Zugehörigkeit männlicher, an Tischen sitzender Gestalten im pyloischen Thronraumfresko ist durch die Originalfragmente 44a H 6 und 44b H 6 gesichert⁵⁵¹. Diesen ist allerdings nicht mit absoluter Sicherheit zu entnehmen, dass auch der jeweils rechte Mann sitzt. Von dem jeweils rechten Mann ist nur auf 44a H 6 und dort nur das vordere Unterteil des Gewandes unter den Kniegelenken erhalten. Auf 44b H 6 sind rechter Tischteil und Mann gar nicht erhalten. Es könnte sich also theoretisch auch um Prozessionen handeln; eine Prozession auf einen sitzenden Mann zu wäre jedoch die einzige bekannte Ausnahme von den Regeln kretisch-mykenischer Ikonographie, die ausschließlich weibliche Figuren in dieser Rolle zeigt. Es könnte sich des Weiteren um jeweils einen sitzenden und einen stehenden Mann handeln nach dem Schema, das N. Platon im Campstool Fresco rekonstruierte⁵⁵², aber angesichts des fragmentarischen Erhaltungszustands dieser Komposition auch nicht gesichert ist⁵⁵³.

Eine ähnliche Sitzordnung bei Festen impliziert die Anzahl von Möbelstücken in der Inventarliste der Ta-Serie⁵⁵⁴. Die insgesamt 11 Tische (*to-pe-za* τόπνεζα), 6 Stühle (*to-no* θρόνος) und 16 Schemel (*ta-ra-nu[-we]* θράβυ[εζ]) auf diesen Listen reichen für genau 22 paarweise an jeweils einem Tisch sitzende Personen aus, wie T. G. Palaima beobachtete⁵⁵⁵.

Auch waren es elf Miniaturkylikes, die im gleichen Raum wie die Tafel Un 718 und die Ta-Serie gefunden wurden⁵⁵⁶. Unter dem organischen Material dieses Raums 7 fanden sich ferner verbrannte, mit Schnittspuren versehenen Knochen von mindestens 10 Rindern, die jüngst als Überreste von Tierbrandopfern erkannt wurden⁵⁵⁷. Wenn die sich daraus

⁵⁵¹ Pylos II (1969) 80–81 Taf. 126.

⁵⁵² N. Platon, *KretChron* 13, 1959, 319–345 Taf. 33.

⁵⁵³ Zu den unterschiedlichen Meinungen über die Haltung der Gestalten im Campstool Fresco s. zusammenfassend J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 42–44.

⁵⁵⁴ Zu Möbeln in *Linear B* s. M. S. *Speciale* in: 8. *KretKongr* A3 (2000) 227–239. Für eine aktuelle Zusammenstellung von Zeugnissen und Literatur s. S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 196 Anm. 56.

⁵⁵⁵ T. G. Palaima, *BICS* 44, 2000, 237; ders. in: *MycFeast* (2004) 115; S. Sherratt ebenda 199. Für Vermutungen, welche Personen diese Zecher gewesen sein könnten, s. unten Anm. 639).

⁵⁵⁶ Pylos I (1966) 92; T. G. Palaima in: *Politeia* (1995) 624; S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 69. 71 Abb. 7–9.

⁵⁵⁷ S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 59–62. Vgl. V. Isaakidou et al., *Antiquity* 76, 2002, 86–92; P. Halstead – V. Isaakidou in: P. Halstead – J. C. Barrett (Hrsg.), *Food, Cuisine and Society in Prehistoric Greece*, *Sheffield Studies in Aegean Archaeology* 5 (2005) 136–154. Spuren von Tierbrandopfern sind nun auch aus dem mykenischen Heiligtum in Ajjios Konstantinos bei Methana bekannt, s. Y. Hamilakis – E. Konsolaki, *OJA* 23, 2004, 135–151; s. ferner J. Weilhartner, *JPR* 18, 2004, 21–31; vgl. R. C. S. Felsch in: *Periphoreia* (1999) 167. Damit sind zum ersten Mal Zeugnisse des Brandopfers in mykenischer Palastzeit belegt, die man bisher vermisst hat, so B. Bergquist in: R. Hägg et al. (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice* (1988) 21–34; dies. in: J. Quaegebeur (Hrsg.), *Ritual and Sacrifice in the Ancient Near East. Proceedings of the International Conference organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 17th to the 20th of April 1991*, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 55 (1993) 19–25; W. Burkert, *Studi italiani di filologia classica* 10, 1992, 543 Anm. 39 [= ders., *Homeric* (2001) 22]; R. Hägg in: F. Graf (Hrsg.), *Ansichten griechischer Rituale* (1998) 101; S. Nikoloudis, *JPR* 15, 2001, 19. Auch die

ergebende Fleischmenge nicht für die Versorgung der gesamten Bevölkerung der um den Palast liegenden Stadt ausreichend gewesen sein sollte, wie die Bearbeiter des Materials meinen⁵⁵⁸, so entspricht sie immerhin dem Bedarf eines Banketts für sehr viele Teilnehmer, und nicht nur für die Angehörigen des engsten *wanax*-Kreises. Auf der Inventarliste stehen des Weiteren zwei bewegliche Herde, zwei Opferrmesser und zwei Beile. Die Interpretation dieser Daten als Hinweise auf ein Bankett, und nicht etwa auf Opferkult (die Vermutung also, dass das Opferfleisch auch verspeist werden sollte), setzt voraus, dass unter *to-pe-za* keine Opfer-, sondern Esstische gemeint sind⁵⁵⁹. Vier davon sind aus Stein (*ra-e-ja*) hergestellt, doch ihre Gesamtmenge ist sowohl im Verhältnis zu den Sitzen als auch für einen einzigen Anlass zu groß. Beides sowie ihr im Text verzeichneter Feindekor scheinen gegen die Opfertisch-Deutung zu sprechen. Als Adjektiv für einen Tisch, an dem man an beiden Seiten sitzen oder essen kann, ist auch das *a-pe-ti-ra₂* bei KN V(2) 280 interpretiert worden, wo wieder von *to-pe-za* die Rede ist⁵⁶⁰.

Nicht unwahrscheinlich, aber auch nicht gesichert, ist nach alledem folgende Rekonstruktion des Befundes in Raum 7⁵⁶¹: In diesem Raum des Archivsektors (Archives Complex), der weder als Schrein noch als Bankettraum geeignet sei⁵⁶², würden die Dokumente eines Banketts als Administrationsbehelf aufbewahrt. Dieses Bankett habe der *wanax* nach Aussage der Überschrift von Ta 711 zur Einsetzung eines gewissen *au-ke-wa* als *da-mo-ko-ro* organisiert⁵⁶³. Daran habe der engere Kreis des *wanax* aktiv teilgenommen, der aus 22 Personen bestünde (darunter die Gruppe *wo-ro-ki-jo-ne-jo*) und eine innere Hierarchie aufwiese – nur sechs Personen säßen auf *to-no*⁵⁶⁴ und nur elf tranken aus Kylikes⁵⁶⁵. Tiere würden geopfert, gebraten und verspeist. Fleisch erhielten auch Personen eines breiteren Kreises, möglicherweise (Teile) der Stadtbevölkerung. Die Opferhandlung könnte etwa Poseidon gegolten haben⁵⁶⁶, dem der *e-ke-ra₂-wo* (der König von Pylos?)⁵⁶⁷, der *da-mo* und die *wo-ro-ki-jo-ne-jo*-Gruppe laut Un 718 ein Opfer darbringen sollten. Vor oder/und nach dem Bankett würden die einschlägigen Dokumente vom Archivar des Palastes in sein

These der orientalischen Herkunft des griechischen Tieropfers – so W. Burkert, *Greek Religion* (1985) 36; S. P. Morris in: Carter–Morris (1995) 237. 241 – müsste im Licht dieser Entdeckungen revidiert werden.

⁵⁵⁸ S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 72; S. Sherratt ebenda 195.

⁵⁵⁹ Zur einschlägigen Problematik s. M. S. Speciale in: 8. KretKongr A3 (2000) 230–232. 233–235 Anm. 42.

⁵⁶⁰ A. Jorro, *Diccionario Micénico I* (Madrid 1985) 79; M. S. Speciale in: 8. KretKongr A3 (2000) 229–230; T. G. Palaima, *Faventia* 22/1, 2000, 13.

⁵⁶¹ Vgl. S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 70–73.

⁵⁶² S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 72–73.

⁵⁶³ Hierzu bereits M. Ventris – J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*² (1973) 335–336. 497. Vgl. T. G. Palaima in: *Politeia* (1995) 631 Anm. 37; J. T. Killen in: F. Rougemont – J. P. Olivier (Hrsg.), *Recherches récentes en épigraphie créto-mycénienne* (1998) = BCH 122, 1998, 403–443; M. S. Speciale in: 8. KretKongr A3 (2000) 227–239.

⁵⁶⁴ T. G. Palaima in: *MycFeast* (2004) 115–116.

⁵⁶⁵ S. R. Stocker – J. L. Davis in: *MycFeast* (2004) 71–73.

⁵⁶⁶ Stocker – Davis a. O. 69; S. Sherratt ebenda 195.

⁵⁶⁷ J. Bennet in: *Economy & Politics* (2001) 25–37.

Dienstzimmer⁵⁶⁸ geholt und bearbeitet. Die Bearbeitung bräche mit der Zerstörung des Palastes ab. Was in dieser Rekonstruktion der weiteren Erklärung bedarf, ist die Frage, wie die Knochenreste als Administrationsbehelf zu verstehen sind und was sie in einem Archivraum zu suchen hatten.

Wir wissen nicht, ob die Fresken des Thronraumes Bezug auf derartige konkrete Ereignisse nehmen⁵⁶⁹. Charakteristisch im Thronraumfresko ist die Inszenierung des dargestellten Rituals in einer offenen Naturlandschaft, die Anlass zu der mythologischen Deutung gegeben hat. Offene Landschaften gelten aber seit der Frühzeit der minoischen Freskenkunst in MM III/SM IA als Szenerie für Kulthandlungen. Wie wir nun aus Texten wie PY Un 2 wissen, wo das vom Palast entfernte *pa-ki-ja-ne* (Ort? Bezirk? Heiligtum?), und PY Vn 20, wo umfangreiche Weinlieferungen an die »Diesseitige Provinz« für lokale Feste erwähnt werden⁵⁷⁰, wurden Feste mit Banketten auch außerhalb des Palastkomplexes im Reichsterritorium unter Aufsicht der zentralen Verwaltung gefeiert. Dort wurden möglicherweise bewegliche Herde verwendet wie diejenigen, die bei Ta 709.2 erwähnt sind⁵⁷¹. Anlass für das Opfer- und Bankett ritual, das nach Aussage von Un 2 in *pa-ki-ja-ne* stattfindet, ist die feierliche Einsetzung des *wanax* (*mu-jo-me-no e-pi wa-na-ka-te*)⁵⁷². Die Tafel registriert mindestens 44 Schlachttiere (Rind, Schafe, Ziege, Schweine), 585,6 Liter Wein und große Mengen pflanzlicher Lebensmittel. Das war ein Anlass, der an der Wand hinter dem Thron des *wanax* durchaus verewigt zu werden verdiente. In Zusammenhang mit der Annahme Bennets, die auf dem Thron sitzende Gestalt sei ein Teil dieser Komposition, liegt die Vermutung nahe, dass das Fresko die Initiation des *wanax* darstellte und sie jedes Mal erneut vor Augen führte, sooft sich der *wanax* auf den Thron setzte. Hier gehen wir allerdings über die Grenzen hinaus, die uns die derzeit vorhandenen Quellen setzen. Leider wurden Gestalten und Handlungen in Bildern der ägäischen Bronzezeit nie durch Beischriften erläutert, so dass der endgültige Beweis für solche Hypothesen fehlt. Eine solche Zeremonie wäre jedenfalls angesichts der zahlreichen kultischen Zusammenhänge, in denen das mykenische Staatsoberhaupt erscheint, nicht weniger religiös als die Handlungen im Rahmen des reinen Götterkultes.

Für die Interpretation des Musikanten in diesem Bildzusammenhang sind wir nach wie vor auf die Ikonographie angewiesen. Seine vielfach erwogene Identifizierung mit Gestalten der späteren griechischen Mythologie und Religion ist nicht möglich; die Frage aber, ob er einen Gott oder einen sterblichen Musikanten darstellt, bleibt weiterhin von Belang. Göttliche Eigenschaften sind dem pylischen Leierspieler in der Fachliteratur vor allem deswegen zugeschrieben worden, weil er sich in einer Naturszenerie befindet und sitzend dargestellt

⁵⁶⁸ Für Raum 7 als Dienstzimmer des Archivars, der die Dokumente bearbeitete und anschließend im daneben liegenden Raum 8 lagerte s. K. Pluta, *Minos* 31–32, 1996/97, 245.

⁵⁶⁹ Ablehnend J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 46.

⁵⁷⁰ J. Bennet in: *Economy & Politics* (2001) 33.

⁵⁷¹ L. R. Palmer, *The Interpretation of Mycenaean Greek Texts* (1963) 342–343. 354.

⁵⁷² T. G. Palaima in: *Politeia* (1995) 623–633; ders. in: *Ruler* (1995) 119–139; ders. in: *MycFeast* (2004) 103–104. 109; ebenda 122 für eine englische Übersetzung des Textes.

ist. Mit seinem Leierspiel soll sogar den vor ihm fliegenden, überdimensional wiedergegebenen Vogel bezaubern. Naturszenerie und Vogel zeichnen ihn allerdings als Herr über die Natur- und Tierwelt, und somit als Gott nur durch Rückschlüsse von viel späteren literarisch-mythologischen Quellen aus. In den handelnden Gestalten kretisch-mykenischer Kultszenen im Freien sind eher Priesterinnen, Priester oder ähnliche Amtsträger zu erkennen. Auch Vögel erscheinen oft in solchen Szenen – z. B. auf dem Ajia-Triada-Sarkophag **Kat.-Nr. 27** (Abb. 52), dessen Darstellungen mit dem pylischen Thronraumfresko vielfach vergleichbar sind, oder auf dem Siegelring aus dem SM II-III-zeitlichen Grab 3 von Sellopoulo bei Knossos⁵⁷³. Die Vögel fungieren jedenfalls nicht als göttliche Insignien der dabei handelnden Figuren, sondern sind möglicherweise als Zeichen der anwesenden oder durch die Kulthandlungen herbeizurufenden Gottheit zu interpretieren. Eine solche Gottheit wäre bei dem Initiationsritual des *wanax* herbeigerufen worden, um seine Herrschaft zu sanktionieren. Die Sitzhaltung schließlich charakterisiert in der kretisch-mykenischen Siegelglyptik und in der Wandmalerei Gestalten, die von gestikulierenden Menschen oder von Mischwesen verehrt oder gedient werden oder über Tiere herrschen und dabei manchmal auf Felsen sitzen⁵⁷⁴. Diese Gestalten sind aber fast immer weiblich; ein Wechsel der inhaltlichen Bedeutung im Fall des männlichen Leierspielers ist deshalb möglich.

Als sterblicher Mensch hohen Rangs ist der Musikant des pylischen Freskos vor allem durch die Bänder seines fußlangen Gewandes gekennzeichnet. Gestalten mit vergleichbaren Gewändern sind in weiteren Fresken und Siegelbildern zu sehen und werden traditionell als Priester interpretiert⁵⁷⁵. P. Rehak plädierte überzeugend gegen allzu enge Deutungen und zeigte, dass man solche Gestalten derzeit nur allgemein als Würdenträger interpretieren kann⁵⁷⁶. Als Gottheit kommt allenfalls nur eine solche Gestalt in Frage, die auf dem Siegelring CMS I Nr. 128 aus dem Kammergrab 91 von Mykene zu sehen ist⁵⁷⁷. Der Mann ist sitzend, in langem Gewand dargestellt und hält einen Greif an der Leine. Als göttliche Figur könnte er ausnahmsweise deshalb interpretiert werden, weil ein Mensch keine Greifen führen kann, selbst wenn er Priester ist⁵⁷⁸. Dies ist auch die einzige Szene, die einen Mann in der oben erwähnten, für weibliche Gottheiten charakteristischen Sitzhaltung zeigt. Wegen seiner Farben, seiner Spirale am Hals und seiner Haube identifizierte P. Rehak

⁵⁷³ M. R. Popham, BSA 69, 1974, 217, Abb. 14D Taf. 37a-b; P. Warren, Minoan Religion as Ritual Action (1988) 16 Taf. 7. Dieser Grab beinhaltete drei SM II-IIIa Bestattungen. Der Ring muss nicht älter sein, so Popham, denn er ist in sehr gutem Erhaltungszustand ohne Gebrauchsspuren erhalten.

⁵⁷⁴ Einige Beispiele zusammengestellt bei M. Cultraro, Ostraka 9, 2000, Abb. 7.

⁵⁷⁵ N. Marinatos, Minoan Religion. Ritual, Image, and Symbol (1993) 128 Abb. 88–90; M. Bietak in: W. Vivian Davies – L. Schofield (Hrsg.), Egypt, the Aegean and the Levant (1995) 24 Abb. 5.

⁵⁷⁶ P. Rehak in: Ruler (1995) 110–112.

⁵⁷⁷ J. A. Sakellarakis in: Die kretisch-mykenische Glyptik und ihre gegenwärtigen Probleme. Das Corpus der minoischen und mykenischen Siegel (1974) 115–132 datiert alle Beigaben dieses Grabes, darunter auch die Siegelringe (s. insbes. 127–132), in die SH II Zeit, obwohl Keramikfunde fehlen. Die stilistischen Unterschiede der vier darin entdeckten Ringe hält er für werkstattbedingt.

⁵⁷⁸ Vgl. CMS I Nr. 128.

den Vogel vor dem Leierspieler des Freskos als jungen Greifen⁵⁷⁹. Trifft das zu, so hat der Leierspieler mit dem Mann der Ringszene die Sitzhaltung, das lange Gewand mit Bändern und das Verhältnis zu einem Greif gemeinsam – wobei man im pylischen Fresko mit einer anderen Rolle des Mischwesens rechnen muss als in den Szenen, die ihn in seiner kanonischen Form des 'erwachsenen' Mischwesens zeigen.

Die Deutung des sterblichen Musikanten bleibt dennoch für den Leierspieler auf alle Fälle wahrscheinlicher: Die Figur scheint keineswegs Ziel der im Bild dargestellten Handlungen zu sein und keine der anderen Tier- oder menschlichen Gestalten wendet sich ihm zu, soweit der schlechte Erhaltungszustand der Gesamtkomposition nicht trügt. Seine Stelle im oberen Teil des Bildes muss auch nicht als hervorgehoben gelten – sie ist nach den Regeln der kretisch-mykenischen Perspektive als Wiedergabe der Tiefe und nicht etwa eines himmlischen Reiches zu deuten⁵⁸⁰. Bis auf die fragliche Figur des oben genannten Siegels kommen keine ägäischen Darstellungen von Männern in langen Gewändern als Götter in Frage. Alle hervorgehobene männliche Gestalten altägäischer Bildkunst sind als junge Männer mit Schurz dargestellt – so der Mann des 'Master Impression' aus Chania⁵⁸¹, der 'Lilienprinz' aus Knossos⁵⁸², der Mann des Ringabdrucks der 'Göttin auf Berg' aus Knossos⁵⁸³ und die beiden Männer des 'Prinzenbechers' aus Ajia Triada⁵⁸⁴. Als Gott kann auch sonst kein Leierspieler interpretiert werden, soweit Leierspieler in aussagekräftigen Bildkontexten erscheinen. Nichtsdestoweniger sind der pylische und die anderen Leierspieler als göttlich zu betrachten – im übertragenen Sinne. Wie die späteren Aöden wird man sie wohl für Beauftragte oder Nachkommen der Götter gehalten und sogar als göttlich bezeichnet haben⁵⁸⁵. »Ein schöpferischer Mensch [...] in seiner besten Stunde ist göttlich« schreibt E. Fischer an junge Musiker⁵⁸⁶.

3. Epische Komponenten in der pylischen Bankettkultur

Die Erwähnung der Aöden in diesem Zusammenhang leitet uns zu der wichtigen Frage über, wie weit man für die Musikszene des pylischen Thronraums eine Gesangsaufführung postulieren und diese mit den Anfängen des griechischen Epos verbinden darf. Das Fresko bzw. das dargestellte Fest wurde in der früheren Fachliteratur oft als Kontext für die Aufführung epischer Dichtung betrachtet. A. Lesky hielt es seinerzeit für wahrscheinlich, dass »der epische Sänger bereits auf den mykenischen Burgen seinen festen Platz hatte«

⁵⁷⁹ P. Rahak in: Ruler (1995) 110 mit Anm. 164; zustimmend M. Cultraro, Ostraka 9, 2000, 18.

⁵⁸⁰ Im konkreten Fall des pylischen Thronraumfreskos wird diese Schlussfolgerung von der Wellenlinie am oberen Rand der Szene, die auf eine Felsenlandschaft hinweist, bekräftigt.

⁵⁸¹ N. Marinatos in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) Abb. 128.

⁵⁸² Siehe o. Anm. 463.

⁵⁸³ N. Marinatos in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) Abb. 126.

⁵⁸⁴ Siehe o. Anm. 465. Aus ähnlichen Gründen ist es m. E. unwahrscheinlich, dass der Leierspieler des Freskos den *wanax* selbst darstellt, wie M. Cultraro, Ostraka 9, 2000, 28 vorschlägt.

⁵⁸⁵ Vgl. Hesiod, Theog. 94–95 für Apollon als Vorfahre von Aöden und Kitharasieler.

⁵⁸⁶ E. Fischer, Ansprache an junge Musiker (1953) 9.

und betrachtete die pylische Szene als eine »willkommene Bestätigung«⁵⁸⁷. Im Rahmen der neueren Untersuchungen der mykenischen Bankettkultur, die oben zusammengefasst wurden, scheint dieser Ansatz wieder aktuell zu werden, wenn auch unter strengeren methodischen Voraussetzungen⁵⁸⁸.

Die Frage nach der bronzezeitlichen Vorgeschichte des Epos ist kompliziert und würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Einige Bemerkungen werden unten in IV.6 gemacht. Hier beschränken wir uns darauf zu untersuchen, ob die Fresken (oder anderes Material aus Pylos) festliche Kontexte für Musikausübung erkennen lassen, in denen die Gattung des epischen Gesangs überhaupt in Frage kommen würde. Vorausgesetzt, dass nicht jede Leierspielszene automatisch als Gesangsszene⁵⁸⁹ und nicht jede Gesangsszene pauschal als Darstellung eines epischen Vortrags interpretiert werden darf, gilt es bei der gegebenen Quellenlage zunächst zu fragen, ob man anhand des pylischen Materials auf inhaltliche Aspekte schließen darf, die grob mit Inhalten des Epos vergleichbar sind. Gelingt es, die Frage zu bejahen, so ist die Deutung des epischen Vortrags möglich, aber noch lange nicht gesichert.

Unter epischen Inhalten verstehen wir keine konkreten mythologischen Themen oder Sagenkreise. Diese sind für die Definition der Gattung, wie wir sie von Homer kennen, nicht maßgebend und zudem nur zu einem sehr geringen Teil bekannt. Als epische Komponenten betrachten wir allgemeine ideengeschichtliche Konstellationen, die Voraussetzung für die Entstehung und Entwicklung des Epos sind – zumindest des Epos, das auch nur entfernt mit den unter dem Namen Homers überlieferten Gedichten etwas zu tun haben könnte. Solche Mindestvoraussetzungen sind das Gemeinschaftsbewusstsein einer heroischen Vergangenheit bzw. die Rücksicht auf Ahnen und das Ideal der militärischen Tugend. Die Gattung Epos muss nicht unbedingt blühen, sooft solche Ideen verbreitet sind⁵⁹⁰; ohne diese kommt aber m. E. keine Dichtungstradition in Frage, deren Gipfelpunkt Gedichte wie die beiden Homerischen Epen darstellen können⁵⁹¹. Diese beiden Ideen sind nicht nur zentral im

⁵⁸⁷ RE Suppl. 11 (1968) 694 s.v. Homeros (A. Lesky); ähnlich I. Mylonas Shear, *Tales of Heroes. The Origins of the Homeric Texts* (2000) 97. 98 Abb. 137; J. Chadwick, *The Mycenaean World* (1976) 182–183 noch skeptisch: »the tradition of verse-making may go back to the Mycenaean palaces. The so-called theatral areas of the Cretan palaces are much better adapted to vocal performances than bull-sports. There is a fresco from Pylos showing a lyre-player sitting on a rock; was he perhaps a distant fore-runner of Homer?«.

⁵⁸⁸ S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 213.

⁵⁸⁹ Anders M. Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 35–36: »Deshalb [weil bei Homer von Solosaitenspiel allein nirgends die Rede sei] kann man im Hinblick auf die bildlichen Darstellungen sagen, daß jede Wiedergabe eines Phorminx-Spielers einen Sänger meint [...]«; G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition* (1976) 19: »music there certainly was, and this implies song«; J. Bennet in: *New Companion* (1997) 528–529: »[...] any representations of lyre-players on their own might suggest sung poetic performance.«

⁵⁹⁰ Heroische Thematik hat z. B. auch die alte Kultliedgattung des Dithyrambos, der grundsätzlich von ἠρωικαὶ ὑποθέσεις handelte und sich manchmal an seinen Hauptadressaten Dionysos sogar mit der Epiklese ἦρωες richtete. Hierzu vgl. Anm. 622.

⁵⁹¹ Im Folgenden geht es nicht um eine allumfassende Helden- oder epische Dichtung, die zeit- und ortsübergreifend eine ausgesprochen große Vielfalt aufweist, sondern um eine Gattung, die als Beginn der Tradition betrachtet werden kann, die später zu Homer führte. Anderer epischer Gesang kann für das

griechischen Epos; sie haben in unserem Zusammenhang auch den Vorteil, archäologisch und ikonographisch fassbar zu sein. Es gilt also zu untersuchen, wieweit das vorhandene archäologische, ikonographische und epigraphische Material aus Pylos Hinweise auf Ahnenverehrung und Anerkennung der prestigeträchtigen Rolle der militärischen Tugend bewahrt.

1. Ahnenverehrung in Pylos?

Es hat vielerlei Versuche gegeben, im pylischen Material eine sepulkrale Dimension, und damit einen Bezug zu Ahnen oder heroischen Zeiten, zu erkennen. Streng archäologisch gesehen, gibt es dafür keine Anhaltspunkte. Anders als in Mykene, wo die Einbeziehung des Gräberrundes A in die Akropolis einen deutlichen Bezug auf die begrabenen Vorfahren herstellte⁵⁹², sind auf der Akropolis von Pylos bislang keine Grabanlagen entdeckt worden. Das von SH I bis SH IIIA1 belegte Gräberrund liegt hier etwa 145 m südlich des Englianos-Hügels⁵⁹³; zwei Kammergräber auf seinem Südostabhang befinden sich ca. 600 m südwestlich des Palastes⁵⁹⁴; das Tholosgrab III, von SH IIA bis SH IIIB2/IIIC Früh belegt, liegt ca. 1000 m weit im Südwesten⁵⁹⁵; das Tholosgrab IV, das zum Palast nächste und reichste Grab, befindet sich nordöstlich des Megaron-Komplexes, ist von ihm nur 145 m und von der Hügelkante 70 m entfernt, wurde aber nur in SH I-SH II genutzt und danach nicht mehr aufgesucht⁵⁹⁶. Zumindest räumlich lässt sich also eine Verbindung zwischen Herrschaftssitz und Gräbern, und damit ein Rückgriff auf die toten Mitglieder der Gesellschaft für die Legitimierung der Herrschaft in Pylos, nicht feststellen.

Epigraphische Anhaltspunkte für Leichenschmäuse glaubte vor allem L. R. Palmer in der Ta-Serie erkennen zu können. In der Überschrift der Tafel Ta 711 interpretierte er die Phrase *o-te wa-na-ka te-ke au-ke-wa da-mo-ko-ro* sogar als Hinweis auf das Begräbnis eines gewissen Damoklos durch den König⁵⁹⁷. Das *au-ke-wa* ist zwar nach wie vor nicht ganz klar, man ist aber heute sicher, dass *da-mo-ko-ro* kein Eigenname, sondern die Bezeichnung für einen Amtsträger ist, der in diesem Fall nicht bestattet, sondern in sein Amt

bronzezeitliche Pylos (wie für jeden anderen historischen Kontext ohne Gesangtextquellen) weder ausgeschlossen noch bestätigt werden. Dieser Gesang hätte dann aber nichts mit der Kunst Homers zu tun.

⁵⁹² Siehe u. a. E. Stavrianopoulou in: *Politeia* (1995) 432. Selbst in Mykene ist allerdings umstritten, welche Funktion das Gräberrund A in der Palastzeit hatte: C. Gates, *AJA* 89, 1985, 263–274 und R. Laffineur in: *Ruler* (1995) 81–94 bezweifeln die auf H. Schliemann zurückgehenden Nachrichten über den Befund, die Datierung der Neuaufstellung der Grabstelen auf einem höheren Niveau in SH IIIB und die damit verbundene Schlussfolgerung, diese Gräber wären in der Palastzeit bekannt und verehrt gewesen.

⁵⁹³ W. D. Taylour in: *Pylos III* (1973) 134–176 Abb. 301. 327–329; W. G. Cavanagh – C. B. Mee, *A Private Place: Death in Prehistoric Greece*, *SIMA* 125 (1998) 58.

⁵⁹⁴ J. L. Davis et. al., *The Pylos Regional Archaeological Project Internet Edition*, <http://river.blg.uc.edu/prap/PRAP.html>, Kat.-Nr. B05.

⁵⁹⁵ C. W. Blegen in: *Pylos III* (1973) 73–95 Abb. 319–320; Cavanagh – Mee a. O. 81. Zu einem SH IIIB2/IIIC Frühzeitlichen 'Kommunikationskelch' aus diesem Grab vgl. o. S. 101.

⁵⁹⁶ W. D. Taylour in: *Pylos III* (1973) 95–134 Abb. 301. Cavanagh – Mee a. O. 58.

⁵⁹⁷ L. R. Palmer, *Minos* 5, 1957, 58–82; ders., *BICS* 7, 1960, 57–63; ders., *The Interpretation of Mycenaean Texts* (1963) 338–365 insbes. 339–341. 356–357; ders., *Mycenaean and Minoans*² (1965) 160.

installiert werden soll, wie oben erwähnt. Die Interpretation der pylischen Ta-Serie als Grabbeigabenverzeichnisse ist insgesamt nicht mehr aufrecht zu erhalten. Die Grabkultur der pylischen Palastgesellschaft kommt also auch in den Linear-B-Texten kaum zum Ausdruck.

E. Stavrianopoulou weist auf den diesbezüglichen Unterschied zwischen Pylos und Mykene hin, indem sie im einen Fall von Vergöttlichung des Staatsoberhauptes, im anderen von Ahnenverehrung als Legitimation der Herrschaft spricht⁵⁹⁸. Der Ahnenkult wäre eine Manifestation der religiösen Ideologie des mykenischen Königtums, die im Vergleich zur Vergöttlichung des lebenden Königs, wie sie in Pylos erkennbar sei, das Religionsgefühl der Bevölkerung nicht verletzte. Götter- und Ahnenverehrung als Herrschaftsstützen bauen außerdem auf unterschiedlichen, der betroffenen Person zugeschriebenen Eigenschaften, auf: übernatürliche Kraft und genealogische Bindung. Sie sind auch archäologisch trennbar, da die Ahnenverehrung mindestens einen Grabkontext voraussetzt. In diesem Sinne würden wir, anders als N. Marinatos, von Ahnenverehrung und nicht von »divinized kings« oder »divine kings« sprechen, wenn das Königtum »intimately connected with the cult of the dead« ist und wenn »it is after death that the pharaoh becomes a real god«⁵⁹⁹.

Den Aspekt der Ahnenverehrung brachte J. B. Carter kürzlich in die Diskussion um die pylische Thronraumausstattung, indem sie die Zeremonien der ugaritischen *marzeah* mit Banketten in Pylos verglich⁶⁰⁰. Sie räumt natürlich ein, dass es nicht um eine direkte Entlehnung aus der Levante gehen kann, sondern lediglich um die lokale Variante einer allen Eliten des östlichen Mittelmeerraumes gemeinsamen Bankettkultur, die ritualisierte Ess- und Trinkzeremonien mit Totenkult verband⁶⁰¹. Nichtsdestoweniger ist der Vergleich m. E. in vielerlei Hinsicht problematisch: *marzeah*-Zeremonien zeichnen sich unter den ugaritischen Ritualen dadurch aus, dass sie keine Opferhandlung umfassen⁶⁰². Die Darstellung eines Opferstiers auf dem Thronraumfresko wurde jüngst in Frage gestellt (s. oben Anm. 527) und bildet folglich keinen markanten Unterschied mehr zu *marzeah*-Zeremonien. Das Tieropfer war aber nach Aussage zahlreicher anderer Quellen ein wichtiger Bestandteil der pylischen Festkultur und dürfte dem Fleischkonsum im ritualisierten Bankett vorangehen, wie bereits ausgeführt. Blutiger Opferkult, Fleischverzehr und *marzeah*-Trinkzeremonie sind

⁵⁹⁸ E. Stavrianopoulou in: *Politeia* (1995) 423–433 insbes. 432.

⁵⁹⁹ N. Marinatos in: *Ruler* (1995) 37–48 insbes. 45.

⁶⁰⁰ J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 300–304.

⁶⁰¹ J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 304; vgl. dies. in: *New Light* (1997) 78 für einen Vergleich mit den kretischen ἀνδραγαθία, wobei allerdings noch der zeitliche Abstand zu berücksichtigen ist. Von einem »sacrificial *koine* common to areas on either side of the eastern Mediterranean« spricht auch B. Bergquist in: J. Quaegebeur (Hrsg.), *Ritual and Sacrifice in the Ancient Near East. Proceedings of the International Conference organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 17th to the 20th of April 1991*, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 55 (1993) 29. Skepsis gegen einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen altorientalischem und pylischem Bankett meldet C. W. Shelmerdine in: *Aegean and the Orient* a. O. (Anm. 257) 298 an.

⁶⁰² D. Pardee, *Ritual and Cult at Ugarit* (2002) 184–185 Anm. 2; 227.

dagegen in Ugarit zeitlich, räumlich und institutionell voneinander getrennt, wie zumindest der Text KTU 1.114 erkennen lässt⁶⁰³.

Der sich auf einen Ahnenkult beziehende Aspekt, den Carter durch diesen Vergleich auf Pylos übertragen möchte, ist selbst im *marzeah* nicht schlüssig belegt⁶⁰⁴. Auch Carter gibt zu, dass ein Ahnenkult oder auch nur sepulkrale Bezüge keinem der angeführten altorientalischen Texte wirklich zu entnehmen sind⁶⁰⁵. KTU 1.161 (RS 34.126) ist der einzige mit Sicherheit als sepulkral zu deutende Ritualtext aus Ugarit überhaupt und dürfte die Zeremonie begleitet haben, mit der Niqmaddu III. (ca. 1225/20–1215), der vorletzte König von Ugarit, in den Kreis seiner Ahnen geleitet werden sollte⁶⁰⁶. Am Rande sei hier erwähnt, dass Ammurapi III. (ca. 1215–1190/85), der offenbar im Begriff ist, den Thron Ugarits zu besteigen, am Ende dieses Textes angeführt wird; die Zeremonie ist aber nach neueren Erkenntnissen nicht sein Thronbesteigungsritual⁶⁰⁷. Im Text jedenfalls ist weder von *marzeah* noch von einem Bankett im weitesten Sinn die Rede, sondern von Opferhandlungen. Auch in den Amos-, Jeremiah-, und Ezekeil-Stellen, die Carter zitiert, ist die Verbindung von *marzeah*, Grabbrauchtum und Opfer nicht mehr als eine überaus hypothetische Interpretation⁶⁰⁸. Die alttestamentlichen Quellen sind außerdem viel jünger.

Im fragmentarischen Thronraumfresko von Pylos sind andererseits keinerlei Elemente erhalten, die auf einen sepulkralen Charakter des Rituals hindeuten oder als Assoziationen zu Vorfahren interpretiert werden könnten. Wir haben bereits gesehen, dass vergleichbare Szenen auf dem Sarkophag **Kat.-Nr. 27** aus Ajia Triada (*Abb. 52*) und der Larnax aus Episkopi (*Abb. 231*) nur wegen des Trägers und des Fundkontextes als sepulkral anzusehen

⁶⁰³ D. Pardee, *Ras Shamra – Ougarit IV. Les textes para-mythologiques de la 24e campagne* (1961) (1988) 57–59; ders., *Ritual and Cult at Ugarit* (2002) 168. Vgl. H. Niehr, *Religionen in Israels Umwelt* (1998) 55–58.

⁶⁰⁴ Pardee, *Ras Shamra – Ougarit IV a. O.* (1988) 57–59. 176–177; ders. in: N. Wyatt et al. (Hrsg.), *Ugarit, Religion and Culture. International Colloquium Edinburgh, July 1994*, UBL 12 (1996) 237–287; ders., *Ritual and Cult a. O.* 184–185 Anm. 2.

⁶⁰⁵ J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 302; vgl. dies. in: *New Light* (1997) 77; D. P. Wright, *Ritual in Narrative. The Dynamics of Feasting, Mourning and Retaliation Rites in the Ugaritic Tale of Aqhat* (2001) 41–47. 63–65 Anm. 97. Gegen einen totenkultischen Aspekt der *marzeah*-Zeremonien s. auch T. J. Lewis, *Cults of the Dead in Ancient Israel and Ugarit*, *Harvard Semitic Monographs* 39 (1989) 88–94; J. L. McLaughlin, *UgaritF* 23, 1991, 265–281.

⁶⁰⁶ W. T. Pitard, *BASOR* 232, 1978, 65–75; J. F. Healey, *UgaritF* 10, 1978, 83–88; M. Dietrich – O. Loretz, *UgaritF* 15, 1983, 17–24; O. Loretz in: B. Janowski et al. (Hrsg.), *Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament*, *Symposium Hamburg 1990*, OBO 129 (1993) 285–318; D. T. Tsumura in: E. Matsushima (Hrsg.), *Official Cult and Popular Religion in the Ancient Near East* (1993) 40–55; ders. in: K. Watanabe (Hrsg.), *Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East*, Tokyo 1996 (1999) 224–228; D. Pardee, *Ritual and Cult at Ugarit* (2002) 85.

⁶⁰⁷ So u. a. J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 302; D. T. Tsumura in: K. Watanabe (Hrsg.), *Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East*, Tokyo 1996 (1999) 227 Anm. 55; anders D. Pardee, *Ritual and Cult at Ugarit* (2002) 86–87.

⁶⁰⁸ Zu *marzeah* bei Amos s. *Der Prophet Amos*, übers. und erklärt von J. Jeremias, *Das Alte Testament Deutsch XXIV* 2 (1995) 85–89.

sind, sonst gehören sie in den Bereich des Götterkultes. Die dort dargestellten Rituale selbst, das Stieropfer und das Libationsritual, sind keineswegs sepulkralspezifisch (vgl. o. S. 94. 105). Offenbar haben wir uns in allen diesen Fällen Rituale vorzustellen, die bei unterschiedlichen Anlässen angewendet werden konnten. Anhaltspunkte für die Auffassung des pylischen Festes als »a ceremony meant to nourish the bonds among living and dead«⁶⁰⁹ sind demnach im archäologischen, ikonographischen und dokumentarischen Material aus Pylos kaum zu erkennen. Das Gleiche gilt für den »context of epic performance dating from the Mycenaean period«⁶¹⁰, den Carter aufgrund dieser Auffassung umreißt.

2. Militärische Ideale in Pylos?

Auffallend abwesend ist in den Fresken des pylischen Thronraumes auch das für andere mykenischen Residenzen übliche militärische Element. Der Erhaltungszustand der Fresken kann in dieser Hinsicht kaum trügen. Ein mögliches, von der älteren, ethnisch nicht immer unvoreingenommenen Forschung allerdings überbewertetes militärisches Engagement des mykenischen *wanax* kommt auch in den Linear-B-Tafeln aus Pylos sehr kurz und lässt sich allenfalls mit dem eines Generalstabschefs, der seine Offiziere anstellt, nicht mit dem eines Oberbefehlshabers, der ins Feld zieht und sich an Kampfhandlungen beteiligt, vergleichen⁶¹¹. Letztere Aufgabe blieb wahrscheinlich dem *lawagetas* vorbehalten, der dem *wanax* nachgeordnet ist und in den Tafeltexten eher selten erwähnt wird. Das Fehlen einer Befestigungsmauer im palastzeitlichen Pylos⁶¹², so charakteristisch für alle anderen

⁶⁰⁹ J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 304; s. allerdings C. W. Shelmerdine in: Aegean and the Orient a. O. (Anm. 257) 297: »[...] the Mycenaeans celebrated ritual banquets. Though the evidence does not tie them explicitly to the dead, such meals are clearly linked both to the king and to religion.«

⁶¹⁰ J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 286. Anders als J. B. Carter in: *New Light* (1997) 74 glaubt, kommt der ahnenverehrende Aspekt auch in den kretischen *συσσίτια* und im griechischen *συμπόσιον*, wie wir sie zumindest aus den klassischen Schriftquellen kennen, nicht zum Ausdruck. Skeptisch gegenüber der auf R. D. Barnett zurückgehenden Verbindung von *marzeah* und phönikischer Bankettkultur in der Früheisenzeit ist auch H. Matthäus in: R. F. Docter et al. (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (1999) 257.

⁶¹¹ Vgl. P. Carlier, *La royauté en Grèce avant Alexandre* (1984) 125; E. Stavrianopoulou in: *Politeia* (1995) 425; T. G. Palaima in: *Ruler* (1995) 129–130; ders. in: *From Wanax to Basileus. Third A. G. Leventis Conference, University of Edinburgh, 22–25 January 2003* (im Druck).

⁶¹² Die von Blegen freigelegten Teile einer Umfassungsmauer (Circuit Wall) und das Nordost-Tor (Northeast Gate) sind nicht als Wehranlagen des Palastes in Anspruch zu nehmen: Sie datieren vorwiegend in SH I, wurden in SH IIIB nicht mehr genutzt und bestehen aus kleinen Steinen oder grob geformten Kleinquadern; hierzu C. W. Blegen in: *Pylos III* (1973) 4–18. Während einer neuen geophysikalischen Oberflächenprospektion im Rahmen des Pylos Regional Archaeological Project zeigte sich eine 60 m lange und 2 bis 2,7 m breite Formation entlang des Hügelrandes, die eine vom Palastkomplex 50 bis 110 m entfernte Mauer sein könnte; hierzu E. Zangger et al., *Hesperia* 66, 1997, 606–613; C. W. Shelmerdine, *RAP VI* (2001 = 1997) 337–339; dies. in: *Polemos* (1999) 406; J. L. Davis – J. Bennet in: *Polemos* (1999) 106; ob diese Formation eine Terrassen- oder Befestigungsmauer ist sowie ihre Datierung müssen allerdings durch Ausgrabung noch genauer untersucht werden.

mykenischen Palastzentren, ist auch ein Indiz dafür, wie gering die Rolle der militärischen Leistung für die Legitimierung der pyliischen Herrschaft in ihrer Blütezeit war.

Nicht von geringer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass Waffen und Rüstung in pyliischen Archiven äußerst selten erwähnt werden: Brustpanzer, Helme, Speere und Lanzen sind vereinzelt belegt⁶¹³, während Messer, Schwerter, Beile u. ä. meistens in kultischen Textzusammenhängen vorkommen und deshalb etwa als Opfergeräte und nicht als Waffen zu interpretieren sind (vgl. Anm. 635). Hier muss man allerdings berücksichtigen, dass Linear-B-Quellen aus Mykene und vor allem aus Tiryns quantitativ zu gering sind, um einen verlässlichen Vergleich mit Pylos zu ermöglichen und die Frage zu beantworten, ob Pylos seine eigenen Wege ging oder doch repräsentativ für eine gemeinmykenische, sakral gestützte *wanax*-Ideologie ist. Im ersteren Fall müsste man dann genauer untersuchen, wie eine spezifisch religiöse Herrschaftsideologie in Pylos das Gleichgewicht zu den anderen, militärisch gesinnten *wanakes* in den interregionalen Beziehungen halten konnte. S. Deger-Jalkotzy jedenfalls zieht den allgemeinen Schluss, dem wir uns in Bezug auf Pylos ohne Bedenken anschließen würden: »[...] the ruler ideology of the Mycenaean palace kingship did not rest upon the military prowess nor upon military glory of the /wanax/. It was based on his religious functions and on his divine powers«⁶¹⁴.

Das Modell »warlords-turned-into-palace-rulers«, mit dem S. Sherratt den Prozess der Entstehung der Herrschaftsideologie und der Staatsbildung auf dem mykenischen Festland charakterisierte⁶¹⁵, könnte zwar den Entstehungsprozess in der Schachtgräberzeit auf den Punkt bringen, man müsste aber unterstreichen, dass eine nennenswerte ideologische Wirkung des Faktors Krieg zumindest in Pylos der Palastzeit nicht mehr erkennbar ist. Die Vermutung Sherratts, die Kreisform mykenischer Gräberrunde, Grabhügel, Kuppelgräber und Zentralherde in Thronräumen symbolisiere seit frühmykenischer Zeit das Ethos elitärer Kriegerverbände, ist reine Spekulation⁶¹⁶. Wir werden gleich auf die Fresken der Halle 64 eingehen, die traditionell als Schlachtszenen gedeutet werden. Wir werden diese Deutung in Frage stellen, doch wie auch immer diese Fresken zu interpretieren sind: J. L. Davis und J. Bennet sprechen dabei von »two different faces« of the government of the Pylian state« und

⁶¹³ Belege zusammengestellt bei C. W. Shelmerdine in: Poulos (1999) 403.

⁶¹⁴ S. Deger-Jalkotzy in: Poulos (1999) 127. Wie auch Deger-Jalkotzy einräumt, bleibt die Annahme einer geringen Rolle des Krieges für die Legitimation der Herrschaft zumindest in Pylos von der Selbstverständlichkeit unberührt, dass auch dort wie überall in der antiken Welt der Krieg eine bedeutende Überlebensstrategie gewesen sein dürfte. Das Postulat eines friedfertigen, pazifistischen Paradiesreiches, das die Trivial- und ältere Fachliteratur vor allem für das minoische Kreta aufstellte, wirkt heute naiv und überholt. Hierzu vgl. etwa die mehrfachen Belege von Befestigungsmauern in mittelminoischen Siedlungen, Palästen und hervorgehobenen Bauten, zusammengefasst von L. V. Watrous, RAP III (1994) 182–185. Es ist aber nach wie vor zumindest im Fall von Pylos irreführend, von »bellicose nature of Mycenaean society« zu sprechen – so I. Mylonas Shear, *Kingship in the Mycenaean World and its Reflections in the Oral Tradition* (2004) 45 und *passim*.

⁶¹⁵ S. Sherratt in: *Economy & Politics* (2001) 229. Zu mykenischen Kriegseliten im breiten Kontext der europäischen Bronzezeit s. zuletzt K. Kristiansen – T. B. Larsson, *The Rise of Bronze Age Society* (2005) 212–231.

⁶¹⁶ S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 201. Ebenso spekulativ ist die Verbindung der Kreisform mit kosmischen und chthonischen Vorstellungen bei O. Zolotnikova in: *SOMA* 2001 (2002) 125.

betonen, dass diese Fresken im Vergleich zu den deutlich religiösen Szenen des Megarons »parts of an old-fashioned ideology« sind⁶¹⁷.

3. Narrative Struktur der pylischen Fresken?

Eine Verbindung mit epischer Dichtung wird gelegentlich auch für die Fresken aus der Halle 64 des sog. Südwestgebäudes (Southwestern Building) erwogen. Anders als die emblematischen Greifen an der Seite des Throns oder die statischen Bilder der Zecher, des Leierspielers, sogar der Gabenträger in den Prozessionen des Hauptmegarons, sollen die Kampfszenen militärische Ereignisse narrativ aufgearbeitet haben.

An dieser Stelle sollten einige Bemerkungen zu den Grundsätzen der Suche nach narrativem Gehalt in der kretisch-mykenischen Bildüberlieferung eingeschoben werden. Zu unterscheiden ist dabei zwischen emblematischen Szenen und Handlungsszenen. Von narrativer Struktur darf man offensichtlich nur bei Handlungsszenen sprechen. Bei relativ gut erhaltenen Fresken ist im Normalfall erkennbar, ob eine Komposition eine emblematische Szene oder eine Handlungsszene ist. Die Freskoeschmückung des Palastes von Pylos besteht aus emblematischen Bildern (Greifen, Sphingen, großformatige Tiere) wie aus Handlungsszenen (Prozessionen, Opferrituale und Bankett), die wahrscheinlich Episoden einer Handlungsabfolge sind, so zumindest der Interpretation McCallums zufolge.

Bei Handlungsszenen – soweit es darum geht, Indizien für die Existenz zeitgenössischer narrativer Dichtung in den Bildern zu erkennen – muss man ferner zwischen (a) Szenen unterscheiden, die eine Handlung wiedergeben, und (b) Szenen, die eine Erzählung über eine Handlung bildlich umsetzen. Zeichentheoretisch formuliert, muss man zwischen Szenen unterscheiden, die nur denotativen, 'ikonographischen' Wert und daher einen sachlichen Inhalt haben, und Szenen, die darüber hinaus einen konnotativen, 'ikonologischen' Wert und daher einen ideellen, symbolischen Inhalt haben⁶¹⁸. Hinweise auf zugrunde liegenden Erzählungen können wiederum offensichtlich nur Bilder der letzteren Gattung liefern, die wir im Folgenden als Sagenbilder bezeichnen. Mit anderen Worten, besagt die allgemeine Bezeichnung »Handlungsszene« noch nicht, ob zwischen Handlung und Handlungsbild eine Dichtung vermittelt oder nicht, d. h. ob der Maler eine Handlung wiedergibt, die er aus Erfahrung in seiner Umgebung oder aus Erzählungen kennt.

Wenn in einer Handlungsszene fabulöse Elemente vorhanden sind, die niemand gesehen haben kann, lässt sich problemlos ein Sagenbild erkennen, und damit auf einen konnotativen Inhalt (eine mythologische Erzählung) schließen. Die Fresken der Xeste 3 in Akrotiri etwa zeigen Handlungsszenen, in denen Affen die menschlichen Rollen des Leierspielers (**Kat.-Nr. 26 Abb. 51**), des Fechters oder des Adoranten übernehmen. Das Gleiche darf man auch für die zahlreichen Siegelbilder von Genien in menschlichen

⁶¹⁷ J. L. Davis – J. Bennet in: Polemos (1999) 116–117.

⁶¹⁸ Zu den Begriffen »Denotation« und »Konnotation« s. U. Eco, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen², Supplemente 5 (1991) 82–88. Zur ikonographischen und ikonologischen Bildanalyse in der Archäologie in Anlehnung an E. Panofsky s. kurz T. Hölscher, Klassische Archäologie. Grundwissen (2002) 86–88.

Kultaufgaben vermuten sowie für Szenen, die Greifen beim Angriff gegen Tiere zeigen – z. B. auf der SH IIIA-zeitlichen Elfenbeinpyxis von der Athener Agora⁶¹⁹ oder in mehreren Siegelbildern. Hierbei liegen sicherlich mythologisch-religiöse Erzählungen zugrunde, auch wenn die Ikonographie von fremden Vorbildern geprägt ist – die ägäischen Betrachter mussten letztlich diese Ikonographie inhaltlich deuten können. Bei nilotischen Szenen dagegen, wo normale Tiere andere normale Tiere angreifen, oder bei Darstellungen handelnder Menschen kann es sich durchaus um einfache Handlungsszenen mit denotativem Wert ohne zugrunde liegende Erzählung handeln. Solche Fälle liegen grundsätzlich jenseits der Grenze einer wissenschaftlichen Bildanalyse, die nach Sagenbildern sucht, aber auf keine zeitgenössischen und aussagekräftigen Textquellen zurückgreifen kann. Denotative Inhalte sind uns mehr oder weniger zugänglich, weil sie z. T. auf Sachverhalte beruhen, die wir aus unserer eigenen Kultur kennen; Konnotationen sind dagegen ohne Kenntnis der geistigen Kultur, die sie erzeugt hat, in der Regel kaum zu erschließen.

Kampfszenen ohne transzendente oder übernatürliche Elemente gehören zu den Handlungsszenen, bei denen die Annahme einer zugrunde liegenden Erzählung m. E. einer besonderen Begründung bedarf. S. P. Morris beispielsweise hat in den letzten Jahrzehnten narrative Strukturen in mehreren ägäischen Wandmalereien erkannt und dabei außerordentlich wertvolle Erkenntnisse über die Bildkunst des ägäischen Raumes erzielt⁶²⁰. Man kann ihr auch noch zustimmen, wenn sie solche Szenen eher als konkrete denn als idealtypische Darstellungen betrachtet. Diese sind ohne weiteres als Handlungsszenen zu bezeichnen. Die Annahme aber, dass »those that are prehistoric as well as heroic in nature are readily identifiable« als epische Themen⁶²¹, geht von einer zu allgemeinen Auffassung des Begriffs »Handlungsszene« aus, welche den Unterschied zum Sagenbild nicht berücksichtigt. Jede Kampfszene in der ägäischen Wandmalerei als epische Darstellung zu deuten ist m. E. zu wenig differenziert⁶²².

Man braucht ferner wohl nicht zu erwähnen, dass Erzählungen noch keine epische Dichtung sind: Sie können etwa märchenhafte Geschichten in Prosa wie auch andere Poesiegattungen sein. Die Sagenbilder mit übernatürlichen Wesen kommen als solche und nicht als Epen in Frage, es sei denn, man vermutet eine Vorgängerform des im historischen Griechenland rationalisierten, historisierenden und von Fabelementen weitgehend reinen Epos, die mit ihm eigentlich wenig zu tun hätte. Die Identifizierung von Sagenbildern, die

⁶¹⁹ S. Marinatos, Kreta, Thera und das mykenische Hellas² (1973) Taf. 236.

⁶²⁰ S. P. Morris, AJA 93, 1989, 511–535; dies. in: S. Sherratt (Hrsg.), The Wall Paintings of Thera (2000) 317–333.

⁶²¹ S. P. Morris in: S. Sherratt (Hrsg.), The Wall Paintings of Thera (2000) 323.

⁶²² Zu einer vergleichbaren Problematik im Rahmen der Debatte über Sagen- oder Lebensbilder in der spätgeometrischen Vasenmalerei sowie einen Überblick über die einschlägige Forschung s. M. D. Stansbury-O'Donnell in: Fs. Vermeule (1995) 315–334. Der Autor betont, dass »the existence of narrative does not depend upon a specific or general heroic content« und lehnt die These ab, die narrative Struktur setze ein mythisches oder heroisches Ambiente voraus (ebenda 319). Des Weiteren hält er für »too simplistic to separate the scenes of this period simply into either *Sagenbild* or *Lebensbild*, since these do not fully take into account the narrative potential of [...] some of the Attic Geometric funeral scenes.« (ebenda 330).

unter den oben umrissenen methodischen Voraussetzungen nur in Ausnahmefällen erfolgen kann, ist jedenfalls der äußerste Punkt, von dem an die weitere Untersuchung der Vorgeschichte des griechischen Epos der historischen Philologie und Sprachwissenschaft übergeben werden muss. Allein die Identifizierung von Sagenbildern belegt noch keine epische Dichtung.

Im Freskomaterial des Palastes von Pylos gibt es emblematische Szenen und einfache Handlungsszenen, wie bereits gesagt. Die Bezüge der Fresken des Thronraums und der Vorhalle des Megarons zu der lokalen, inschriftlich belegten Kulturausübung und Festkultur lassen kaum Raum für die Annahme eines Sagenbildes. Denn diese Fresken geben bei aller Idealisierung und Anwendung von Bildkonventionen Handlungen wieder, welche die Maler aus ihrer Umgebung kannten. Gegen die Annahme eines epischen Sagenbildes spricht auch der kultische Charakter dieser Handlungen. Der Kult ist kein geeigneter Kontext für die Entstehung des griechischen Epos, so wie wir es zumindest von Homer kennen, da epische Gedichte im historischen Griechenland nie den Status von Ritualtexten hatten (vgl. u. S. 173) und allenfalls zum Begleitprogramm religiöser Feste gehörten.

Der Auffassung L. Morgans beispielsweise, das Fresko aus Kea mit einer Hafenszene, in der Schiffe mit Dreifußkesseln beladen werden, stelle ein religiöses Fest dar, hielt S. P. Morris die homerische Beschreibung der Abfahrt des Odysseus aus Scheria entgegen, bei der die Schiffe auch mit Dreifußkesseln beladen werden. Sie spricht von »story telling« mit alltäglicher Thematik als Grundlage für dieses Bild⁶²³. Wenn aber solche Bilder Szenen des (religiösen oder nicht religiösen) Alltags, d. h. Lebensbilder, wiedergeben, warum muss ihnen eine Erzählung zugrunde liegen? Warum sollen wir annehmen, dass in einer Welt, in der die Seefahrt eine wichtige Rolle spielte und dabei u. a. auch Dreifußkessel beliebte Gegenstände des maritimen Handels waren, dass nur eine diesbezügliche Erzählung Darstellungen in der Malerei und in der Dichtung inspirieren könnte? Und auch wenn solchen Bildern eine Geschichte zugrunde liegen sollte, warum muss diese Geschichte eine Art epischer Dichtung sein und sogar Homer vorwegnehmen?

Nun zu den Freskofragmenten der Halle 64, die oft als Indiz für die Existenz epischer Erzählungen in Anspruch genommen worden sind. Dabei handelt es sich im Wesentlichen um einen Wagenlenker mit seinem Pferdegespann (offenbar in gelassener Prozessionsbewegung), einen zu Fuß folgenden Lanzenträger (26 H 64), vielleicht einen weiteren Gespann auf einem sehr schlecht erhaltenen Fragment (27 H 64), Paare von Kämpfern mit Dolchen oder Kurzschwertern (22 H 64, 25 H 64, 28 H 64 und 24 H 64 – letzteres ohne Erhaltung der Dolche), einen stehenden Mann mit aufrecht gehaltener Lanze in der rechten, erhobenen Hand (29 H 64) und einen weiteren ähnlichen Mann, der seine

⁶²³ L. Morgan in: D. A. Hardy (Hrsg.), *Thera and the Aegean World III* (1990) 254–258; S. P. Morris in: S. Sherratt (Hrsg.), *The Wall Paintings of Thera* (2000) 324.

Lanze schleudert (23 H 64)⁶²⁴. Alle Männer, deren Köpfe erhalten sind, tragen charakteristische Eberzahnhelme.

Worin liegt eigentlich das narrative bzw. sagenhafte Moment und die militärische Thematik bei diesen Fresken und warum soll ihnen eine epische Erzählung und nicht reale Handlungen, etwa agonale Wettkämpfe im Rahmen der aus den Thronraumfresken bekannten Festlichkeiten, zugrunde liegen? Homers Schilderungen der Festlichkeiten bei den Phäaken und der Leichenspiele zu Ehren des Patroklos erwähnen reichlich sportliche Aktivitäten. In diesem Sinne und nicht als Schlacht oder Jagddarstellung ist mit K. Kilian auch die chronologisch nicht entfernte Darstellung von Pferdegespannen auf der Kragenhalsamphora der Phase SH IIIC Früh aus Tiryns zu interpretieren⁶²⁵. Mehrere SH IIIC-Scherben mit vorgestreckten Pferde Vorderläufen aus Tiryns und Mykene dürften ähnliche Szenen dargestellt haben. Eine allgemeinere Deutung solcher Szenen als Darstellungen aristokratischer Lebensweise⁶²⁶ ändert kaum etwas in unserem Zusammenhang. Dass die Duelle der Dolchkämpfer in den pylischen Kampfdarstellungen zu brutal für unsere Auffassung von sportlichen Veranstaltungen im Rahmen eines religiösen Festes sind, spricht zunächst nicht für ihre Interpretation als Schlachtszenen⁶²⁷. Das Stierspringen, das ein Fragment (36 H 105) aus dem Weinmagazin des pylischen Palastes belegt⁶²⁸, könnte wohl auch tödlich verlaufen; das ist aber kein Grund, um es als Darstellung eines Mythos der Art 'Theseus gegen Minotaur' zu interpretieren: Derzeit kann es nur als zeremonieller Kampfsport interpretiert werden, der zumindest in Knossos tatsächlich ausgeübt wurde⁶²⁹. Stierspringen im Rahmen religiöser Feste ist auch in Syrien

⁶²⁴ Die Kat.-Nr. der Fragmente beziehen sich auf Pylos II (1969) 71–74. 119–122. Taf. 16–23. 62–67. 116–117. 123–124. 137. A. B. G. M. N. P.

⁶²⁵ K. Kilian, AM 95, 1980, 21–31 Abb. 1–2 Taf. 9–10; Güntner, Tiryns XII (2000) 22 Motiv Wagen 17 (mit Lit.); 195–196 Taf. 5, 1 a-b (stilistische Datierung SH IIIC Früh). Der Deutung Kilians zustimmend Immerwahr, AegP (1990) 154; W. Decker, Sport in der griechischen Antike (1995) 106.

⁶²⁶ L. Steel in: Meletemata (1999) 806.

⁶²⁷ Eine ähnliche Problematik erörtert G. Ahlberg-Cornell, ActArch 58, 1987, 73–75 in Zusammenhang mit dem spätgeometrischen Kantharos **Kat.-Nr. 104**, s. unten S. 340.

⁶²⁸ Pylos II (1969) 13. 26. 27 Taf. 24. Zum Vorkommen von Stierspringerdarstellungen in Magazinen vgl. den Stier in Zusammenhang mit Boxern aus den Ostmagazinen und der Edelsteinschneiderwerkstatt (Lapidary's Workshop) von Knossos, MM IIIB-SM IA: Evans, PM III (1930) 495–518; B. Kaiser, Untersuchungen zum minoischen Relief (1976) 278–282 Abb. 430–435. 437.

⁶²⁹ Zum minoischen Stierspringen seit FM III-MM IA s. A. Xenaki-Sakellariou, Le cachets minoens de la collection Giamalakis, EtCret 10 (1958) 85–89; J. D. Evans in: A. E. Maurant – F. E. Zeuner (Hrsg.), Man and Cattle. Proceedings of a Symposium on Domestication (1963) 138–143; A. Ward, Antiquity 42, 1968, 117–122; J. G. Younger, AJA 80, 1976, 125–137; J. Pinsent in: O. Krzyszkowska – L. Nixon (Hrsg.), Minoan Society. Proceedings of the Cambridge Colloquium 1981 (1983) 259–271; N. Marinatos in: Fs. Alexiou, Ariadne 5, 1989, 23–32; dies., Äg&L 4, 1994, 89–93; Chr. A. Televantou, ADelt 49/50, 1994/95, Meletes, 13–22; L. Morgan in: W. Vivian Davies – L. Schofield (Hrsg.), Egypt, the Aegean and the Levant (1995) 40–44; Kontorli-Papadopoulou, AegFr (1996) 146–147; M. C. Shaw in: Fs. Immerwahr a. O. (Anm. 367) 81–82. Umfassend zum Stierspringen in Ägäis, Ägypten und Orient W. Decker in: R. Dittmann et al. (Hrsg.), Altertumswissenschaften im Dialog. Fs. für Wolfram Nagel, Alter Orient und Altes Testament 306 (2003) 31–79.

nachgewiesen⁶³⁰. Hethitische Texte und vereinzelte Bildzeugnisse belegen neben dem Stierspringen auch sportliche Wettkämpfe im Rahmen religiöser Feste als Unterhaltung für die Götter⁶³¹ – eine weitere Möglichkeit, die Fresken der Halle 64 zusammen mit den anderen Fresken von Pylos in einen religiös-kultischen Rahmen zu stellen. P. Militello wies kürzlich darauf hin, dass eine scharfe Trennlinie zwischen kriegerischer Auseinandersetzung und rituellem Kampf zumindest in minoischen Kampfszenen (Boxen, Ringen, Duell, Gruppenkampf) nicht gezogen werden kann⁶³². In mehreren Darstellungen – darunter eine Bogenschützenszene im schlecht erhaltenen oberen Register des sog. Boxer-Rhytons⁶³³ und ein Speerzweikampf mit einem liegenden Toten um eine Säule herum auf dem Siegelabdruck CMS II 6 Nr. 17, beide aus Ajia Triada – erkennt Militello zu Recht rituelle Kämpfe, die auch tödlich verlaufen könnten. Über den genaueren kultischen Zusammenhang solcher Sportdisziplinen kann man allerdings nur spekulieren.

So wird auch unter den Disziplinen bei den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos der agonale Waffenzweikampf in voller Rüstung erwähnt (XXIII 798–825), der nicht mit dem Tod endete: Er brach mit der blutenden Verletzung einer der Gegner ab⁶³⁴. Eine ähnlich zeremonielle Deutung der sog. pylischen Schlachtszenen würde übrigens die paarweise Anordnung der Kämpfer sowie die zeremonielle Starrheit der Wagendarstellung und des Lanzenträgers besser erklären als die Deutung einer auf ihre Grundelemente reduzierten Schlacht⁶³⁵.

Eine Verbindung mit real stattfindenden Palastfesten ist also für die Fresken der Halle 64 nicht weniger wahrscheinlich als für die Fresken des eigentlichen Megarons. Diese Deutung ist selbst für die Jagdszenen im Freskomaterial des Palastes nicht auszuschließen, da alle dargestellten Tiere in den dokumentarischen Quellen und im Knochenmaterial als Opfertiere vertreten sind⁶³⁶. Es scheint vielmehr, dass Jagd und Bankett aufs engste verbunden

⁶³⁰ Syrische Siegeldarstellungen aus dem 17. Jh. v. Chr. s. D. Collon, *Äg&L* 4, 1994, 81–88; M. Shaw, *Äg&L* 5, 1995, 91–120; Decker a. O.

⁶³¹ C. Carter, *JNES* 47, 1988, 185–187; Schuol, *HethKMus* (2004) 205.

⁶³² P. Militello, *Creta Antica* 4, 2003, 359–401.

⁶³³ Militello a. O. Abb. 2A.

⁶³⁴ RE VIII 2 (1913) s.v. Hoplomachie (Lammert); W. Decker, *Sport in der griechischen Antike* (1995) 30–31. 34. An den Theseia in Athen sind agonistische Waffenzweikämpfe von Jünglingen ἐν ἀσπίδι καὶ δόρατι oder ἐν θυρεῶν (= längliches Schild) καὶ μαχαίρᾳ inschriftlich überliefert.

⁶³⁵ So Pylos II (1969) 47; M. Lang zieht einen strukturellen Vergleich zu den konventionell als Duelle dargestellten homerischen Schlachten. Die homerischen Helden kämpfen aber bei aller Stilisierung nie bloß mit Schurz und Dolch, sondern in voller Rüstung. Insofern wäre es möglich, die Schwerter oder Dolche von Ta 716 nicht als Opfergeräte zu interpretieren – dazu sind sie eigentlich zu zahlreich –, sondern als Sportgeräte. – Für die hypothetische Deutung als Darstellung der Schlacht zwischen Pylern und Arkadern und für die Verbindung mit Ilias VII 133–136 s. N. Yalouris, *AM* 104, 1989, 41–48.

⁶³⁶ J. Bennet in: *Economy & Politics* (2001) 34–35; V. Isaakidou et al., *Antiquity* 76, 2002, 86–92; S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 194. Vgl. L. Morgan in: W. Vivian Davies – L. Schofield (Hrsg.), *Egypt, the Aegean and the Levant* (1995) 42 zu kretisch-mykenischen Stierfangszenen als Teil der Darstellung vom Stierspringen. Zu kretischen Belegen (überwiegend Sarkophagdarstellungen der Jagd auf Stiere oder Wildziegen in kultischen Zusammenhängen) s. A. Kanta, *AAA* 1973, 315–323; dies. in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), *Im Labyrinth des Minos* (2000) 117; G. Rethemiotakis, *ADelt* 34, 1979, Meletai 250; L. Vance Watrous, *Hesperia* 60, 1991, 299–300.

waren⁶³⁷. Einen Anlass zur Trennung von religiösem Bankett für breitere Kreise und Bankett der engeren Jagd- und Kriegseliten⁶³⁸ sehen wir jedoch in Pylos unter Berücksichtigung der oben gemachten Bemerkungen nicht. Dort dürften die Bankette eher Gemeinschaftscharakter gehabt und insofern stärker an minoische, identitätsstiftende Kommunalbeste als an das exklusive, statusstiftende funeräre Bankett schachtgräberzeitlicher Eliten angeknüpft haben⁶³⁹.

4. Musikausübung, Kult und Herrschaft in Pylos und auf Kreta

Aus den wenigen Gedanken zu inhaltlichen Aspekten pylischer Bankettkultur, die anhand der vorhandenen Quellen formuliert werden können, ergibt sich insgesamt nichts, das sich mit einem ahnenverehrenden Geist im weiten Sinne oder mit heroischen Idealen vergleichen lässt. Sind solche Vorstellungen eine Mindestvoraussetzung für epische Dichtung der Art und Weise, die uns später die Homerischen Epen offenbaren, so taugen die pylischen Bankette wohl kaum als historische Kulisse für solche Vorstellungen und für die Anfänge der epischen Dichtung in Griechenland. Auch die beiden pylischen Musikszene geben insofern keinen Anlass zu dem Postulat eines nichtreligiösen, epischen Kontextes. Insofern fügt sich die Funktion der Musikausübung in Pylos in das Gesamtbild einer kultischen Institution, das sich aus allen hierzu aussagekräftigen Musikszene der ägäischen und insbesondere der kretischen Bronzezeit gewinnen lässt.

Kretische Elemente in der pylischen Kultur sind längst erkannt worden und wurden auch hier bereits mehrfach angedeutet⁶⁴⁰. Auf den Zusammenhang mit Denkmälern der letzten knossischen Palastzeit lohnt es sich, näher einzugehen. Auch die Leiern im Thronraumfresko und auf dem Siegelabdruck stehen den Leiern auf den Darstellungen **Kat.-Nr. 27** (Abb. 53) und **Kat.-Nr. 28** (Abb. 57–Abb. 58) aus Ajia Triada sowie **Kat.-Nr. 31** aus Chania (Abb. 66) formal so nahe wie keine andere Leier auf dem Festland. Querjoch und Stäbe sind auf dem Sarkophag länger als im pylischen Fresko, schon im Großen Prozessionsfresko sind sie aber kürzer und insofern mit der pylischen Darstellung besser vergleichbar, so dass hier kein gewichtiger Unterschied vorliegt, der den Vergleich in Frage stellen würde. Vielmehr weisen diese minimalen Unterschiede darauf hin, dass allen diesen Bildern nicht lediglich ein Bildmuster, sondern ein realer Gegenstand zugrunde liegt. Ein Zusammenhang von Pylos- und Ajia-Triada-Leiern muss demnach anerkannt werden. Alle

⁶³⁷ J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 38–40 Abb. 10–11.

⁶³⁸ Wright a. O. 40–41.

⁶³⁹ Für diese Unterscheidung und die Einordnung kretischer Bankette in die erste Kategorie s. E. Borgna in: (a. O. Anm. 322) 273–298; dies. in: *MycFeast* (2004) 127–159. S. Sherratt in: *MycFeast* (2004) 201 vermutet *e-qa-ta* als aktive Teilnehmer des Banketts der Ta-Serie (s. o. S. 138) und erwägt damit eine Verknüpfung zu schachtgräberzeitlicher Bankettgewohnheiten. T. G. Palaima ebenda 115 betont, dass man darüber nur spekulieren kann; er schlägt eine anderslautende Hypothese vor, die aber den Vorteil hat, die Hierarchie der Sitze zu berücksichtigen.

⁶⁴⁰ Auf die besonderen Beziehungen des Palastes Pylos mit Kreta bzw. mit Knossos weisen zuletzt S. Hiller, *CretSt* 5, 1996, 73–83 und K. Kalogeropoulos, *AKorrBl* 28, 1998, 523–534 hin.

gehören zur kanonischen Form der kretischen Leier mit geschweiften Armen und Schwanenkopfverzierung. Einen ägyptischen Bezug könnten lediglich die mohnkapselförmigen Querjochenden der Leier auf dem pylischen Fresko erkennen lassen. Solche Querjochende sind auf ägyptischen Leiern der Amarna-Zeit zu finden (**Kat.-Nr. V 55 Abb. 332**).

Die Leierszenen aus Ajia Triada können zwar nicht mit Sicherheit vor der knossischen Palastzerstörung datiert werden, sie spiegeln aber ohne weiteres die Freskenkunst knossischer Palastwerkstätten wieder. Ins frühe SM III A 2 (d. h. kurz vor der Zerstörung des Palastes) ist dagegen eindeutig das sog. Campstool Fresco aus Knossos zu datieren (s. oben S. 99), das im gleichen ikonographischen Kontext wie das pylische Thronraumfresko gehört. Seine wenigen erhaltenen Fragmente zeigen aber keine Musikbegleitung. Alle diese Fresken stellen eher kultische Handlungen dar⁶⁴¹. Aus Kreta bzw. aus Knossos oder seinem engeren Wirkungsbereich sind ferner drei archäologische Befunde mit dokumentierten Stierschädeln oder -schenkeln bekannt, die auf Stieropfer hinweisen⁶⁴². Auch die Rinderhaltung in Pylos und Knossos, wie sie in Tafeltexten belegt ist, weist Gemeinsamkeiten auf⁶⁴³.

Die Thronräume von Pylos und Knossos sind nicht nur wegen der Greifenflankierung der Throne vergleichbar⁶⁴⁴. Wie S. Mirié und W.-D. Niemeier aufgezeigt haben, war der knossische Thronraum zwar in MM II als typisch minoische Kultanlage mit sog. 'Lustralbad' erbaut⁶⁴⁵, doch spätestens in SM II⁶⁴⁶ wurde er mit der Errichtung des Throns und der Bänke sowie der Ausführung der Fresken zu einem Thronraum umgewandelt⁶⁴⁷. Da im Schutt des 'Lustralbads' nichts Jüngeres als SM I gefunden wurde, dürfte dies in SM II bereits zugeschüttet gewesen sein⁶⁴⁸. Damit wurde der Komplex gewissermaßen säkularisiert und der Eindruck der axialen Anordnung der Räume in die Tiefe, so charakteristisch für die mykenischen Megara, verstärkt. Zu einem nicht mehr genau zu ermittelnden Zeitpunkt

⁶⁴¹ J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 35–47. Vgl. oben S. 146.

⁶⁴² Vgl. o. S. 95 mit Anm. 362–364.

⁶⁴³ T. G. Palaima in: ders. et al. (Hrsg.), *Studia Mycenaea* (1988), *ŽivaAnt Monograph* 7 (1989) 85–124.

⁶⁴⁴ Detailliertere Vergleiche der Fresken des pylischen und des knossischen Thronraums bietet S. Hiller, *CretSt* 5, 1996, 73–80.

⁶⁴⁵ S. Mirié, *Das Thronraumareal des Palastes von Knossos*, *Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde* (1979). Die These eines intrusiven Elementes der Spätzeit widerlegte bereits H. Reusch in: E. Grumach (Hrsg.), *Minoica. Festschrift zum 80. Geburtstag von J. Sundwall* (1958) 334–358. Die Rekonstruktion der frühen Interpretationsgeschichte des knossischen Palastkomplexes, die A. Zois, *Κνωσός. Το εκστατικό όραμα* (1996) 170–175. 221–256 vornimmt, zeigt, dass Evans selbst die formale Eigenständigkeit des Thronraumkomplexes gegenüber mykenischen Megara bereits in der ersten Grabungskampagne erkannte, obwohl er seine Ausgrabungen in Knossos mit der Erwartung aufgenommen hatte, ein kretisches Pendant der mykenischen Akropoleis und Paläste freizulegen; L. Pernier etwa interpretierte das wenig später entdeckte monumentale Propylon des Palastes von Phästos als Megaron.

⁶⁴⁶ Der Zeitpunkt der Errichtung des Thrones ist unklar. Der Stuck des gewöhnlich in SM II datierten Greifenfreskos umschloss die Lehne des Throns und liefert somit den *Terminus ante quem*. W.-D. Niemeier, *AM* 101, 1986, 68 hält eine Datierung des Freskos in SM IB für möglich.

⁶⁴⁷ Mirié, *Thronraumareal* a. O.; W.-D. Niemeier, *AM* 101, 1986, 66–69.

⁶⁴⁸ Mirié a. O. 69. W.-D. Niemeier, *AM* 101, 1986, 93 Anm. 206 favorisiert die Idee der Koexistenz des 'Lustralbades' mit dem Thron für einige Zeit. Ab SM II wurden jedenfalls 'Lustralbäder' weder neu errichtet noch genutzt.

wurde ferner die nördliche Türöffnung des westlich anschließenden, vermutlich kultischen Hinterzimmers (Inner Sanctuary) zum Nutzungssektor (Service Section) zugemauert⁶⁴⁹, womit man den direkten Zugang vom Thronraum zu der ihn umfassenden Flucht von Räumen und zugleich den Hinterweg vom nördlich liegenden Korridor (Corridor of the Stone Base) zum Thronraum durch das Hinterzimmer endgültig blockierte. Auch dies lässt sich mit mykenischen Megara, deren Hinterräume vom Thronraum nicht direkt zugänglich sind, gut vergleichen. Schließlich wurde der mittlere Pfeiler der Doppeltür zwischen Vor- und Hauptraum entfernt, so dass eine einfache Türöffnung zwischen den beiden entstand⁶⁵⁰ – noch ein Charakteristikum mykenischer Megara.

Diese Veränderungen interpretiert W.-D. Niemeier mit Recht als Anpassungen zu den Ordnungsprinzipien, die auch den mykenischen Residenzen zugrunde liegen. Ob man allerdings so weit gehen und daran Indizien für die Datierung der ersten Installation einer mykenischen Dynastie in Knossos ausgerechnet in SM IIIA 1/2 erkennen kann⁶⁵¹, halten wir in diesem konkreten Fall vor allem deshalb für bedenklich, weil in SM IIIA1 auch das Polythyron, ein traditionelles minoisches Architekturelement, hinzugefügt wurde⁶⁵². Es handelt sich also eher um eine bewusste Vermischung minoischer und mykenischer Architekturelemente.

Eine solche Vermischung findet sich wieder im kürzlich entdeckten Gebäudekomplex des SM IIIA2-zeitlichen Quartier Nu in Malia: Kombiniert sind hier ein minoischer Flügelaufbau um einen Zentralhof mit einer mykenischen Herdstelle zwischen zwei Säulen im Hauptraum des Zentralgebäudes und einem Mosaikfußboden aus Kieselsteinen⁶⁵³. Bänke, Pflasterfußboden, ein Vorraum mit eigenem Thronplatz sowie ein vom Hauptraum zugänglicher Hinterraum in Knossos einerseits und Stuckfußboden sowie zentraler Herd in Pylos andererseits sind natürlich markante, funktional bedingte Unterschiede⁶⁵⁴. Diese sollten vor der Annahme eines direkten Zusammenhangs zwischen pylischem und knossischen Thronraum noch einmal warnen. Wenn man den pylischen Thronraumkomplex als eine entwickelte und an lokale Bedingungen und Traditionen angepasste Idee der in Knossos des SM II-SM IIIA1 unter dem Eindruck minoischer Traditionen herausgebildeten mykenischen Auffassung architektonischer Herrscherrepräsentation betrachtet, dürfte man dem Sachverhalt am ehesten gerecht werden.

⁶⁴⁹ Mirié a. O. 27. 74; W.-D. Niemeier, AM 101, 1986, 93 vermutet, diese Blockierung wurde in SM IIIA vorgenommen.

⁶⁵⁰ Evans, PM IV (1935) 905 Abb. 877; G. Gesell, Town, Palace, and House Cult, SIMA 67 (1985) 89; W.-D. Niemeier, AM 101, 1986, 93.

⁶⁵¹ W.-D. Niemeier, AM 101, 1986, 93–94.

⁶⁵² Polythyra sind nicht in Pylos, Mykene oder im Menelaion, dafür aber in Tiryns und in Glas nachgewiesen, so dass hier auch kein so markanter Unterschied vorliegt, dass der Vergleich zwischen Pylos und Knossos undenkbar wäre.

⁶⁵³ A. Farnoux – J. Driessen in: 7. KretKongr A1 (1995) 311–315; J. Driessen – A. Farnoux in: 8. KretKongr A1 (2000) 437–438 (mit Lit.).

⁶⁵⁴ D. Preziosi, Minoan Architectural Design (1983) 97 erwägt die Möglichkeit der Aufstellung eines Herdes im 'Lustralbad' des knossischen Thronraums; dafür gibt es aber keinerlei Indizien.

Das minoische Element dieser Auffassung macht sich in der Bautechnik des pylischen Palastkomplexes am stärksten bemerkbar. Diesen Aspekt untersuchte kürzlich M. C. Nelson, der noch einmal den Schluss erhärtete, dass die Architekten von Pylos diverse Ausprägungen minoischen Mauerwerks wie Orthostatenkonstruktion, Quadermauerwerk und zweischaliges Quadermauerwerk verwendeten. Kretischen Vorbildern folgen diese Techniken in Pylos nicht nur formal bis ins Detail: Auch die Entwicklung der Bautechnik verläuft hier parallel zu der in Knossos und erreicht etwa zu den gleichen Zeitpunkten die gleichen Etappen⁶⁵⁵. Das Postulat eines minoisch aussehenden Vorgängerpalastes mit Zentralhof in Pylos hat sich zwar nicht bewährt⁶⁵⁶, doch J. Westerburg ist es gelungen zu zeigen, dass das sog. Northeastern Building des Palastkomplexes ursprünglich die Form einer Stoa gehabt haben dürfte, die im Umkreis der kretischen Paläste und sog. Villen – in Ajia Triada, Kommos und Tylissos – seit MM III/SM I nachweisbar ist⁶⁵⁷.

Die These T. G. Palaimas über die Entstehung mykenischer Staatsstrukturen in einem kretisch stark geprägtem Milieu wird m. E. dem Phänomen am ehesten gerecht, ohne dabei die Rolle der festländischen Tradition von Kriegseliten, die das Modell »warlords-turned-into-palace-rulers« auf den Punkt bringt, unterschätzen zu wollen (vgl. o. S. 148f.). Palaima hat in mehreren Aufsätzen für die These plädiert, dass sich die *wanax*-Ideologie und das mykenische Verwaltungssystem zuerst auf Kreta und speziell in Knossos aus der minoischen Tradition herauskristallisierten, als sich die Mykener in einem bis vor kurzem minoischen Palast etablierten. Der Palast musste nun nach den Zerstörungen am Ende von SM IB die ganze Insel unter seine politische und wirtschaftliche Kontrolle bringen⁶⁵⁸. Die frühesten Texte aus Pylos bzw. die frühesten festländischen Belege der Linear-B-Schrift überhaupt dürften bereits aus SH IIIA datieren und zeigen deutlich den paläographischen

⁶⁵⁵ M. C. Nelson, *The Architecture of Epáno Englianos, Greece*, Diss., University of Toronto (2001) insbes. 187–191; ders. in: *New Contributions to Bronze Age and Classical Archaeology, The Minnesota Pylos Project Conference 2001* (im Druck); J. Westerburg, *AA* 2001, 9–11.

⁶⁵⁶ K. Kilian in: *Le système palatial* (a. O. Anm. 548) 203–217; dagegen vor allem O. T. P. K. Dickinson in: R. Laffineur (Hrsg.), *Transition: Le monde égéen du Bronze moyen au Bronze récent, Aegaeum 3* (1989) 131–136; J. B. Rutter, *RAP II* (2001 = 1993) 146 Anm. 213.

⁶⁵⁷ J. Westerburg, *AA* 2001, 1–12 Abb. 2. Zu knossisch-pylischen Beziehungen s. ferner J. B. Rutter in: A. L. D'Agata et al. (Hrsg.), *Ariadne's Threads. Connections between Crete and the Greek Mainland in Late Minoan III (LM IIIA2 to LM IIIC)*. Proceedings of the International Workshop held at Athens, Scuola Archeologica Italiana, 5–6 April 2003, *Tripodes 3* (2005) 17–50.

⁶⁵⁸ T. G. Palaima in: *Ruler* (1995) 119–139; ders. in: *ASSA* (1990) 83–99 für die Entstehung des mykenischen Administrationssystems im mykenischen Knossos in SM II B–SM III A 2 [Früh] unter dem Einfluss minoischer Traditionen; E. Cook – T. Palaima in: *New Contributions to Bronze Age and Classical Archaeology, The Minnesota Pylos Project Conference 2001* (im Druck); J. C. Wright in: *MycFeast* (2004) 34. Für die mykenische Übernahme Kretas als »largely an economical enterprise« s. J. Driessen – A. Farnoux in: 8. KretKongr A1 (2000) 436–438. Für die Dominanz knossischer Keramik auf Kreta in SM II–SM IIIA1 s. u. a. H. W. Haskell in: *CrMyc* (1997) 188. Unabhängig von der Debatte über den Zeitpunkt der ersten Installation eines mykenischen *wanax* in Knossos und der Datierung des Großteils der knossischen Linear-B-Tafeln, hat J. Driessen, *An Early Destruction in the Mycenaean Palace at Knossos, ActaArchLov Monograph 2* (1990) schlüssig bewiesen, dass der Zerstörungshorizont, in dem die sog. Chariot Tablets gefunden wurden, in SM II zu datieren ist.

Einfluss von Knossos⁶⁵⁹. Zumindest dies darf als sicheres Indiz für die enge Verwandtschaft der beiden Verwaltungsbükratien gelten.

Gleichwohl erinnert C. W. Shelmerdine daran, dass die kretische Materialbasis für den Vergleich mit Pylos in die Zeit mykenischer Herrschaft auf der Insel fällt und dass der minoische Ursprung des fraglichen Kulturgutes noch zu beweisen ist⁶⁶⁰. Sicherlich minoischen Ursprungs sind allerdings im ägäischen Raum zumindest die Quaderarchitektur und die damit verbundene Bautechnik, das Stieropfer⁶⁶¹, das Stierspringen und die Leier. Letztere darf nicht als mykenisch gelten: sie entwickelte sich aus der mittelminoischen Harfe (vgl. o. S. 74 ff. *Abb. 48*) und ihre Form in Pylos weicht von den Leierformen ab, die andere mykenische Belege zeigen (**Kat.-Nr. 33** *Abb. 67–Abb. 68*, **Kat.-Nr. 34** *Abb. 69*, **Kat.-Nr. 35** *Abb. 71–Abb. 72*). Das Tieropfer ist zwar auch sonst auf dem Festland belegt, Bildzeugnisse und archäologische Befunde zeigen aber meistens Pferde⁶⁶², Eber oder Ziegen (CMS I Nr. 80 und CMS XI Nr. 52, beide aus Mykene) als Schlachttiere. Siegelbilder des Stieropfers stammen zweimal aus dem Festland und sechsmal aus Kreta. Das Stieropfer lässt sich also als traditionsreicher Teil kretischer Festkultur der SM IIIA-Zeit betrachten⁶⁶³. Man sollte dennoch die Vorbehalte Shelmerdines im Auge behalten und noch vorsichtig eher von kretischen als von minoischen Elementen sprechen. Denn ethnische Deutungen sind in der Vorgeschichte immer gewagt. Es ist aber sicher, dass Knossos der Phasen SM II und IIIA und weitere kretische Zentren der Phase SM IIIA derzeit die frühesten Belege mykenischer Palastkultur liefern.

Bis man verlässliche und aussagekräftige Quellen zum rein minoischen Königtum und mehr Material aus anderen mykenischen Zentren entdeckt hat, die Vergleiche erlauben werden, muss natürlich vieles hypothetisch bleiben. Die oben gemachten Beobachtungen dürften jedoch eine befriedigende Erklärung für die kretische Form der Leier und den religiösen Charakter der Musikausübung in Pylos liefern.

⁶⁵⁹ T. G. Palaima in: P. Oliva – A. Frolikova (Hrsg.), *Concilium Eirene* 16 (1983) 80–84; ders., *The Scribes of Pylos, Incunabula Graeca* 87 (1988) 111–113. 133. Der frühere Fund eines Kieselsteins mit eingravierten Linear-B-Zeichen in einem späten mittelhelladischen Kontext in Kafkania bei Olympia ist noch umstritten und quantitativ zu wenig; hierzu L. Godart, *RendLinc* 9. Serie 6, 1905, 445–447; P. Arapoyianni et al., *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 70, 1995, 251–254; A. Horváth, *ActaAntHung* 37, 1996–97, 79–88. Die frühesten pylischen Texte sind nach wie vor die frühesten Belege für die systematische administrative Nutzung der Linear-B-Schrift auf dem griechischen Festland.

⁶⁶⁰ C. W. Shelmerdine, *RAP VI* (2001 = 1997) 355.

⁶⁶¹ Auf Stieropfer weisen zahlreiche Rinderknochen im Heiligtum von Anemospilia (ausgehende Altpalast- oder beginnende Neupalastzeit) hin (vgl. o. S. 103).

⁶⁶² E. Protonotariou-Deilaki in: R. Hägg-G. C. Nordquist (Hrsg.), *Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid. Proceedings of the Sixth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11–13 June, 1988* (1990) 85–102.

⁶⁶³ Vgl. o. Anm. 642; s. ferner J. A. Sakellarakis, *PZ* 45, 170. 178. F. Matz, *KretChron* 15/16, 1961/62, 215 und J. A. Sakellarakis, *PZ* 45, 1970, 166 betrachten zu Recht auch Siegelbilder mit freiliegenden Stieren, Stieren neben Altären oder Menschen und Dämonen, die Stiere tragen, als Darstellungen von Vorstufen der Opferung.

5. Zusammenfassung

Musik bzw. Leierspiel wurde in Pylos im Rahmen des staatlich organisierten Kultes ausgeübt, war also zweckgebunden und funktional. Dieser Kult hatte zur Hauptaufgabe, die Herrschaft des *wanax* sakral zu legitimieren und zu festigen. Zu diesem Zweck, dem auch großangelegte Bankette dienten, wurden in Pylos Bräuche eingesetzt, welche die Mykener auf Kreta spätestens in SM IIIA kennen lernten und selektiv übernahmen bzw. dort selbst entwickelten. Am ausdrücklichsten ist das Phänomen in unserem Zusammenhang an der Leierform zu beobachten: Diese ist der SM IIIA-zeitlichen Leier am engsten verwandt und weicht ersichtlich von anderen zeitgleichen festländischen Leierformen ab. Die zentrale Rolle des Leierspiels im funktionalen Zusammenhang der sakralen Herrschaftslegitimierung wird nicht zuletzt an der Nähe des Leierspielerbildes zum Throninhaber erkennbar sowie an seiner Verbindung mit dem zentralen Ort und dem Höhepunkt der Zeremonien der pylischen *wanax*-Herrschaft. Haltung und Kleidung des Leierspielers sowie der neue Textfund aus Theben deuten ferner darauf hin, dass das Musizieren Aufgabe spezialisierter Personen war und nicht der Teilnehmer der Feste selbst, wie zum Teil in späteren Perioden im ägäischen Raum. Anzeichen für epischen Gesang in diesem historischen Zusammenhang sind nicht zu erkennen.

4. Die Linear-B-Tafel TH Av 106

Die Berufsbezeichnung für diese spezialisierten Leierspieler im Umkreis eines mykenischen Palastes überliefert nun die Linear-B-Tafel TH Av 106 aus Theben, Odos Pelopidou – das erste und bis heute einzige inschriftliche Zeugnis über Musikausübung aus der ägäischen Bronzezeit.

Die Texte der Av-Serie⁶⁶⁴ registrieren Lieferungen von Getreiderationen – vor allem Weizen – an Gottheiten (also Opfergaben) sowie an sterbliche, manchmal namentlich erwähnte Individuen, die einen Dienst im Zusammenhang mit religiösen Festen leisten (Opferaufseher, Gefäßträger, Ausrichter von Veranstaltungen, Textilarbeiter, Leierspieler, Schäfer u. a.). Die Texte stammen zum größten Teil aus der Hand eines Schreibers (H 304).

Die Inschrift⁶⁶⁵ lautet:

⁶⁶⁴ V. Aravantinos in: S. Deger-Jalkotzy et al. (Hrsg.), *Floerant Studia Mycenaea*. Akten des X. Internationalen Mykenologischen Colloquiums in Salzburg vom 1.-5. Mai 1995 (1999) 58–65; V. L. Aravantinos – L. Godart – A. Sacconi, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée I. Les tablettes en Linéaire B de la Odos Pelopidou. Édition et commentaire* (2001) 370.

⁶⁶⁵ Aravantinos et al. a. O. 31–32. 176; ders. in: *Floerant Studia Mycenaea* a. O. 62; ders. in: *Geschenke der Musen* (2003) 121 Kat.-Nr. 19 Taf. 19.

TH Av 106

.1]	ne-ti-ja-no	VIR	1		
.2]	o-pi-ja-ro	VIR	1		
.3]ke-re-u-so	VIR	1	si-mi-te-u	VIR	1	
.4]na-e-si-jo	VIR	1	te-u-ke-i-jo	VIR	1	
.5]ta-me-je-u	VIR	1	ka-na-pe-we	VIR	6	
.6]sa-nwa-ta	VIR	1	a-re-pe-se-u	VIR	1	
.7]	VIR	1	ru-ra-ta-e	VIR	2
.8]ra	VIR	1	
.9			<i>inf.</i>			<i>mut.</i>	

Die meisten Einträge sind Eigennamen oder zum Teil undeutbare *hapax legomena*. Als Berufsbezeichnungen ragen die *ka-na-pe-we* (Pl. von κναφεύς od. γναφεύς, Walker) und die *ru-ra-ta-e* heraus. Die Form *ru-ra-ta-e* ist ein Dual, der im mykenischen Griechisch in aller Regel mit dem -e der III. Deklination gebildet wird⁶⁶⁶.

Der Zusammenhang, in dem die beiden *ru-ra-ta-e* vorkommen, ist also wiederum kultisch-religiös. Insofern stimmt die Tafel mit den Bildzeugnissen überein. Sie bestätigt auch die These, dass die Leierspieler spezialisierte Fachleute waren. Der soziale Status der *ru-ra-ta-e* scheint jedoch nicht sonderlich hoch.

Informationen über Musik im engeren Sinne gibt die Tafel nicht, wohl aber die Form *ru-ra-ta-e* selbst. *λυραστᾶ(h)ε (<*λυραστής) ist die wahrscheinlichste Lesung⁶⁶⁷. Da allerdings das s wie andere Konsonanten vor einem weiteren Konsonanten im Mykenischen grundsätzlich nicht geschrieben werden⁶⁶⁸, ist die Lesung *λυρατᾶ(h)ε oder *λυράτα(h)ε (<*λυρατής oder *λυράτης) auch möglich⁶⁶⁹.

Wichtig in unserem Zusammenhang ist, dass das namengebende Instrument der *ru-ra-ta-e* λύρα hieß. Wenn man bedenkt, dass diese Berufsbezeichnung selbst im späteren Griechisch kaum gebräuchlich ist⁶⁷⁰ und dass im späteren Griechisch auch der Spieler der λύρα κιθαριστής hieß (Plato, Hipparchus 226c7–8 Burnet), so scheint es unwahrscheinlich, dass die *ru-ra-ta-e* ein anderes Saiteninstrument als die λύρα spielten. Damit wird zum ersten Mal ein unbestreitbarer Beleg für den Namen des kanonischen Saiteninstrumentes der ägäischen Spätbronzezeit gewonnen, auf den man bisher nur schließen konnte, indem man das bildlich überlieferte Instrument formal mit späteren, bildlich und textlich überlieferten Leierinstrumenten der historischen Periode verglich – eine Methode, die zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt hatte (vgl. o. 30 Anm. 132). Da ferner das Wort λύρα

⁶⁶⁶ Palmer a. O. (Anm. 571) 47; Bartoněk, Handbuch a. O. (Anm. 282) 166.

⁶⁶⁷ Vgl. Aravantinos in: Floreant Studia a. O. 62; J. T. Killen in: Potnia (2001) 435–443, hier 443.

⁶⁶⁸ Bartoněk a. O. 110.

⁶⁶⁹ Vgl. G. Neumann in: Braun-Holzinger – Matthäus (a. O. Anm. 280) 41.

⁶⁷⁰ Die Form λυριστής ist bei Artemidoros (Onir. IV 72) im 2. Jh. n. Chr. belegt.

einen nichtgriechischen Ursprung hat, ist anzunehmen, dass das gleiche Instrument auf Kreta auch λύρα hieß, und dass der Name also minoisch ist. Diese Annahme erhärtet der bereits besprochene Umstand (vgl. o. S. 76 f.), dass das Syllabogramm für *ru*, das auch bei *ru-ra-ta-e* auf der Tafel aus Theben verwendet wird, sich formal aus das Harfen-Pikogramm der früheren kretischen Hieroglyphenschrift entwickelte (Abb. 48). λύρα dürfte also bereits der Name der mittelminoischen Harfe gewesen sein.

Verfolgt man die Geschichte der formal vielfältigen λύρα-Saiteninstrumente im ägäischen Raum, so scheint die Sieben- oder Achtsaitigkeit bzw. das Vorhandensein zweier Tetrachorde ihr wichtigstes festes Merkmal zu sein. Zwei Tetrachorde »in Trennung« (διάζευξις) sind bereits an der mittelminoischen Harfe erkennbar (Kat.-Nr. 10 Abb. 30, Kat.-Nr. 11 Abb. 33). Die spätbronzezeitliche Leier ist grundsätzlich siebensaitig, könnte also auch zwei Tetrachorde gekannt haben, wenn auch »in Verbindung« (συναφή), d. h. mit einem gemeinsamen mittleren Ton. λύρα und Siebensaitigkeit tauchen zusammen wieder bei Archilochos im 7. Jh. und im 'homerischen' Hermes-Hymnos wohl im späten 6. Jh. v. Chr. auf: Dieses Mal ist λύρα die Bezeichnung für ein Leierinstrument mit Schallkörper aus Schildkrötenpanzer. In der Zwischenzeit verfügte die Leier, deren kulturspezifischen Namen nur die homerischen Wörter φόρμιγξ und κίθαρις wiedergeben können, grundsätzlich über ein Tetrachord, manchmal eine Saite mehr oder weniger.

Die Berufsbezeichnung *ru-ra-ta-e* stimmt aber mit den Bildzeugnissen auch in einem weiteren wichtigen Punkt überein: Sie enthält keinen eindeutigen Hinweis auf Gesang. Dies gilt auch für die bildlichen Darstellungen, die alle – die Chania-Pyxis Kat.-Nr. 31 (Abb. 66) ist die einzige mögliche Ausnahme – Leierspieler mit geschlossenen Mündern zeigen. Ausgehend von der berühmten Musik-Wort-Einheit der griechischen Musikkultur – natürlich ein viel späteres und mit diesem Schlagwort sicherlich zu grob beschriebenes Phänomen – sowie von der festen Überzeugung, dass Aoidoi homerischer Prägung bereits in den mykenischen Palästen tätig waren, hat man die bronzezeitlichen Leierspielszenen stets auch als Gesangsszenen⁶⁷¹ und die geschlossenen Mündern stillschweigend als ein Detail betrachtet, das die Maler nicht realistisch wiederzugeben brauchten. Ein ähnlicher Gedanke ist aber bei den *ru-ra-ta-e* nicht möglich. Denn im Griechischen pflegte man stets scharf zu unterscheiden zwischen Instrumentalisten, die nicht singen (φορμικτής, κιθαριστής, λυριστής, αὐλητής) und Instrumentalisten, die singen (κιθαρασιδός bzw. κιθαρωδός, λυρωδός) oder Gesang begleiten (αὐλωδός). Differenziert wurde auch bei den entsprechenden Gattungen (αὔλησις, κιθάρισις vs. αὐλωδία, κιθαρωδία)⁶⁷².

Verben wie φορμίζω und κιθαρίζω, die eindeutig die vom Gesang abgegrenzten Tätigkeit des Saitenpiels wiedergeben⁶⁷³, sind bereits bei Homer belegt. Auch κίθαρις und κιθαριστός

⁶⁷¹ Vgl. o. S. 143 mit Anm. 589.

⁶⁷² Siehe u. a. West, AGM (1992) 70. 214–215. 337. 342; Neubecker, AgM (1994) 45 Anm. 28; A. Bélis, Les Musiciens dans l'Antiquité (1999) 181–186; Zschätzsch, Musikinstrumente (2002) 173–184; ThesCRA 2 (2004) 366 s. v. Music (R. Pretagostini – E. Rocconi).

⁶⁷³ Neubecker, AgM (1994) 70.

bezeichnen dort das eigentliche Saitenspiel (vgl. o. S. 30 mit Anm. 131). Thamyris wurde von den Musen die ἀοιδή *und* die κιθαριστής beraubt (Ilias II, 599–600). Diesem Vokabular ist freilich die Existenz einer eigenständigen, rein instrumentalen Musikgattung noch nicht zu entnehmen – allenfalls mit ἀναβάλλειν dürfte ein instrumentales Vorspiel vor dem Gesangvortrag gemeint sein⁶⁷⁴ –, es zeigt aber, dass Saitenspiel und Gesang bei Homer als zwei begrifflich abgegrenzte Tätigkeiten aufgefasst wurden⁶⁷⁵. Auch die ἰὼν φόρμιγγος, der Klang der Leier selbst, verdiente die Aufmerksamkeit des Publikums und wurde vom Odyssee-Dichter eigens thematisiert (Od. xvii, 261). Das homerische Griechisch kennt dennoch keine Termini für den nichtsingenden Phorminx- oder Kitharis-Spieler, der stets ἀοιδὸς heißt. Das ist in der überwiegenden Mehrheit der epischen Traditionen der Welt nicht anders. Die Vortragskünstler werden nicht nach dem Instrument benannt, mit dem sie ihren Gesang begleiten, sondern eher nach Begriffen, die auf ihren Gesang oder dessen Inhalt hinweisen⁶⁷⁶. Dies ist offensichtlich so, weil das narrative Wort des Heldengesangs und nicht die schlichte Instrumentalbegleitung als primär für die Gattung angesehen wird. Deshalb konnten auch die Rhapsoden in Griechenland später ganz auf das Begleitinstrument verzichten.

Eine ἀοιδὸς-Bezeichnung könnte also das Spielen eines Instrumentes mit gemeint haben; die auf -τής endenden *nomina agentis* dagegen das Singen nicht. Anders als bei den Bildzeugnissen kann hier nicht von Vereinfachung die Rede sein, zumal ἀφείδω ein ziemlich altes, sicherlich vorhomerisches, wenn auch im Mykenischen nicht belegtes Verb ist⁶⁷⁷ (vgl. aber *au-de-we-sa* αὐδήσσα)⁶⁷⁸. Da ferner Berufsbezeichnungen im Mykenischen oft durch

⁶⁷⁴ Wegner, Musik & Tanz (1968) 17. 35; West, AGM (1992) 205 mit Anm. 33.

⁶⁷⁵ Das ist nicht selbstverständlich. Vgl. u. a. H. G. Fischer, Egyptian Studies III: Varia Nova (1996) 183–185 für die Vermischung der Begriffe »singen«, »Takt schlagen« und »tanzen« im Ägyptischen des Alten Reichs; Braun, MAIP (1999) 59 für die Ambivalenz der Termini *bin^eginot* und *al-n^eginat* (Wurzel *ngn*) zwischen den Begriffen »Gesang« und »Instrumentalspiel«. Bei dem arabischen Musiktheoretiker al-Fārābī werden menschliche Stimme und Tanz zusammen mit Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten als Musikinstrumente klassifiziert; hierzu M. J. Kartomi, On Concepts and Classifications of Musical Instruments (1990) 125.

⁶⁷⁶ Vgl. u. a. den altenglischen *hearp*-spielenden *scop*, die *dutar*-, *dombra*-, oder *dombira*-spielenden *bakhshi* verschiedener turksprachiger Völker, den karakalpakischen *qobyz*-spielender *zhyrau* (<*zhyr*, »Gesang«), den altaischen *topshuur*-spielenden *qaychy*, den *saz*-spielende *ashuq* der Azeri und *aşık* Anatoliens (ebenso *saz şairi* genannt), den nordafghanischen *dambura*-spielenden *Gorgholikhan* (<*Gorgholi* oder *Köroglu*, turkepischer Hauptheld) und den *hoddu*- oder *molaandu*-spielende *maabo* der Fulani (Mali, Westafrika). Nur die südslawischen *guslari* und die rumänischen *kütari* werden so nach ihren Instrumenten genannt. Hierzu s. K. Reichl (Hrsg.), The Oral Epic: Performance and Music, Intercultural Music Studies 12 (2000) *passim*, insbes. K. Reichl ebenda 129–150.

⁶⁷⁷ M. L. West, JHS 108, 1988, 165.

⁶⁷⁸ I. K. Probonas, Parousia 8, 1992, 433–439. Zur etymologischen Verwandtschaft von αὐδή und ἀφείδω s. ferner P. Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque (1968) s.v. ἀείδω.

solche verbale Komposita wiedergegeben sind⁶⁷⁹, wäre die Form **ru-ra-wo-i-do* **λυραφοιδός* (vgl. *λυραφός*) o. ä. lexikalisch wie syntaktisch durchaus möglich.

Es ist deshalb anzunehmen, dass die *ru-ra-ta-e* nicht gesungen haben oder dass der Gesang nicht zu ihren wichtigsten Aufgaben, mit denen man sie identifizieren konnte, zählte. Ein reines Instrumentalspiel muss nicht ausgeschlossen werden; es ist schon früher im Orient und in Ägypten belegt. Wahrscheinlicher aber haben grundsätzlich Chöre oder die Teilnehmer des jeweiligen Festes selbst gesungen in der Art, die später aus der griechischen Chorlyrik und aus zahlreichen traditionellen Kulturen bekannt ist. Ob dabei auch der Instrumentalist singt, was in solchen Traditionen sehr oft der Fall ist, ist wenig von Belang. Die wohlbekannte Schnittervase aus Ajia Triada (s. o. Anm. 27) stellt einen dreiköpfigen Männerchor hinter dem in diesem Fall auch singenden Sistrum-Spieler dar. Auch die zwischen reinem Instrumentalspiel und ausgeprägtem Gesang liegenden Gattungen, etwa kultische Rufgesänge, ὕμνοι κλητικοί u. ä., die nicht als Gesang gelten und ihrem Ausführenden nicht den Titel des Sängers gewähren würden, kommen in Frage.

5. Das Aufkommen der mindersaitigen Leier

Die Scherbe der Kragenhalsamphora **Kat.-Nr. 38** (Abb. 80–Abb. 81) stammt wahrscheinlich aus Tiryns; die genaue Fundortangabe hat aber die Wirren des II. Weltkriegs im Museum von Nauplion nicht überlebt. Sie stammt jedenfalls aus der Argolis. Dargestellt ist eine nach rechts gewandte Gestalt mit ihrer Leier. Erhalten sind das Gesicht des Musikanten und der obere Teil des Instrumentes mit der Hand des Spielers, die auf den Saiten greift.

Obgleich das Aufkommen der Kragenhalsamphora bereits vor dem Ende von SH IIIB nicht ausgeschlossen werden kann⁶⁸⁰, datieren alle gesicherten Fundkontexte dieser Gefäßform ausschließlich in SH IIIC⁶⁸¹. Der leicht eingezogene, nichtgefirnisste Hals und die Platzierung des figürlichen Dekors auf der Schulter weisen ferner auf eine Datierung in die Phase SH IIIC Mitte hin⁶⁸². Eine frühere Datierung innerhalb von SH IIIC, wie sie von E. Vermeule und V. Karageorghis vorgeschlagen wurde⁶⁸³, ist unwahrscheinlich.

Die Leier des Fragmentes **Kat.-Nr. 38** besitzt einen langen, schmalen Rahmen und drei Saiten (Abb. 80–Abb. 81). Der linke Arm überschneidet sich offenbar mit dem Gesicht des Musikanten, deshalb halten wir die Form des rechten Leierarms für maßgebend. Dieser ist

⁶⁷⁹ Vgl. u. a. *i-je-ro-wo-ko* ἱεραργός, *ku-ru-so-wo-ko* χρυσουργός, *pu-ka-wo* vgl. πυρκαεύς, *du-ru-to-mo* δρυτόμος, *to-ko-do-mo* *τοιχοδόμος, *re-wo-to-ro-ko-wo* λουτροχός. Hierzu A. Bartoněk, Handbuch des mykenischen Griechisch (2003) 361–374.

⁶⁸⁰ F. Schachermeyer, Die Ägäische Frühzeit IV. Griechenland im Zeitalter der Wanderungen, vom Ende der mykenischen Ära bis auf die Dorier (1980) 45–46 Abb. 4.d in Bezug auf eine Kragenhalsamphora aus Theben, die in SH IIIB datiert werden könnte.

⁶⁸¹ Vgl. Mountjoy, RMDP (1999) 1216, collar-necked jar FS 63. Zwei der fünfzehn dort aufgelisteten Exemplare sind submykenisch.

⁶⁸² So auch Deger-Jalkotzy in: Eleventh Century (1994) 20.

⁶⁸³ Vermeule – Karageorghis (1982) 92. 138. 223 Kat.-Nr. XI.69 Taf. XI.69.

aus einem oberen, schlangenartig geschweiften und einem unteren, geradlinigen Teil zusammengesetzt, der sich weiter unten nach innen krümmen müsste. Die Nahtstelle der beiden Teile ist an einem spitz zulaufenden Vorsprung erkennbar. Das Querjoch wird durch eine doppelte gerade Linie wiedergegeben. Es ist auf den Armenden aufgesetzt und seine Enden überragen die Armenden kaum.

Eine solche Rahmenform dürfte den hufeisenförmigen Rahmen der festländischen Leiern **Kat.-Nr. 33** (*Abb. 67–Abb. 68*), **Kat.-Nr. 34** (*Abb. 69*) und **Kat.-Nr. 35** (*Abb. 71–Abb. 72*) fortgesetzt haben. Die oben dünneren und unten stärkeren Arme von **Kat.-Nr. 35** könnten bereits auf eine zweiteilige Zusammensetzung hinweisen. Das geschweifte obere Teil lässt sich dagegen von der kanonischen Leier mit Schwanenhalsarmen ableiten. Vergleichbar ausgestaltet ist bereits die Leier auf der Pyxis **Kat.-Nr. 31** aus Chania (*Abb. 66*).

Angesichts des Erhaltungszustands der Szene ist der Bildkontext, in dem die Leier erscheint, nicht zu erkennen. Die Bedeutung des Fundes ist jedoch groß, weil er der bisher einzige gesicherte Beleg des Saitenspiels im ägäischen Raum aus dem 12. Jh. v. Chr. ist. W. Güntner glaubte kürzlich zwei weitere Belege hinzufügen zu können: ein Skyphosfragment aus der Unterburg von Tiryns (**Kat.-Nr. 135** *Abb. 247*), das er stilistisch in SH IIIB2 datierte, und ein SH IIIC-zeitliches Kalathosfragment aus Phylakopi (**Kat.-Nr. 137** *Abb. 248–Abb. 249*). In beiden sehr fragmentarischen Szenen sei das gleiche Motiv wie auf der argolischen Amphorenscherbe zu erkennen: der Kopf eines Leierspielers und seine Leier.

Die Leier-Deutung entfällt nun für die Scherbe **Kat.-Nr. 137** nach der Veröffentlichung weiterer Fragmente des gleichen Kalathos und der Einsicht, dass er in Wirklichkeit eine Meereslandschaft mit Schiffen, Fischen und dergleichen zeigt, wie J. Sakellarakis in der Originalpublikation der Scherbe vorgeschlagen hatte. Für das Skyphosfragment **Kat.-Nr. 135** (*Abb. 247*), das in Tiryns in Schichten der Stufe SH IIIC Früh gefunden, aber von Güntner stilistisch in SH IIIB2 datiert wurde, liegt kein eindeutiges Gegenargument vor. Die Gewissheit jedoch, mit der Güntner die Szene als Darstellung eines Leierspiels identifiziert, können wir nicht teilen. Die Erfahrung mit dem Phylakopi-Kalathos mahnt zur Vorsicht. Für die angeblich ekstatische Haltung des Leierspielers mit dem angehobenem Kopf und den dünnen Rahmen der mutmaßlichen Leier gibt es keine Parallelen unter den Musikantendarstellungen des ägäischen Raumes. Derartige dünne Arme und Querjoch wären allenfalls in der entwickelten Form der weitaus späteren griechischen Schildkrötenleier zu finden. Aus diesen Gründen berücksichtigen wir auch dieses Stück vorerst nicht, bis neuere Erkenntnisse eine sichere Bestimmung des Motivs ermöglichen werden.

Entsprechend müssen auch die Ausführungen Güntners über die Entwicklung der Leier in der letzten Palast- und ersten Nachpalastzeit auf dem griechischen Festland revidiert werden. Mit dem Ausschluss der Tiryns- und der Phylakopi-Scherben gibt es weder verlässliche Zeugnisse für die mindersaitige Leier in mykenischer Palastzeit noch Belege für die mehr-, namentlich siebensaitige Leier nach der Zerstörung der mykenischen Paläste.

Damit zeichnet sich im ägäischen Raum der ausgehenden Bronzezeit eine starke Reduzierung der Anzahl der Saiten der Leier ab und offenbar eine Wandlung der Musik und vermutlich des Gesangs, der damit begleitet wurde. Sollte sich die Darstellung auf der Tiryns-Scherbe tatsächlich als Musikszene und die Fünfsaitigkeit der Leier im Thronraumfresko von Pylos als sicher erweisen, wird sich der Eindruck einer schlagartigen Wandlung von der sieben- zur dreisaitigen Leier ändern müssen; die Wandlung aber an sich bleibt davon unberührt. Die siebensaitige Leier ist das Instrument der Vergangenheit und wird wieder im späten 8. Jh. auftauchen, wie wir weiter unten sehen werden, während die drei- bis viersaitige Leier vorerst das Instrument der Zukunft ist, wie zahlreiche Zeugnisse aus der ausgehenden Spätbronze- und der Früheisenzeit Zyperns und des ägäischen Raumes belegen. Damit wird ein wichtiges Argument für die These der Kontinuität der Saiteninstrumente im ägäischen Raum über die sog. Dark Ages gewonnen. Denn kurz vor deren Einbruch setzte ein Grundmerkmal der geometrischen Leier ein: die Mindersaitigkeit. Auch weitere Formelemente der geometrischen Leier, die wir in den entsprechenden Kapiteln näher betrachten werden, sowie der Name λύρα, wie bereits mehrfach erwähnt, sind nun in der Bronzezeit belegt.

Dieser markante Wandel im ägäischen Instrumentarium bedarf einer Erklärung. Da die Zäsur mit der politischen und sozialgeschichtlichen Zäsur am Übergang von SH III B/SH III C chronologisch annähernd zusammenfällt, ist die Annahme unumgänglich, dass der Wandel mit dem tief greifenden kultur- und sozialgeschichtlichen Veränderungen zusammenhängt, die die Zerstörung der mykenischen Paläste und der Zusammenbruch der Palastgesellschaft nach sich zogen. In fast allen Perioden seit dem entwickelten FBZ II war Musik und insbesondere Saitenspiel eng mit Herrschaftsstrukturen verbunden, die man im Großen und Ganzen als palatial bezeichnen darf. Dies gilt gleichermaßen für das House of the Tiles in Lerna III D (FH II) und die älteren minoischen Paläste (MM II) wie für die mykenischen Paläste in Pylos und Theben (SH III B) und für vergleichbare Milieus in Ajia Triada (SM III A 2) und Chania (SM III B), obwohl die erhaltenen Zeugnisse vermutlich nur einen kleinen Bruchteil des einst Verfügbaren ausmachen. Als eine wichtige Institution der ägäischen Paläste konnte die Musikausübung nach dem Zusammenbruch nicht ohne markante Veränderungen auskommen. Eben eine dieser Veränderungen manifestiert sich in der starken Reduzierung der Saitenzahl. Weitere Aspekte können wir besser am zyprischen und kretischen Material der ausgehenden Bronze- und der frühen Eisenzeit fassen, die Gegenstand der nächsten Kapitel sind.

Allgemeine Verfallstheorien greifen m. E. in diesem Fall zu kurz. Denn sie gehen von der spekulativen, von empirischem Material nicht bestätigten Annahme des Evolutionismus und der von ihm geprägten Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft aus, ein mindersaitiges Saiteninstrument sei weniger anspruchsvoll als sein vielsaitiges Gegenstück. M. Wegner etwa vermutete, dass die Phorminx – damit meinte er im Grunde das, was wir als

mindersaitige Rundbodenleier bezeichnen – eine frühere Entwicklungsstufe repräsentiere als die kanonische kretisch-mykenische Leier⁶⁸⁴.

Diese Erklärung für das Aufkommen der mindersaitigen Leier wäre insofern einseitig und verfehlt, als sie nur bautechnische Aspekte berücksichtigen würde. Bautechnisch ist es nicht viel komplizierter, eine Leier mit sieben statt mit drei Saiten zu bespannen; es bedarf höchstens einer festeren Zusammenfügung der Rahmenteile. Spieltechnisch aber ist es dagegen deutlich schwieriger, die gleiche Anzahl von Tönen mit drei statt mit sieben Saiten zu erzeugen. Denn sieben Töne können auf einer siebensäitigen Leier durch die Erregung offener Saiten erzeugt werden; mit dieser Technik sind auf einer drei- bis viersaitigen Leier nur drei bis vier Töne hervorrufbar; die übrigen muss man durch gleichzeitige Kürzung und Erregung der vorhandenen Saiten erzeugen: eine Technik, die bei Instrumenten ohne Griffbrett sehr anspruchsvoll ist. Bereits H. Hickmann hat diesen Sachverhalt auf den Punkt gebracht, wenn er erklärte: je einfacher ein Musikinstrument ist, um so kunstreicher wird es gespielt⁶⁸⁵. J. Blacking zeigte, wie vereinfachend es ist, musikalische und technische Komplexität gleichzusetzen⁶⁸⁶. Die drei- bis viersaitige Leier der Phase SH IIIC und der nachfolgenden Zeitabschnitte lassen allenfalls einen geringen herstellungstechnischen Rückgang im Vergleich zu den Instrumenten der Palastzeit erkennen, aber gleichzeitig einen spieltechnisch-künstlerischen Aufschwung der Musikausübung vermuten.

Eine andere Erklärung aus der Sicht der Philologie und der Sprachwissenschaft für die Reduzierung der Saitenzahl wurde kürzlich von J. C. Franklin vorgeschlagen. Sein Ziel war es eigentlich, das Auftauchen der siebensäitigen Leier im siebten Jh. v. Chr. (das er auf nahöstliche Einwirkung zurückführte), mit der Tatsache zu vereinbaren, dass diese Leierform bereits in der Bronzezeit mehrfach belegt ist. Dabei stellte er Hypothesen auf, die für das Phänomen relevant sind, das uns hier beschäftigt. Die siebensäitige Leier wäre Franklin zufolge das Instrument der angeblich episodenhaften Palastkultur gewesen und sei mit ihr untergegangen; die viersaitige Phorminx gehörte dagegen dem angeblich indogermanischen Substrat an, das in der ländlichen und Volkstradition die Episode der Palastkultur überlebte und nach ihrem Zusammenbruch wieder auftauchte⁶⁸⁷.

Die Betrachtung der mykenischen Palastkultur als eine Episode in der Kulturentwicklung des ägäischen Raumes ist nicht neu. A. Snodgrass fasste 1971 alle bis dahin beobachteten Ähnlichkeiten zwischen mittelhelladischer und früheisenzeitlicher Sachkultur in der These zusammen, die vormykenische Alltagskultur der durchschnittlichen Bevölkerung bliebe im Schatten palatialmykenischer Kultur ziemlich konstant über diese Episode hinweg.

⁶⁸⁴ Wegner, Musik & Tanz (1968) 26.

⁶⁸⁵ H. Hickmann, ZÄS 79, 1954, 116.

⁶⁸⁶ Blacking a. O. (Anm. 107) 32–35.

⁶⁸⁷ J. C. Franklin in seiner unveröffentlichten Dissertation 64 § 3.6; 78 § 3.26; 91–95 §§ 4.5–4.13, abgerufen am 26.08.02 unter www.art.man.ac.uk/clah/news/seminar2.htm; www2.rhbc.ac.uk/Music/Archive/Disserts/franklin.html. Franklin hat mittlerweile (09.03.06) die Veröffentlichung einer veränderten Fassung seiner Dissertation unter dem Titel *The Middle Muse: Mesopotamian Echoes in Archaic Greek Music* angekündigt.

Archäologisch sichtbar würde sie wieder ab der Zeit des Übergangs zum 1. Jt.⁶⁸⁸ J. L. Davis und J. Bennet wiesen ferner auf die Existenz nichtmykenisierter Regionen an der Nordost- und den Nordwestgrenzen der mykenischen Welt, aber auch auf der zentralen Peloponnes, noch im 13. Jh. v. Chr. hin⁶⁸⁹. Mit einem ähnlichen Postulat wollen Philologen das Vorkommen vormykenischer, in Linear B überholter Sprachelemente bei Homer erklären.

Wie zuverlässig diese Trennungen auch sein mögen: Ihre Übertragung auf Sachverhalte der Musikkultur ist rein spekulativ. Im Abschnitt über die mykenische Festkultur haben wir gesehen, dass die geschätzten Zahlen von Banketteilnehmern manchmal Dimensionen erreichen, die mit dem Postulat elitärer Feste schwer vereinbar sind. Ähnliche Nachrichten geben gelegentlich auch altorientalische Quellen, z. B. von dem akkadischen König Sargon (2340–2284 v. Chr.), der täglich zusammen mit 5.400 Soldaten gegessen⁶⁹⁰ oder von dem assyrischen König Aššurnasirpal II. (883–859 v. Chr.), der zur Einweihung seines Palastes in Nimrūd 879 v. Chr. 69.574 Gäste verpflegt haben soll⁶⁹¹. Die Musik, die bei solchen Anlässen unabdingbar gewesen wäre, hätte kaum im elitären Kreis des Palasthofes bleiben können ohne Einfluss auf die Musikkultur breiter Gesellschaftsschichten.

Die Annahme eines Substrats indogermanischer Mindersaitigkeit ist aber auch deshalb fraglich, weil die verfügbaren sprachgeschichtlichen Indizien ihrerseits zu schwach und zweifelhaft sind. Und vor allem wären die vereinzelt Zeugnisse drei- bis viersaitiger Instrumente aus dem 3. und 2. Jts. v. Chr., der FH II-zeitliche Lerna-Siegelabdruck **Kat.-Nr. 7** (Abb. 19–Abb. 21), der Knossos-Siegelabdruck **Kat.-Nr. 11b**, die beiden mittelminoischen protolinearen Schriftzeichen auf **Kat.-Nr. 12** (Abb. 31–Abb. 32) und **Kat.-Nr. 13** (Abb. 35) aus Knossos, die Hieroglyphensiegel **Kat.-Nr. 15** sowie **Kat.-Nr. 16** aus Kreta selbst von Vertretern des sprachgeschichtlichen Ansatzes in der Vorgeschichte weder als indogermanisch noch als volkstümlich bezeichnet worden. Selbst die SM IIIB-zeitliche Scherbe **Kat.-Nr. 32** aus dem mykenischen Knossos (Abb. 70) darf nicht ohne weiteres als Beleg dieser mutmaßlichen indogermanischen viersaitigen Leier gelten.

Außerdem kommt das alte Postulat der »dorischen Einwanderung«, mit dem M. Wegner das Aufkommen der Phorminx verbinden wollte, als Erklärung für die Zerstörung der mykenischen Paläste oder für Veränderungen der Sachkultur im 12. Jh. v. Chr. aus chronologischen und archäologischen Gründen generell nicht mehr in Frage (vgl. o. S. 15).

Eine evolutionistische oder 'ethnische' Erklärung des Wandels ist also nicht möglich. Die Veränderung der ägäischen Leier ist andererseits mit Veränderungen nahöstlicher Leiern

⁶⁸⁸ A. Snodgrass, *The Dark Age of Greece* (1971) 383–386; eine aktualisierte zusammenfassende Darstellung liefert ders. in: Braun-Holzinger – Matthäus (a. O. Anm. 280) 1–9.

⁶⁸⁹ J. L. Davis – J. Bennet in: *Polemos* (1999) 114–115.

⁶⁹⁰ J. B. Pritchard (Hrsg.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament* (1955) 268; F. Pinnock in: *Drinking* (1994) 20 mit Anm. 23; West, *Helicon* a. O. (Anm. 69) 602.

⁶⁹¹ A. Finet in: R. Gyselen (Hrsg.), *Banquets d'Orient* (1992) 31–35; D. Schmandt-Besserat in: M. Dietler – B. Hayden (Hrsg.), *Feasts. Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power* (2001) 398; K. R. Nemet-Nejat, *Daily Life in Ancient Mesopotamia* (2002) 170–171. Vgl. F. Pinnock in: *Drinking* (1994) 20 mit Anm. 25.

vergleichbar, so dass sich die Frage stellt, ob sie auf externe Einwirkung zurückgeführt werden kann. Die Saitenzahlen von Musikinstrumenten sind in altorientalischen und ägyptischen Bildendenkmälern weit weniger konstant und durchschnittlich höher als im ägäischen Raum. Doch in Palästina in der ausgehenden Bronze- und frühen Eisenzeit zeichnet sich auch eine deutliche Tendenz zur Reduzierung der Saitenzahl ab: die horizontal oder schräg gespielte asymmetrische Flachbodenleier in Megiddo zeigt auf der Elfenbeinplakette **Kat.-Nr. V 2** (ca. 1300–1150 v. Chr.) aus der Schicht VIIA neun Saiten (Abb. 262), während das gleiche Instrument auf der sog. Orpheus-Kanne **Kat.-Nr. V 3** (1100/1075–1050 v. Chr.) aus der Schicht VIA (Abb. 263) nur noch vier Saiten besitzt. Mindersaitig dürfte auch die Rundbodenleier auf dem Terrakotta-Ständer **Kat.-Nr. V 4** aus Ashdod (11. oder beginnendes 10. Jh. v. Chr.) sein (Abb. 264–Abb. 265). Mindersaitige Instrumente und zum Teil runde Böden zeigen auch die Siegel **Kat.-Nr. V 5** (Abb. 266) und **Kat.-Nr. V 6** (Abb. 267) sowie die Terrakotta-Figurine **Kat.-Nr. V 7** (frühes 1. Jt. v. Chr.) (Abb. 268), alle aus Ashdod, und der früheisenzeitliche bemalte Pithos **Kat.-Nr. V 8** (spätes 9. oder frühes 8. Jh. v. Chr.) (Abb. 270), wohl ein Import in Kuntillet 'Ağrud aus dem Gebiet von Samaria. Damit sind zwei Neuerungen im palästinischen Instrumentarium belegt: zum einen die Reduzierung der Saitenzahl, und zum anderen die Einführung der Rundbodenleier, die im Nahen Osten bis dahin kaum bekannt war. J. Braun spricht in diesem Zusammenhang von einer Musikreform, einem neuen Musikstil in Palästina⁶⁹².

Ein ähnliches dreisaitiges Leierinstrument ist tatsächlich ein guter Kandidat für das hebräische *šalīš*, einen noch weitgehend ungeklärten Terminus, der die in allen semitischen Sprachen mit der Dreizahl verbundenen Wurzel *šlš* enthält. Mit Pauken, Freudenklang und *šalīšîm* wird Saul von den Frauen Israels begrüßt (1 Sam 18, 6–7). Die Mehrheit der Forscher geht davon aus, dass hier ein Musikinstrument gemeint ist, man streitet aber darüber, was für eines: Schüttel- bzw. Rasselinstrument⁶⁹³, Zimbeln⁶⁹⁴, Triangel⁶⁹⁵, Dreieckharfe⁶⁹⁶ und dreisaitige Laute⁶⁹⁷ sind vorgeschlagen worden.

Eine Einwirkung Palästinas auf die mindersaitige ägäische Leier der ausgehenden Spätbronzezeit kommt aus chronologischen Gründen und weil die Rundbodenleier im Alten

⁶⁹² Braun, MAIP (1999) 117–118.

⁶⁹³ A. Sendrey, Music in Ancient Israel (1969) 383, wo die Ableitung von der Wurzel *šlš* abgelehnt und eine schallnachahmende Entstehung des Wortes favorisiert wird. Vgl. das ägyptische sog. Naos-Sistrum *sššt* und die Übersetzung der Stelle (*in sistris*) in der lateinischen Vulgata.

⁶⁹⁴ A. Sendrey, Music in Ancient Israel (1969) 383; The International Standard Bible Encyclopedia 3 (1980) 445 s.v. Music (D. A. Foxvog – A. D. Kilmer). Vgl. die Übersetzung der Stelle in der Septuaginta (ἐν κυμβάλοις) und der katholischen Einheitsübersetzung (»mit Zimbeln«).

⁶⁹⁵ Vgl. die Übers. M. Buber – F. Rosenzweig, Die Schrift 2. Bücher der Geschichte⁸ (1976) 206.

⁶⁹⁶ Braun, MAIP (1999) zeigte allerdings, dass es keine Bildzeugnisse der Harfe in Palästina gibt.

⁶⁹⁷ E. Kolari, Musikinstrumente und ihre Verwendung im Alten Testament (1947) 74. Dagegen Fr. Ellermeier in: A. Kuschke – E. Katsch (Hrsg.), Archäologie und Altes Testament. Festschrift für K. Galling (1970) 86. Die Deutung als Laute favorisiert auch H. Seidel, dem bewusst ist, dass die archäologischen Belege der Laute in Palästina viel älter sind, s. H. Seidel, Musik in Altisrael, Beiträge zur Erforschung des Alten Testaments und des antiken Judentums 12 (1989) 60. 69; DNP VIII (2000) 543 s.v. Musikinstrumente IV. Altisrael (H. Seidel).

Orient (anders als in der Ägäis) keine lokale Tradition hat, kaum in Frage. Vielmehr scheint ein umgekehrter Einfluss wahrscheinlich: Die bemalte Siebausgusskanne von Megiddo datiert kurz nach der Argolis-Scherbe **Kat.-Nr. 38** (*Abb. 80–Abb. 81*) und weist mit ihrer Gefäßform⁶⁹⁸ und ihrem figürlichen Dekor deutliche ägäische Bezüge auf – vgl. u. a. die Tiermengen auf einem mykenischen Krater aus Ugarit (*Abb. 232*) und auf einem SH IIIC-zeitlichen Krater aus dem Kammergrab K2 in Pisaskion, Pylos⁶⁹⁹ sowie den aufrechten, Rassel (?) spielenden Löwen auf dem SH IIIA2/SH IIIB-zeitlichen Rhyton aus Kalavarda, Rhodos (*Abb. 243*)⁷⁰⁰. Der Leierspieler in der Szene der Megiddo-Kanne ist mit dem Leierspieler auf dem Kalathos **Kat.-Nr. 42** aus Kouklia, Zypern gut vergleichbar (*Abb. 85–Abb. 86*). Dieser Kalathos dürfte um 1000 v. Chr. entstanden sein und markiert eine Veränderung im zyprischen Instrumentarium unter ägäischem Einfluss, wie wir weiter unten sehen werden.

Die Megiddo-Kanne und der Terrakotta-Ständer aus der philistäischen Stadt Ashdod sind ferner typische Exemplare der sog. philistäischen Keramik, deren ägäische und zyprische Bezüge seit langem erkannt worden sind⁷⁰¹. Aus der gleichen Tradition leiten sich auch die Terrakotta-Figurine und die beiden Siegel aus Ashdod ab⁷⁰². Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Ashdod eine der wenigen Stätten in der Levante ist, deren importierte mykenische Keramik zum überwiegenden Teil nicht aus Vorratsgefäßen, sondern aus Tafelgeschirr besteht⁷⁰³, das auf bestimmte Ess- und Trinksitten hinweist. Die Ankunft der Rundbodenleier an diesem Ort, zumal sie die nachpalastzeitliche mykenische Mindersaitigkeit aufweist, dürfte sich demnach im Rahmen der Ankunft mykenischer Bankettgewohnheiten (oder mit der Einwanderung mykenischer Bevölkerung?) vollzogen haben.

⁶⁹⁸ Mykenische Siebausgusskannen (FS 155, FS 157): H. Döhl in: Tiryns VI (1973) 146. 162–163 Kat.-Nr. B 14 Abb. 11; Demakopoulou, Amyklaio (1982) Taf. 63,143; P. Mountjoy, BSA 92, 1997, 109–137; K. L. Giering in: Midea I (1998) 127–128. 196 Kat.-Nr. 284; Tournavitou (1992) 189; Buchholz 2001. – Siebausgusskanne in der zyprischen PWP-Keramik s. u. Anm. 874.

⁶⁹⁹ B. Eder in: Ariadne's Threads (a. O. Anm. 657) 405 Abb. 3b.

⁷⁰⁰ M. Benzi, Rodi e la civiltà micenea (1992) 110. 417 Taf. 130,a; Vermeule – Karageorghis (1982) 154–155 Kat.-Nr. XII.17; E. Karantzali in: Eastern Mediterranean (1998) 96–97 Abb. 9, a-b.

⁷⁰¹ Die Verbindung der philistäischen Sachkultur mit der Sachkultur ägäischer Herkunft, die für Zypern der ausgehenden Bronzezeit charakteristisch ist, darf heute als gesichert gelten. Hierzu grundlegend T. Dothan in: MycEMedit (1973) 187–188; dies., The Philistines and Their Material Culture (1982); I. Singer in: M. Heltzer et al. (Hrsg.), Society and Economy in the Eastern Mediterranean (c. 1500–1000 B.C.), Orientalia Lovaniensia Analecta 23 (1988) 239–250; T. & M. Dothan, People of the Sea. The Search for the Philistines (1992); J. Vanschoonwinkel in: G. R. Tsetschkladze (Hrsg.), Ancient Greeks West and East, Mnemosyne Suppl. 196 (1999) 85–107; A. E. Killebrew in: E. D. Oren (Hrsg.), The Sea Peoples and Their World: A Reassessment, University of Philadelphia, University Museum Monograph 108 (2000) 233–253; Chr. Schäfer-Lichtenberger, IEJ 50, 2000, 82–91; A. Yasur-Landau, JPR 14, 2000, 51; ders. in: Periphery (2003) 587–598.

⁷⁰² M. Shuval in: O. Keel et al. (Hrsg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3, OBO 100 (1990) 112–115; B. Lawergren, BASOR 309, 1998, 56 bezeichnet diese Leiern als »Western (Round-bottomed) Lyres« und spricht von »survival of some Philistine traditions«.

⁷⁰³ G. J. van Wijngaarden, Use and Appreciation of Mycenaean Pottery in the Levant, Cyprus and Italy (1600–1200 BC) (2002) 109.

In diese kulturgeschichtliche Konstellation fügt sich auch das Vorkommen der Rundbodenleier mit geschweiften Armen in Kilikien ein. Ein Rollsiegel aus Tarsos (**Kat.-Nr. V 34 Abb. 302**) und ein weiteres, angeblich aus Mardin (**Kat.-Nr. V 35 Abb. 301**), liefern die einzigen Belege dieser Leierform im Alten Orient. D. Collon zog 1987 die Möglichkeit in Betracht, die beiden Siegelbilder mit einem Siegel zu vergleichen, dessen 131 Abdrücke in Acemhöyük der Zeit der assyrischen Handelskolonien in Anatolien gefunden wurden, und damit die beiden anatolischen Leierbilder in das frühe 2. Jt. v. Chr. zu datieren⁷⁰⁴. Diese Datierung wurde in der nachfolgenden Literatur unkritisch als definitiv übernommen, womit die beiden Siegel für die allerfrühesten Belege der Rundbodenleier erklärt wurden. Die Ähnlichkeit des erhaltenen oberen Teils der Leier von **Kat.-Nr. 38** aus der Argolis (**Abb. 80–Abb. 81**) mit dem oberen Teil der Leier auf **Kat.-Nr. V 34** aus Tarsos (**Abb. 302**) ist aber schlagend, und auch leierspielende Männer unter Tieren sind mit der Megiddo-Kanne im ausgehenden 2. Jt. v. Chr. belegt. Deshalb sehen wir keinen Anlass, die traditionelle, auf H. Goldman und E. Porada zurückgehende Datierung der beiden Siegel zwischen ca. 1200 und 1000 v. Chr. zu revidieren.

Mykenische Keramik kommt in Kilikien in mehreren Dutzenden von Fundstätten vor. Allein in Tarsos wurden 875 mykenische Scherben, meistens der Phase SH IIIC, entdeckt. Sie sind wohl aus lokalem Ton hergestellt und hängen eng mit kypro-mykenischen Waren zusammen⁷⁰⁵. Für die Möglichkeit mykenischer Präsenz auf dem kilikischen Küstengebiet im 12. Jh. v. Chr. in Zusammenhang mit der Ausbreitung ägäischer Bevölkerungsgruppen auf Zypern hat vor allem Chr. Mee plädiert⁷⁰⁶. Wie dem auch sei, sind die kilikisch-ägäischen Kontakte eng genug für die Annahme, dass die Rundbodenleier mit geschweiften Armen, die in Anatolien und im Alten Orient isoliert erscheint, ägäische Einflüsse widerspiegelt.

Der Wandel des Saitenspiels im ägäischen Raum in der Nachpalastzeit war also nicht nur für die lokale Entwicklung der Musikausübung wichtig; er war auch fähig, sich im östlichen Mittelmeerraum zu verbreiten. Auf Zypern markiert die Verbreitung ägäischer Instrumente eine neue Periode in dem bis dahin orientalischen Instrumentarium der Insel – mehr dazu im Abschnitt V.5. In Palästina war die Wirkung bescheidener und auf einzelne Elemente wie die Besaitung und die runde Form des Resonanzkörpers beschränkt, aber dennoch erkennbar. Insofern ist von einem Verfall der Musikausübung auf dem griechischen Festland kaum zu sprechen. Auch für die Geschichte der Musikausübung auf Kreta ist die Bezeichnung »dunkle Jahrhunderte« angesichts des jüngst entdeckten Kraters **Kat.-Nr. 98** (frühes 10. Jh. v. Chr.) nicht mehr wie früher anwendbar.

⁷⁰⁴ D. Collon, *First Impressions* (1987) 44 Kat.-Nr. 148. RIA VI (1980–1983) 577 s.v. Leier (D. Collon) geht noch von einer allgemeinen Datierung in das 2. Jt. v. Chr. aus.

⁷⁰⁵ P. A. Mountjoy in: A. Özyar (Hrsg.), *Field Seasons 2001-2003 of the Tarsus-Gözlükule Interdisciplinary Research Project* (2005) 83–134; E. French, *AnatSt* 25, 1975, 53–75; C. Özgünel, *Mykenische Keramik in Anatolien, Asia Minor Studien* 23 (1996) 6–7; É. Jean in: B. Fischer et al. (Hrsg.), *Identifying Changes: The Transition from Bronze to Iron Ages in Anatolia and its Neighbouring Regions. Proceedings of the International Workshop Istanbul, November 8–9, 2002* (2003) 83.

⁷⁰⁶ Chr. Mee, *AnatSt* 28, 1978, 121–156; ders. in: *Aegean and the Orient a. O.* (Anm. 257) 145; eher skeptisch Vanschoonwinkel, *Égée a. O.* (Anm. 495) 321–322.

6. Die mindersaitige Leier und das Epos

Da die mindersaitige Leier nach Aussage der noch zu betrachtenden Bilddenkmäler im frühen ersten Jt. bis in das frühe 7. Jh. v. Chr. hinein das verbreitetste Instrument in Griechenland und auf Zypern war und das Epos nach Aussage der Ilias und der Odyssee selbst mit einem Leierinstrument in einem vermutlich melodisch schlichten Stil begleitet wurde, ist anzunehmen, dass diese mindersaitige Leier das Begleitinstrument des Epos bis zur Verbreitung der rhapsodischen Rezitation war. Da andererseits die beiden erhaltenen Homerischen Epen von der historischen Philologie als der Kristallisations- und Gipfelpunkt einer langen vorhomerischen Tradition mündlichen Heldengesangs betrachtet werden, die bis in das 2. Jt. v. Chr. zurückreichte, möchten wir der Frage nach einem möglichen kausalen Zusammenhang zwischen wichtigen Entwicklungen im griechischen Epos und dem Aufkommen der neuen Besaitung im 12. Jh. v. Chr. nachgehen.

Die seit der Entzifferung der Linear-B-Schrift geläufige These, die mykenischen Paläste wären die eigentliche Kulisse für das erste Erklingen des griechischen Epos gewesen, hat heute an Geltung verloren. 1997 zog G. Horrocks den Schluss, dass die Existenz heroischer Hexameterdichtung der Art und Weise, die mit den Homerischen Epen verglichen werden kann, vor dem Zusammenbruch der mykenischen Paläste noch zu beweisen gilt⁷⁰⁷. Im Abschnitt IV.3.3 wurde gezeigt, wie wenig es in der pylischen Bankett-, Bild- und Musikkultur gibt, das auch nur als Indiz für den Keim der sozialgeschichtlichen, ideengeschichtlichen oder narrativen Grundzüge des Epos bewertet werden könnte, so wie wir diese zumindest an Homer im 8. Jh. fassen können. Bei anderen mykenischen Zentren verhält es sich ähnlich, wenngleich die Quellenlage nirgends so gut ist wie in Pylos⁷⁰⁸. Auch die musikgeschichtlichen Gegebenheiten bei Homer, die *ἀοιδοί*, die *φόρμιγξ* und die Mindersaitigkeit in den zeitgenössischen geometrischen Bildern hat mit der palatialen Musikkultur der Spätbronzezeit, den thebanischen *ru-ra-ta-e* und ihrem Instrument wenig zu tun. Trotz der zeitlichen Entfernung und der literarischen Verarbeitung der kulturellen Realität in der Ilias und in der Odyssee hätten zumindest diese Gegebenheiten aus dem engeren Fachbereich der Dichter doch einige Spuren hinterlassen müssen, wenn sie je eine Rolle in der Praxis ihrer Kunst gespielt hätten. Die thebanischen *ru-ra-ta-e* lassen erkennen, dass neben Militärwesen, Sachkultur, Grabsitten, politischen Institutionen, Sozialstrukturen und Wirtschaft auch die Musikausübung zu jenen Kulturfeldern zählt, die in den beiden erhaltenen Epen grundsätzlich nicht nach einem bronzezeitlichen Vorbild dargestellt werden.

Die Musikausübung in der ägäischen Bronzezeit, so wie sie sich uns in den archäologischen Denkmälern manifestiert, war vor allem mit dem Kult verbunden. Die

⁷⁰⁷ G. Horrocks, *A New Companion* (1997) 197.

⁷⁰⁸ Ein neuer (nicht überzeugender) Versuch, die in den Homerischen Epen dargestellte Sachkultur, die Bräuche und die politischen Institutionen, und damit den Kern der mündlichen Dichtungstradition, die zu Homer führte, in die mykenische Palastzeit zu datieren, wurde kürzlich von I. Mylonas Shear unternommen: I. Mylonas Shear, *Tales of Heroes. The Origins of the Homeric Texts* (2000); dies., *Kingship in the Mycenaean World and its Reflections in the Oral Tradition* (2004).

religiöse Deutung ist die bei weitem wahrscheinlichste für alle bronzezeitlichen Quellen aus Kreta, Thera und dem griechischen Festland, die eine Aussage ermöglichen⁷⁰⁹. Spärliche Informationen über den verlorenen bronzezeitlichen Gesang, etwa die Keftiu-Heilsprüche im Londoner medizinischen Papyrus (vgl. o. S. 122), legen das Gleiche nahe⁷¹⁰. Die griechische Chorlyrik und verwandte Gattungen dürfen als der früheisenzeitliche Nachfolger dieser nichtepischen, kultischen Musiktradition gelten. Die Überlieferungen über die u. a. kathartische Tätigkeit kretischer Musiker im archaischen Sparta oder die Bewahrung des Namens *λύρα* und der Siebensaitigkeit in dem (zu Unrecht) so genannten homerischen Hermes-Hymnos sind jene Spuren der bronzezeitlichen musikgeschichtlichen Vergangenheit, die das Epos nicht aufweist⁷¹¹. Auch das Vorkommen einer vereinzelt sieben- oder achtsaitigen geometrischen Leier in dem kretisch geprägten Kultkontext im Amyklaion (s. u. **Kat.-Nr. 122 Abb. 217**) ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Mykenisches Sprachgut hat nicht nur im Epos, sondern auch in der Chorlyrik überlebt⁷¹². Zum Teil handelt es sich sogar um Elemente, die Homer nicht kennt, wie I. Hajnal zuletzt gezeigt hat⁷¹³. Durch die kultische Musiktradition zieht sich also auch eine Kontinuitätslinie, die vom Epos teilweise unabhängig gewesen sein dürfte. Es ist wohl diese Tradition, an die Terpandros im frühen 7. Jh. v. Chr. anknüpfte, und damit den Ruf des Erfinders der siebensaitigen Leier gewann (vgl. u. VIII.5).

Die markanten Unterschiede zwischen mykenischem und homerischem Saitenspiel wurden von aufmerksamen Forschern bereits vor der Entdeckung der *ru-ra-ta-e* wahrgenommen. M. L. West, einer der ganz wenigen Philologen, die sich gleichermaßen für Musik und Dichtung in Griechenland interessiert haben, erstellte ein chronologisches Schema der Entwicklung des griechischen Heldengesangs, das eine indogermanische, eine frühmykenische, eine spätmykenisch-äolische und die direkt zu Homer führende ionische Stufe umfasst⁷¹⁴. Dabei skizzierte er rückläufig, soweit die schmale Quellenbasis dies erlaubte, auch die Entwicklung der musikalischen Ausgestaltung des Epos, ausgehend von der unbegleiteten Rezitation der Rhapsoden. An der Schwelle zur Bronzezeit sah er sich allerdings zum Halt gezwungen, da die bronzezeitlichen anders als die geometrischen Leiern

⁷⁰⁹ Ähnlich bereits Aign (1963) 309 bezüglich der kretischen Denkmäler. »Die Heldenlieder mykenischer Sänger« hätten dagegen »mit dem Kult jedenfalls nichts mehr zu tun« (ebenda 326). Diese Differenzierung ist nun zu revidieren.

⁷¹⁰ Zur Verbindung von Medizin und Religion im minoischen Kreta s. R. Arnott in: *Meletemata* (1999) 1–6.

⁷¹¹ Mit nichtepischen, religiösen Musik- und Dichtungsgattungen der historischen Zeit verbindet die kretisch-mykenische Musikausübung auch A. Dragona-Latsoudi, *AEphem* 1977, 97 wegen der starken Bindung der kretisch-mykenischen Musik an den Kult.

⁷¹² N. S. Grinbaum, *Voprosy jazykoznanija* 6, 1959, 78–86; ders. in: A. Bartoněk (Hrsg.), *Studia Mycenaea. Proceedings of the Mycenaean Symposium, Brno, April 1966* (1968) 75–86; ders. in: *Atti e memorie del 10 Congresso Internazionale di Micenologia, Roma 27 Sett. – 3 Ott. 1967 II, Incunabula Graeca XXV 2* (1968) 875–879; C. Trümpy, *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik* (1986).

⁷¹³ I. Hajnal, *Mykenisches und homerisches Lexikon. Übereinstimmungen, Divergenzen und der Versuch einer Typologie*, *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft. Vorträge und Kleinere Schriften* 69 (1998).

⁷¹⁴ M. L. West, *ClassQ* 23, 1973, 179–192; ders., *JHS* 108, 1988, 151–172.

aussähen. Den aus seinen Beobachtungen zu ziehenden Schluss formulierte er selbst nicht ausdrücklich; dieser kann aber nur lauten, dass die ikonographisch und archäologisch sichtbare kretisch-mykenische Leier keinen epischen Gesang begleitete, dessen Geschichte und Entwicklung wir von Homer aus rekonstruieren können. Diese These wird nun von den thebanischen *ru-ra-ta-e* ohne Weiteres erhärtet.

Auf die Kontexte des Saitenspiels konzentrierend, versuchte J. B. Carter die mykenische und die epische Musikausübung homerischer Überlieferung näher aneinander zu bringen, indem sie die Hypothese aufstellte, dass die homerischen Darstellungen profaner Epenvorträge bei aristokratischen Versammlungen in Palästen dichterische Fiktion seien⁷¹⁵: Der spätbronze- wie der früheisenzeitlichen Realität entspreche die Aufführung in kultischen Kontexten. So gedeutet, haben die vermeintlichen homerischen Anspielungen auf Kult allerdings keine erkennbare textimmanente Funktion. Untersuchungen durch F. Dirlmeier und B. C. Dietrich, deren Ergebnisse Carter ablehnt, haben gezeigt, dass etwa das Erscheinen von Göttern in Vogelgestalt bei Homer, das Carter als Pendant der bronzezeitlichen Epiphanien deutet, nicht wörtlich, sondern metaphorisch gemeint ist⁷¹⁶. Außerdem kommt solches Erscheinen nie in einem religiös-kultischen Zusammenhang bei Homer vor, sondern lediglich im Laufe der Erzählung, wie Carter selbst zugibt⁷¹⁷. Auch der Reigentanz, der in der Bronzezeit tatsächlich kultisch gewesen sein dürfte, erscheint bei Homer nicht in Verbindung mit epischen Aufführungen. Von Ahnenkult kann ferner bei Homer ebenso wenig die Rede sein wie in Bezug auf bronzezeitliche Musikszene (vgl. o. IV.3.3.1). Schließlich ist es zu pauschal, deshalb von der Aufführung des Epos im Ahnenkult zu sprechen, weil »this occasion is the natural setting for the recitation of poems about heroic ancestors«⁷¹⁸.

Aus der Gegenüberstellung von mykenischer und homerisch-epischer Musikausübung geht ein eindeutiges Argument gegen die These hervor, dass die Anfänge des griechischen Heldengesangs in der mykenischen Palastkultur des 13. Jhs. v. Chr. oder früher liegen – soweit damit eine ausgeprägte und verbreitete Gattung gemeint ist, deren Entwicklung im 8. Jh. v. Chr. zu Werken wie Ilias und Odyssee führte. Nicht die Sachkultur, die sozialgeschichtlichen und politischen Institutionen oder die Musikkultur, sondern lediglich die Kunstsprache Homers ist eigentlich derjenige Bereich, in dem mykenische Relikte eindeutig erkennbar sind. Sprachgeschichtliche Argumente sind deshalb die stärksten für die These des mykenischen Ursprungs des griechischen Epos. Das Kompositionsverfahren der Ilias und der Odyssee wird allerdings nie so genau bekannt sein, dass man mit Sicherheit sagen können wird, was in diesen Werken literarische, aus den altertümlichen Traditionen des 8. Jhs. schöpfende Rückprojektion und was tatsächlich Relikt älterer Entwicklungsstufen ist. Demnach kann einem sprachlichen Archaismus nur dann chronologische Bedeutung beigemessen werden, wenn gezeigt werden kann, dass das einschlägige sprachliche

⁷¹⁵ J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 285–312 insbes. 307.

⁷¹⁶ F. Dirlmeier, SBHeid 2, 1967, 5–36; B. C. Dietrich, Numen 30, 1983, 53–79.

⁷¹⁷ Carter a. O. 292.

⁷¹⁸ Carter a. O. 307.

Element zur Zeit Homers nicht mehr lebendig oder sonst zugänglich war. Der endgültige Beweis ist aber angesichts der fragmentarisch verfügbaren Quellen selten zu erbringen; das *argumentum ex silentio* wird dieses Argumentationsverfahren immer beeinträchtigen. Wir müssen damit rechnen – Hajnal hat dies ansatzweise gezeigt – dass das Epos auch in Zeiten der Schriftlosigkeit nicht das einzige Medium der Überlieferung mykenischen Sprach- und Kulturgutes in die historische Zeit war.

An dieser Voraussetzung scheitert die chronologische Bedeutung, die frühere linguistische Forschungen der sog. Tmesis, der Trennung von Präverb und Verb, sowie dem kurzvokalischen *r*, den beiden ältesten 'Archaismen' Homers, beimaßen. Hajnal führt nachhomerische Belege des Phänomens an, die zeigen, dass die Tmesis in der mündlichen Sprache bis wesentlich in das 1. Jt. hinein lebendig geblieben war und dass ihre Verwendung in den Homerischen Epen eher stilistisch, nicht historisch bedingt war⁷¹⁹. Beim vokalischen *r*, das zur Erklärung unmetrischer Formeln bzw. Verse mit der Wurzel $\acute{\alpha}\nu\delta\phi$ - (vgl. PY Ae 134 *qu-to-ro-po-pi* < **q^wetrpodphi*) rekonstruiert wurde und sogar als Beleg frühmykenischer Vergangenheit des griechischen Epos galt, zeigte E. Tichy, dass es auch andere Erklärungen geben kann⁷²⁰. Und A. Heubeck plädierte dafür, dass ein kurzvokalisches *r* nicht nur im Mykenischen, sondern auch zu Homers Zeiten noch lebendig war⁷²¹.

Die sprachgeschichtliche Auswertung der homerischen Kunstsprache ist ein umfangreiches Spezialgebiet für sich, das hier nur sehr kurz angesprochen werden kann. Wenn einerseits die meisten Philologen in der Sprache der mykenischen Tafeln das älteste Substrat der Sprache der Ilias und der Odyssee erkennen und demnach die Entstehung des griechischen mündlichen Heldengesangs spätestens in die mykenische Palastzeit ansetzen, so ist es andererseits oft übersehen worden, dass die Zerstörung der Paläste keine einschneidende Wende in der Geschichte der Sprache gewesen sein kann. Für die konkrete Amtssprache der mykenischen Archive und vor allem für ihre Schrift gab es zwar nach der dieser Zerstörung keine Verwendung mehr. Doch weder die Sprache an sich noch die Sachkultur änderten sich über Nacht.

Bei dem Zusammenbruch selbst handelt es sich nach gegenwärtigem archäologischen Kenntnisstand eher um einen allmählichen Transformationsprozess als um ein flächendeckend schlagartiges Ereignis, etwa um eine massive Invasion neuer Bevölkerungsgruppen oder eine umfassende Naturkatastrophe⁷²². Damit ist eine bedeutende Rolle

⁷¹⁹ I. Hajnal, Die Tmesis bei Homer und auf den mykenischen Linear B-Tafeln – ein chronologisches Paradox? (Aufsatz im Druck, derzeit als PDF-Datei unter <http://www.uibk.ac.at/c/c6/c604/pdf/Hajnal/Tmesis.pdf> abrufbar).

⁷²⁰ E. Tichy, Glotta 59, 1981, 28–67.

⁷²¹ A. Heubeck in: M. Sánchez Ruipérez (Hrsg.), Acta Mycenaea. Proceedings of the 5th International Colloquium on Mycenaean Studies held in Salamanca, 30 March – 3 April 1970 2, Minos XII (1972) 55–79. Dagegen J. J. Moralejo, *Sonnantes y griego mice/nico*, Emerita 41, 1973, 409–426; F. R. Adrados, Emerita 44, 1976, 65–113.

⁷²² Einen Überblick über die mehrfachen archäologisch attestierten Zerstörungen zwischen dem Ende von SH IIIB1 und dem Ende von SH IIIC im ägäischen Raum liefert S. Deger-Jalkotzy in: Eastern Mediterranean (1998) 105–120.

derartiger Ereignisse auf lokaler Ebene freilich nicht ausgeschlossen⁷²³. Die Krisenzeit setzte in Zentral- und Südgriechenland bereits am Anfang von SH IIIB2 ein. Andererseits sind in SH III C Anzeichen einer von wem auch immer getragenen letzten »Renaissance«⁷²⁴ nach den ersten, auf die Zerstörung der großen Paläste folgenden Jahren und vor dem endgültigen Niedergang nicht zu übersehen. Die Megara des 12. Jhs. in Tiryns (Gebäude T) und Midea (Terrasse 10) zeugen sogar von einer gewissen Kontinuität in politischen Strukturen (vgl. o. S. 204). Insbesondere in Tiryns, das uns wegen der Leier auf der Scherbe **Kat.-Nr. 38** (Abb. 80–Abb. 81) besonders interessiert, konnte auf der Unterburg ein unmittelbar auf die Zerstörungsschicht folgender Übergangshorizont der Phase SH IIIB/SH IIIC Früh (oder SH IIIB Ende) architektonisch wie keramisch beobachtet werden, woraus klar wird, dass das Leben in Tiryns trotz des Umfangs der Katastrophe ununterbrochen weiterlief⁷²⁵. Auch der Austausch von Luxusgütern sowie kunsthandwerklicher Formen und Techniken, der hierarchische Herrschaftsstrukturen voraussetzt, ist mit der Zerstörung der mykenischen Paläste keineswegs abgebrochen. Im Gegenteil wird ein neuer Schwerpunkt in den westlichen Nachbargebieten gesetzt, wie etwa italische Importe in Griechenland und ägäische Importe in Italien und Sardinien zeigen⁷²⁶. Auf eine rege, teils kriegerische teils kommerzielle maritime Tätigkeit lassen übrigens für diese Zeit auch mehrere Schiffs-, Fisch- und Tintenfischdarstellungen schließen, die im Figuralstil der Keramik von SH IIIC sogar an

⁷²³ S. Deger-Jalkotzy in: *Transizione* (1991) 60. Die Naturkatastrophentheorien fasst zuletzt S. K. Steiros in: *Periphoreia* (1999) 1–4 zusammen und favorisiert eher die Erdbebenkatastrophe der Theorie Kilians als die Vermutung einer Katastrophe wegen klimatischer Veränderungen.

⁷²⁴ F. Schachermeyr, *Die griechische Rückerinnerung* (1983) 63, wo neue, »völlig mykenisierte Seevölkerdynastien« postuliert werden; Deger-Jalkotzy in: *Eleventh Century* (1994) 19: »a recreation or even a last blossoming of Mycenaean civilization«; B. Eder in: R. Rollinger – Chr. Ulf (Hrsg.), *Griechische Archaik. Interne Entwicklungen – Externe Impulse* (2004) 110–111 (»Zeichen bedeutender Blüte von regionalen Zentren«).

⁷²⁵ K. Kilian, *AA* 1981, 165–166 (Architekturbefund); vgl. ders. *AA* 1979, 404; Chr. Podzuweit, *AA* 1981, 204–205 (Keramikbestand); P.A. Mountjoy, *BSA* 92, 1997, 117. Im Gegensatz zu Mykene und Lefkandi, wo figürlich bemalte Keramik im frühen SH IIIC kaum nachweisbar ist, konnte Güntner, *Tiryns XII* (2000) 332–333, 357–358, 371–372 Verbr.-Karte 5 in Tiryns auch diese Übergangsphase stilistisch definieren und in ihr sogar die Arbeit des »Malers der Tirynther Sphinx« ansetzen. Mit der Übergangsphase SH III B2/SH IIIC Früh hat sich zuletzt P. Mountjoy, *BSA* 92, 1997, 109–137 beschäftigt. Dabei erwies sich diese als eine adäquat definierte Keramikstufe mit teilweise eigenen Merkmalen, die in mehreren Stätten Mittel- und Südgriechenlands zu beobachten ist. In diese Keramikphase datieren interessanterweise die Zerstörungshorizonte von Pylos, Midea, Menelaion, Theben und möglicherweise Teichos Dymaion, während in Tiryns und Mykene diese Phase erst nach der Zerstörung einsetzt.

⁷²⁶ H. Matthäus, *Jdl* 95, 1980, 109–139 insbes. 138: »Man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß sich daran [am Austausch metallurgischer Produkte] trotz der Katastrophen, die über Griechenland hereinbrachen, nichts änderte.«; F.-W. von Hase in: *Beiträge zur Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen. Ergebnisse eines Kolloquiums*, *RGZM-Monogr.* 35 (1995) 239–286; B. Eder in: *Periphery* (2003) 37–54; Vgl. L. Rahmstorf ebenda 397–415; ders. in: *Symposium Erlangen* (2005) 143–169. Italische Importe in Achaia: Th. J. Papadopoulos – L. Kontorli-Papadopoulou in: *Periplus* (2000) 143–146. Zur SH IIIC-zeitlichen Keramik in Sardinien s. H. Matthäus in: F. Prayon – W. Röllig (Hrsg.), *Der Orient und Etrurien* (2000) 41–75.

Popularität gewinnen⁷²⁷. Die Sachkultur der Phase SH III C schließlich wurzelt mit allen ihren Manifestationen in der Palastzeit.

Auch in der Geschichte der griechischen Sprache endet die mykenische Stufe erst mit der Ausdifferenzierung der Dialekte und der Entstehung der diagnostischen Elemente des Äolischen kaum vor der Mitte des 11. Jhs. v. Chr.⁷²⁸. Die Menschen werden für mindestens zwei oder drei Generationen nach den Palastzerstörungen noch den mehr oder weniger gleichen Dialekt wie in der Palastzeit gesprochen. Mit den Mitteln der historischen Linguistik ist jedenfalls keine scharfe Trennung zwischen SH III B und SH III C zu ziehen. Alle historisch-linguistischen Argumente, die für die Entstehung der epischen Tradition im 13. Jh. vorgebracht worden sind, gelten demnach gleichermaßen für das 12. Jh. v. Chr. Zu vermuten, dass die Mykenismen Homers aus der Palast- und nicht aus der Nachpalastzeit stammen, hängt daher eher mit dem Vorurteil zusammen, dass der Heldengesang eine Hofkunst ist, die nur in Zeiten wirtschaftlicher Prosperität blüht⁷²⁹. Dagegen lassen sich aber Erkenntnisse der oral-poetry-Forschung anführen. Bereits 1976 gelang es G. S. Kirk »to rehabilitate the early post-Mycenaean period as a possible setting for important phases in the development of the Greek epic tradition«⁷³⁰. Die kulturellen Verhältnisse in SH III C sind außerdem nicht so bescheiden wie man noch vor einigen Jahrzehnten dachte und werden jedenfalls auch von den Vertretern eines älteren chronologischen Ansatzes für die Anfänge des Epos als die Periode seines größten Aufschwungs betrachtet⁷³¹. Es ist letztlich nur eine terminologische Frage, ob man diesen großen Aufschwung als erste Blüte oder Entstehung bezeichnet.

Das Vorkommen epischer Namen in Linear-B-Texten liefert eigentlich einen wichtigen Terminus *post quem* um 1200 v. Chr. Die mykenischen Tafeln, die als kurzlebiges Medium gedacht waren und sich nur zufällig erhalten haben, bewahren Daten aus dem jeweils letzten Haushaltsjahr des Palastes. So führende Persönlichkeiten der Homerischen Epen wie Achilleus, Hektor, Orestes und Theseus kommen in diesen Texten als Eigennamen gewöhnlicher Menschen ohne besonders hohe Stellung und vor allem ohne jegliche

⁷²⁷ S. Deger-Jalkotzy in: *Transizione* (1991) 63 mit Anm. 75; J. A. Sakellarakis, *The Mycenaean Pictorial Style in the National Archaeological Museum of Athens* (1992) 115–117 Kat.-Nr. 255–258; D. Lenz, *Vogel Darstellungen in der ägäischen und zyprischen Vasenmalerei des 12. – 9. Jahrhunderts v. Chr.*, *Internationale Archäologie* 27 (1995) Abb. 65–71; Güntner, *Tiryns XII* (2000) 334–335 mit Tab. 8.

⁷²⁸ J. L. García-Ramón, *Les origines postmycéniennes du groupe dialectal éolien* (1975).

⁷²⁹ Dagegen s. bereits *RE Suppl.* 11 (1968) 695 s.v. Homeros (A. Lesky).

⁷³⁰ G. S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition* (1976) 39. Mit »early« oder »immediately post-Mycenaean period« meint Kirk vor allem die submykenische Phase, deren archäologisches Erscheinungsbild er auf S. 31 knapp erläutert; seine Bemerkungen sind aber auch für die Phase SH III C durchaus gültig. Ebenda 34: »Oral poetry [...] does not need prosperity and good material surroundings. Sometimes it flourishes best when the opposite is the case.« Derselbe G. S. Kirk, *Museum Helveticum* 17, 1960, 201 hielt es sechzehn Jahre zuvor für unwahrscheinlich, dass die erzählende Dichtung erst in früher nachmykenischer Zeit entstand.

⁷³¹ Siehe u. a. J. Latacz, *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels* (2001) 327–330.

mythologische, heroische oder poetische Konnotation vor⁷³². Um anzunehmen, dass »the poetry of the high Mycenaean age already featured some of the heroes familiar to us from Homer«⁷³³, oder dass die Troia-Geschichte in palatialmykenischer Zeit erdacht worden ist⁷³⁴, muss man entweder eine Troia-Geschichte ohne Achill und Hektor oder einfache Mittelstandsmenschen postulieren, die mythologisch stark beladene Namen trugen. Beides scheint äußerst unwahrscheinlich. Hajnal erkennt hier noch einmal die bewusste Archaisierungstendenz des Dichters: »Es scheint [...], daß der heroische Namensschatz Homers auf den alltäglichen Fundus des zweiten vorchristlichen Jahrtausends zurückgreift. Oder anders formuliert: Homerische Helden tragen nur aus der Optik des homerischen Zeitalters besondere, eben heroische Namen.«⁷³⁵

In dem von der historischen Linguistik gesetzten chronologischen Rahmen scheint das 12. Jh. v. Chr. eine weitaus günstigere Periode für das Aufkommen des Epos zu sein als die mykenische Palastzeit⁷³⁶. In diesem Zusammenhang ist aus archäologischer Sicht vor allem ein Beitrag S. Deger-Jalkotzys zu erwähnen⁷³⁷. Im 12. Jh. ist nicht nur die mindersaitige Leier belegt, die man allgemein als das Begleitinstrument des frühen Epos betrachten darf. Die Legitimierung der Herrschaft durch Bezug auf eine glorreiche Vergangenheit, die eine Erinnerungskultur der Art und Weise fördern kann, die das Epos charakterisiert, ist wohl der Grund, weshalb das SH III C-zeitliche Nachfolgemegaron in Tiryns so in die Ruinen des älteren Palastes angelegt wurde, dass dies »nicht einmal angekratzt wurde«⁷³⁸. Vom älteren Palast wurden die östliche Langmauer, die Osthälfte der Fassade bzw. der offenen Vorhalle sowie des Durchgangs zum Vorraum und nicht zuletzt der Thronplatz übernommen. Das Maß für die Konzeption des Tirynther Nachfolgemegarons, so wie sie von J. Maran erneut ausgewertet wurde, scheint tatsächlich der Wunsch gewesen zu sein, rituelle Handlungen zu inszenieren und dabei dem alten Thronplatz ein solches Obdach zu gewähren, das die Kontinuität der Herrschaft über die Katastrophe hinweg versinnbildlichte⁷³⁹.

Weitere Manifestationen der veränderten Einstellung gegenüber der Vergangenheit sind wahrscheinlich in Mykene zu fassen. Ein mehrräumiger Bau am Nordabhang der dortigen Akropolis, der am Übergang von SH IIIB/IIIC Früh zerstört worden war⁷⁴⁰, wurde im Verlauf von SH IIIC in eine Begräbnisstätte umgewandelt – ein in Mykene mehrfach belegtes Phänomen⁷⁴¹. Durch die Ruinen des Raumes 22 und dessen Westmauer teilweise störend

⁷³² W. Burkert in: *Transizione* (1991) 528 = Burkert, *Homerica* (2001) 2–3; E. Risch in: *Transizione* (1991) 238; Hajnal, *Übereinstimmungen* (a. O. Anm. 713) 70. *a-ki-re-u* KN Vc 106. PY Fn 79.2; *e-ko-to* PY Eb 913.A++; *o-re-ta* PY An 657.3; *te-se-u* PY En 74.

⁷³³ M. L. West, *JHS* 108, 1988, 159.

⁷³⁴ J. Latacz, *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels* (2001) 291–295.

⁷³⁵ Hajnal, *Übereinstimmungen* (a. O. Anm. 713) 70.

⁷³⁶ Vgl. u. a. S. Hood in: *Fs. Vermeule* (1995) 25–32.

⁷³⁷ S. Deger-Jalkotzy in: *Transizione* (1991) 53–66.

⁷³⁸ J. Maran, *AA* 2000, 13.

⁷³⁹ J. Maran in: *Potnia* (2001) 113–122.

⁷⁴⁰ A. Onasoglou, *Η Οικία του Τάφου των Τριπόδων στις Μυκήνες*, *BAAE* 147 (1995) 28–29.

⁷⁴¹ Onasoglou a. O. 29 Anm. 19 (mit Lit.).

wurde ein Schachtgrab in den weichen Felsen eingetieft⁷⁴², das die mit Bronzen reichlich ausgestattete Körperbestattung eines 30 ± 5 Jahre alten Mannes enthielt⁷⁴³. Die Möglichkeit, dass die reliefierten Grabstelen aus dem Gräberrund A nicht in SH III B, wie die Forschung traditionell glaubt, sondern erst in SH III C aufgestellt wurden, wofür C. Gates und R. Laffineur plädiert haben⁷⁴⁴, verdient in diesem Zusammenhang auch, erwähnt zu werden.

Wenn ferner eine narrative Struktur in Bildkompositionen aus der ägäischen Spätbronzezeit überhaupt erkennbar ist, dann vor allem in der Figuralkeramik der Stufe SH III C. Das neue Interesse an Narrativität zeigt sich sowohl in der Thematik, wo eine gestiegene Vorliebe für das Kriegswesen erkennbar ist⁷⁴⁵, als auch im Malstil. F. Schachermeyer hatte in der Bildkunst der Unterphase SH IIIC Mitte »die neuerliche Auferstehung und Verwirklichung der Bewegungsidee« nach der »statuarischen« und »unbewegten« Bildkunst von SH III A–III B gesehen⁷⁴⁶. Auch die neuen Untersuchungen W. Güntners bestätigten eine zunehmend realitätsfremde, das erzählerische Moment zurückdrängende Schematisierung und Stilisierung in den Phasen SH III A 2 und SH III B⁷⁴⁷, mit der die von der palatialen Wandmalerei angeregten Tendenz zur Lösung der starren Abstraktion in SH IIIB2 wenig konkurrieren konnte⁷⁴⁸.

Ein typisch homerisch-geometrisches Thema aus dem Bereich Bestattungsritual, eine Prothesis-Szene, zeigt das Bild auf einem Krater der Phase SH III C Mitte aus dem Kammergrab 5 der Nekropole von Ajia Triada in Elis in der Nachfolge der Larnakes aus Tanagra⁷⁴⁹. Vergleicht man diese Szene mit spätgeometrischen Darstellungen des Themas, so fallen mehrere Gemeinsamkeiten auf: (a) der auf der Totenbahre liegende Körper mit Füßen nach links, Kopf nach rechts und offenem Punktauge; (b) die Totenbahre in Profilansicht⁷⁵⁰ mit zwei an beiden Enden verdickten Beinen⁷⁵¹, dem ornamental wiedergegebenen Flechtwerk des Bettrahmens⁷⁵², der bogenförmig wiedergegebenen und

⁷⁴² Onasoglou a. O. 28–29.

⁷⁴³ T. Mc George in: Onasoglou a. O. 53–55.

⁷⁴⁴ Vgl. o. Anm. 592.

⁷⁴⁵ Vermeule – Karageorghis (1982) 136–137: »There is apparently less energy focused on behavior outside of a war environment than ever before. This [...] reflect a shift in intensity, which may accord well with the idea that epic poetry of battle was transmitted with greater interest or power at the end of the Mycenaean history.«

⁷⁴⁶ Schachermeyer, Ägäische Frühzeit IV a. O. (Anm. 680) 156–157.

⁷⁴⁷ Vgl. W. Burkert in: *Transizione* (1991) 528 = Burkert, *Homerica* (2001) 2, der in Anlehnung an E. Vermeule und V. Karageorghis schreibt: »Die reiche minoisch-mykenische Bilderwelt bringt nur rituelle, keine mythologische Ikonographie«; ebenda 1–5 setzt sich Burkert mit dem Ansatz M. Nilssons über den mykenischen Ursprung der griechischen Mythologie auseinander und stellt fest, dass sich ihre Anfänge inhaltlich in den Ktisis-Mythen, zeitlich jedoch nicht vor dem 10. Jh. v. Chr., zurückverfolgen lassen.

⁷⁴⁸ Güntner, *Tiryns XII* (2000) 326. 328. 329–330. Vgl. Å. Åkerström, *Berbatii II. The Pictorial Pottery* (1987) 89.

⁷⁴⁹ Chr. Schoinas in: *Periphoreia* (1999) 257–262; O. Vikatou in: V Mitsopoulos-Leon (Hrsg.), *Forschungen in der Peloponnes. Akten des Symposions anlässlich der Feier »100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut Athen«*, Athen 5.3.-7.3.1998, *Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts* 38 (2001) 273–284.

⁷⁵⁰ G. Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*, *SIMA* 32 (1971) 47.

⁷⁵¹ S. Laser, *Hausrat*, *ArchHom P* (1968) 20.

⁷⁵² Laser a. O. 18. 20.

der den Toten umfassende Bettauflage in Profilansicht⁷⁵³; (c) der Klagegestus der an der Bahre stehenden Figuren mit der einen Hand auf dem Kopf; und (d) das Tier unter der Totenbahre⁷⁵⁴. Die elische Darstellung unterscheidet sich in zwei Punkten von einer typischen Prothesis-Szene geometrischer Zeit: (a) in der Haltung des liegenden Toten und (b) in der am rechten Rand stehenden männlichen Figur.

Die Bewegung von Flüchtlingen, die der Zusammenbruch der mykenischen Kultur verursacht haben könnte, ist auch ein für die Entstehung oder den Aufschwung des Epos fördernde Faktor, wie die oral-poetry-Forschung lehrt. Von möglichen Einwanderungen mykenischer Bevölkerung auf Zypern spätestens im 11. Jh. v. Chr. war in Abschnitt V.5 die Rede. Auf die Präsenz mykenischer Flüchtlinge deuten auch Befunde aus dem zentralen Mittelmeerraum hin. In der Siedlung von Punta Meliso in Apulien kam mykenische Keramik zutage, die ihre engsten Parallelen in der Keramik der Phasen SH IIIC Mitte und Spät aus Elis, der Achaia und der Argolis hat, und von M. Benzi und G. Graziadio als Erzeugnis einer kleinen, bald darauf assimilierten Gruppe mykenischer Flüchtlinge interpretiert wurde⁷⁵⁵. Ein ähnliches Bild vermittelt die mykenische Keramik aus der befestigten Siedlung von Roca Vecchia, etwas nördlicher⁷⁵⁶. Wenn auch naturwissenschaftliche Tonanalysen noch nicht vorliegen, scheint diese Keramik lokal gefertigt und insofern vergleichbar mit der lokalen, ägäisch geprägten Keramik weiterer Stätten Italiens, wo Importe seit SH I schließlich zur Herausbildung lokaler Werkstätten in der Phase SH IIIB geführt haben⁷⁵⁷. Im starken Gegensatz jedoch zu diesen, wirken die mykenische Keramik von Punta Meliso und Roca Vecchia und die kretische Keramik von Broglio di Trebisacce in Kalabrien⁷⁵⁸ so wenig provinziell und sie übernehmen die ägäischen Stilentwicklungen so schnell, dass man in diesen Fällen von Produkten eingewanderter Töpfer sprechen darf. Chemische Analysen bestätigten die lokale Herstellung für die ägäische Keramik der Siedlung Torre Mordillo unweit von Broglio di Trebisacce, in der die kretische Komponente auch deutlich zu spüren ist⁷⁵⁹. Archäometrische Untersuchungen mykenischer Keramik aus dem Po-Tal in Norditalien zeigten ferner, dass ein großer Teil davon in apulischen Ateliers hergestellt wurde; sie bestätigten die auch im Fall von Casale Nuovo in Latium aufgestellte Hypothese, dass die italischen Werkstätten mykenischer Keramik am Keramikhandel der Halbinsel stark beteiligt waren⁷⁶⁰.

⁷⁵³ Ahlberg a. O. 58 Type e.

⁷⁵⁴ Ahlberg a. O. 156.

⁷⁵⁵ M. Benzi – G. Graziadio, *SMEA* 38, 1996, 95–138; M. Benzi in: *Defensive Settlements* (2001) 233–240.

⁷⁵⁶ R. Guglielmino, *Studi di Antichità* 9, 1996, 259–286; ders. in: *Epi Ponton* (1999) 475–486.

⁷⁵⁷ F.-W. von Hase in: *Urnenfelderzeit a. O.* (Anm. 726) 243.

⁷⁵⁸ von Hase a. O. 243–244.

⁷⁵⁹ R. E. Jones in: F. Trucco – L. Vagnetti (Hrsg.), *Torre Mordillo 1897–1990. Le relazioni egee di una comunità protostorica delle Sibaritide* (2001) 331–337. Für die archäologische Analyse dieser Keramik s. L. Vagnetti ebenda 299–327 Abb. 94–102. Vertreten ist hier das gesamte chronologische Spektrum mykenischer Keramik von SH I bis SH IIIC, von letzterer Phase eher ihre früheren Stufen.

⁷⁶⁰ R. E. Jones et al., *SMEA* 44/2, 2002, 221–261 insbes. 255.

Auf den ägäischen Inseln ist in SH IIIC die Gründung neuer und die Expansion alter Siedlungen zu beobachten, die einen Bevölkerungszuwachs bedeuten und als Folge der Ankunft von Flüchtlingen aus dem mykenischen Festland erklärt werden⁷⁶¹. Das gilt insbesondere für die neue Siedlung von Lefkandi/Xeropolis auf Euböa⁷⁶², für das befestigte Koukounaries auf Paros⁷⁶³, für Grotta auf Naxos⁷⁶⁴ und für Ialysos auf Rhodos⁷⁶⁵ – obwohl andere Interpretationen im Einzelnen auch möglich sind.

Soweit man also einen Kontext für die Entstehung des Heldengesangs im ägäischen Raum archäologisch und bildlich überhaupt fassen kann – und in dieser Hinsicht ist das SH III B-zeitliche Quellenmaterial zumindest ebenso wenig aussagekräftig wie das Material von SH III C – scheint die Phase SH III C (12. Jh. v. Chr.) unter Berücksichtigung der Entwicklung des Saitenspiels der aussichtsreichste Kandidat. Der Wunsch nach einer musikalisch schlichten Begleitung, die das narrative Wort des Epos in den Vordergrund rücken lässt, dürfte die wesentlichste Ursache der Verminderung der Saitenzahl der ägäischen Leier im 12. Jh. gewesen sein. Die Popularität dieser Gattung bedingte wohl auch die Popularität der mindersaitigen Leier, die nach Zypern und Palästina im östlichen Mittelmeer und bis in das 7. Jh. v. Chr. hinein im ägäischen Raum fassbar ist.

7. Zusammenfassung

Die frühmykenische Musikausübung in der sog. Schachtgräberzeit bleibt mangels einschlägiger Quellen im Dunkeln. Die Bildzeugnisse setzen wieder in der Palastzeit ein und belegen zwei Grundtypen der Leier: einen mit geschweiften Armen und plastischer Schwanenkopfverzierung, der direkte Vorbilder auf Kreta hat, und einen mit U-förmigem Rahmen und geraden Armen, der zwar auch entfernte Vorläuferformen in der mittelminoischen Harfe gehabt haben dürfte, im Wesentlichen aber einen mykenischen Leiertyp darstellt. Beide hatten grundsätzlich sieben Saiten wie auf Kreta, so dass ein wesentlich anders geartetes musikalisches Tonsystem auf dem mykenischen Festland nicht zu vermuten ist.

Als Hauptkontext der Musikausübung erscheint auch in den festländischen Bildern der Kult, der nach Aussage zahlreicher Schriftquellen in der mykenischen Palastkultur staatlich organisiert war, großangelegte Bankette umfasste und u. a. die Herrschaft des *wanax* sakral legitimierte. Mangels aussagekräftiger Quellen über das minoische Königtum sind kretische Elemente im mykenischen Herrschaftssystem nur zu vermuten. Die siebensaitige

⁷⁶¹ S. Deger-Jalkotzy in: *Eastern Mediterranean* (1998) 105–120.

⁷⁶² M. R. Popham – L. H. Sackett, *Excavations at Lefkandi, Euboea, 1964/66. A Preliminary Report* (1968) 22–23.

⁷⁶³ D. U. Schilardi in: J.-P. Olivier (Hrsg.), *Mykenaiika. Actes du IXe Colloque international sur les textes mycéniens et égéens* organisé par le Centre de l'Antiquité Grecque et Romaine de la Fondation Hellénique des Recherches Scientifiques et l'École française d'Athènes (Athènes, 2–6 octobre 1990), *BCH Suppl.* 25 (1992) 621–639.

⁷⁶⁴ V. Lambrinoudakis – N. Zapheirooulos, *Prakt* 1984, 314–329; V. Lambrinoudakis – O. Philaniotou-Hadjianastasiou in: *Defensive Settlements* (2001) 157–169; A. G. Vlachopoulos in: *Periphery* (2003) 493–512.

⁷⁶⁵ C. Mee, *Rhodes in the Bronze Age. An Archaeological Survey* (1982) 89–90.

Rundbodenleier mit geschweiften Armen und plastischer Schwanenkopfverzierung ist hinsichtlich ihrer Form und ihrer kultischen Verwendung eine der besser belegten Gemeinsamkeiten zwischen Pylos und Kreta. Die Linear-B-Schrift überliefert den ungriechischen, wohl minoischen Namen λύρα für dieses Instrument.

Soweit die mykenischen Musikszene ohne erläuternde Schriftquellen inhaltlich interpretiert werden können, ist kein Hinweis darauf zu erkennen, dass auch der vielfach postulierte profane Heldengesang im Rahmen von Palastfesten im 13. Jh. v. Chr. mit Leierspiel begleitet wurde. Selbst für die Existenz einer solchen Urform des späteren griechischen Epos im Umfeld der mykenischen Paläste sprechen keine archäologischen, sondern nur fragliche sprachgeschichtliche Indizien. Der Charakter der Musikausübung spricht dagegen.

Die Zerstörung der Paläste am Ende von SH IIIB bedeutete einen markanten Einschnitt in der Entwicklung der Musikausübung im ägäischen Raum. Dies verstärkt noch einmal die These, dass diese Kunst aufs engste mit den Palästen verbunden war. Die mykenische Nachpalastzeit gilt für sprach- und kulturgeschichtliche Untersuchungen der Vorgeschichte des Epos als die Phase seines ersten großen Aufschwungs. Die Entwicklung des Saitenspiels kann diese These bestätigen: Die alte λύρα, die mit ihren sieben Saiten bzw. zwei Tetrachorden auf den vermutlich melodienreichen Kultgesang zugeschnitten war, wird mindersaitig bzw. nur noch mit einem Tetrachord ausgestattet. Drei Saiten sind in SH IIIC belegt, später begegnen auch viersaitige Formen. Diese Besaitung wurde für die melodisch schlichte Begleitung der neuen narrativen Gesangsgattung als ausreichend empfunden. Bei Homer, der die λύρα nicht kennt, wird der Name φόρμιγξ für dieses Instrument im 8. Jh. v. Chr. überliefert.

Diese neue Musikgattung bzw. zumindest die neue Leierform, deren Belege sich in der anschließenden Früheisenzeit mehren, übte weiterhin im östlichen Mittelmeerraum eine begrenzte Wirkung aus. Auf Zypern jedoch brachte sie das bis dahin östlich orientierte Saitenspiel in eine neue Richtung. Diesem Phänomen gilt unser Interesse in den beiden nächsten Kapiteln.

V. SPÄTBRONZEZEIT AUF ZYPERN

1. Spätzyprisches Rollsiegel aus Enkomi

Kat.-Nr. 39 Nikosia, Zypr. Mus., Inv.-Nr. unbekannt, aus Enkomi, Grab 2 der schwed. Ausgrabungen, »found in the sieves«. Rollsiegel aus weißlicher glasierter Quarzfritte. Harfenspieler führt eine Prozession an, die auf eine sitzende Figur zugeht; Dat.: Ende SC I.

Abb. 82

Vertikale Winkelharfe. Obere Befestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch nicht vorhanden; Rahmenverzierung mit kugelförmigen (?) Verdickungen; 4 Saiten.

Lit. E. Sjöqvist in: SCE I (1934) 474 Kat.-Nr. 67 Taf 76,67; P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 72; Aign (1963) 60 Kat.-Nr. III/1 Abb. 25; J. & E. Lagarce, in: J.-C. Courtois – J. & E. Lagarce, Enkomi (1986) 178 Taf. 31,9; Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 198 Motivgruppe 1.1 Kat.-Nr. 25; Webb, Ritual (1999) 271–272; Brand, Musikanten (2000) 52. 186 Kat.-Nr. Zypr 11.

Die älteste Musikszene, die mit Zypern verbunden werden kann, überliefert das Rollsiegel **Kat.-Nr. 39** aus Enkomi (*Abb. 82*). Mit flüchtiger Gravur wiedergegeben ist eine Prozession von vier Personen nach links auf eine nach rechts gewandte sitzende Gestalt zu. Letztere sitzt auf einem niedrigen Hocker mit Kreuzstreben, hält in der linken Hand ein Rohr und trinkt damit aus einem flaschenförmigen Gefäß auf einem niedrigen Tisch. Der Anführer der Prozession hat gebogene Beine, als ob er sitzen würde, womit eine tänzerische Bewegung wiedergegeben sein könnte. Er hält ein V-förmiges Gerät mit vier Querlinien zwischen den Geraden, eine vertikal gespielte Winkelharfe. Dem Harfenspieler folgen drei weitere Figuren in langen Gewändern mit nach oben gewinkelten Armen, die Hände in Augenhöhe. Alle vier Prozessionsteilnehmer scheinen konische Kopfbedeckungen zu tragen. Unscharfe Gravur und weiches Material weisen auf ein Siegel für den alltäglichen Bedarf. Der merkwürdige spitze Winkel der Harfe erklärt sich aus der Absicht des Siegelschneiders, eine Überschneidung mit dem Gefäß vor der sitzenden Figur zu vermeiden, was wiederum einen relativ sorglosen Umgang mit dem verfügbaren Raum im Dekorationsfeld verrät.

Material und Stil des Rollsiegels weisen eindeutig auf die mitannische Siegelglyptik hin. Wie B. Salje in ihrer umfassenden Untersuchung dieser Siegelgattung zeigte, sind im sog. 'Common Style' der Mitanni-Glyptik 47% der Siegel aus glasierter und 38,6% aus

unglasierter Quarzfritte hergestellt⁷⁶⁶, während die übrige spätbronzezeitliche Glyptik der Levante und Zyperns nur zu 6,6 % unterschiedliche Varianten dieses Materials verwendet⁷⁶⁷. Ebenso mit der Mitanni-Glyptik verbunden ist die Ikonographie der Reihung stehender Personen mit angewinkelten Armen und konischen Kopfbedeckungen. Insbesondere konische Kappen mit hinten herabhängenden Gebilden sowie vorne spitz zulaufende Gesichter sind für die Mitanni-Glyptik dieses Stils typisch⁷⁶⁸. Auch das flaschenförmige Gefäß besitzt gute Parallelen in der Mitanni-Glyptik⁷⁶⁹.

Salje zeigt auch, dass der seit den Forschungen E. Poradas etablierte Eindruck, die zyprische Siegelglyptik insgesamt unterläge zu ihrem Beginn im frühen 16. Jh. (SC I) dem starken mitannischen Einfluss⁷⁷⁰, zu relativieren ist. Mitannische und levantinische Importsiegel, so Salje, sind auf Zypern zahlenmäßig gering und lokale Stilgruppen heben sich von den Stilgruppen des Festlandes deutlich ab⁷⁷¹. Zu einer Rezeption fremder Vorbilder und einer dadurch bedingten lokalen Stilmischung kommt es nur bei Saljes Zyprisch/Ägäischer Stilgruppe bzw. bei der traditionell als kypro-ägäisch bezeichneten Glyptik, deren auffällig bewegte Personen und Tiere auf ägäische Anregungen zurückgehen⁷⁷². Eine kypro-levantinische Tendenz ist nach Meinung Saljes nicht festzustellen.

Demnach stellt sich in unserem Zusammenhang die Frage, ob das Enkomi-Siegel nicht lokal hergestellt, wie bisher gedacht, sondern importiert ist. Salje führt das Siegel in ihrem Katalog der Exemplare der Mitanni-Glyptik an, nicht unter den Siegeln Zyperns und der Levante⁷⁷³ und scheint daher die Möglichkeit eines Imports zu favorisieren. Andererseits ordnet sie es in keine ihrer mitannischen 'Common-Style'-Untergruppen ein. Die Klärung der Beziehung des Siegels mit der zyprischen Glyptik würde helfen, die Anfänge der Winkelharfe auf Zypern chronologisch zu bestimmen; das Instrument an sich ist aber auch auf den späteren Gefäßständern **Kat.-Nr. 40** (Abb. 83–Abb. 84) und **Kat.-Nr. 41** (Abb. 87–Abb. 88) belegt. Auch die typisch nahöstliche Sitte des Trinkens mit Hilfe eines Saugrohrs ist sonst in der zyprischen Bronzezeit⁷⁷⁴, und nicht erst mit den Szenen der kypro-geometrischen

⁷⁶⁶ Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 101–102 Diagramm 5. Dieses Material wurde in älteren Publikationen als »Fayence« bezeichnet.

⁷⁶⁷ Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 142 Diagramm 7.

⁷⁶⁸ Salje, Mitanni-Glyptik (1990) u. a. Taf. 1, 2.10. 22. 27.

⁷⁶⁹ Vgl. E. Williams-Forte in: Archäologie zur Bibel. Kunstschatze aus den biblischen Ländern (1981) 125–126 Kat.-Nr. 74.

⁷⁷⁰ So u. a. Cesnola Collection (2000) 64; E. Mantzourani, Η αρχαιολογία της προϊστορικής Κύπρου (2001) 201; J. M. Webb in: J. S. Smith (Hrsg.), Script and Seal Use on Cyprus in the Bronze and Iron Ages, Archaeological Institute of America, Colloquia and Conference Papers 4 (2002) 113.

⁷⁷¹ Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 148. 154. Nach den Katalogen Saljes scheinen jedenfalls die Siegel der verschiedenen zyprischen und kypro-ägäischen Stilgruppen deutlich beliebter auf dem nahöstlichen Festland gewesen zu sein als die Siegel der nahöstlichen Gruppen auf Zypern.

⁷⁷² Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 150.

⁷⁷³ Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 198 Motivgruppe 1.1 Kat.-Nr. 25.

⁷⁷⁴ SC II-zeitliches Hämatit-Rollsiegel aus Angastina, Grab 1, zyprischer Manufaktur: V. E. G. Kenna, RDAC 1972, 106 Kat.-Nr. 2 Taf. 17, 4; M. Theodossiadou in: Klados (1995) 259.

Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (Abb. 111) und der etwa zeitgleichen Khrysochou-Kanne (Abb. 234), belegt.

Das Bildthema des Trinkens mittels eines Saugrohrs aus einem großen Gefäß hat eine lange Tradition in der nahöstlichen Bankett-Ikonographie. Die Suche nach östlichen Zusammenhängen der kykladischen Harfenspieler gab uns bereits die Gelegenheit, die altmesopotamischen Bankett-Bildzeugnisse des 3. Jts. v. Chr. kurz zu streifen. Dort betrachteten wir allerdings eher seltenere Versionen, die hochrangige, königliche oder göttliche Musikanten zeigen. Das Enkomi-Siegel hingegen bringt uns mit dem Röhrentrinken in den Kernbereich altmesopotamischer Bankett-Ikonographie, die an dieser Stelle eine nähere Betrachtung verdient.

Erstmals begegnet die Sitte des Röhrentrinkens in Mesopotamien in der Phase Frühdynastisch I auf Rollsiegelabdrücken aus Šurupak (heut. Fāra)⁷⁷⁵, und schon zu Beginn der Überlieferung ist Musizieren durch die charakteristisch sumerische Stierleier dabei⁷⁷⁶. Das Grundschema, das später in frühdynastischer Zeit bis nach Syrien⁷⁷⁷ sehr beliebt wird, macht ein großes Standgefäß zwischen zwei sitzenden Personen aus, die jeweils das Ende eines aus dem Gefäß ausgehenden Rohrs vor ihren Mündern halten. Da das Gefäß in der Mitte formal dem Bierzeichen auf archaisch-sumerischen Schrifttafeln entspricht, geht man davon aus, dass mit Saugröhren in Mesopotamien meist Bier getrunken wurde⁷⁷⁸.

Trinken mit Hilfe langer Saugröhren aus großen Gefäßen ist heute noch in traditionellen Kulturen belegt⁷⁷⁹. Offensichtlicher Vorteil der Technik ist, dass sie gleichzeitig mehreren Personen im Sitzen bei minimaler Anwendung von Trinkutensilien ermöglicht, aus einem großen Gefäß in einer gemeinschaftsstiftenden Weise zu trinken, ohne dafür stets aufstehen und nachfüllen oder – bei Banketten in einem elitären Milieu – viele Diener einsetzen zu müssen. Auch in der altmesopotamischen Ikonographie sind Diener in Röhrentrinkenszenen seltener präsent bzw. weniger zahlreich als beim Trinken mit Bechern oder Schalen⁷⁸⁰. Sofern damit Bier getrunken wurde, war es mit den Saugröhren auch möglich, den Schaum und die Spelzreste der Oberfläche zu vermeiden⁷⁸¹.

G. Selz arbeitete drei Grundtypen der Bankett-Ikonographie heraus: Die bei weitem beliebteste Version des Trinkens durch Saugröhren aus großen Gefäßen (Typ a), das

⁷⁷⁵ Selz, Bankettszene (1983) 24–25; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 90 Abb. 19–22; ders. in: U. Magen – M. Rashid (Hrsg.), Vom Halys zum Euphrat. Thomas Beran zu Ehren, Altertumskunde des Vorderen Orients 7 (1996) 260 Abb. 9–10.

⁷⁷⁶ Berlin, Staatliche Museen, Inv.-Nr. VA 6408a-b. E. Heinrich, Fara (1931) 125. 128. 129 Taf. 64,k; P. Amiet, La glyptique Mésopotamienne archaïque² (1980) 125 Taf. 91,1201; Selz, Bankettszene (1983) 42 mit Anm. 6; 43 mit Anm. 1; Taf. 1 Kat.-Nr. 37; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 50 Abb. 19.

⁷⁷⁷ D. Collon, First Impressions (1987) 39; D. M. Matthews, The Early Glyptic of Tell Brak, OBO Series Archaeologica 15 (1997) 109. 115. 117–118 Taf. 12. 20. 27. 38.

⁷⁷⁸ Selz, Bankettszene (1983) 38; D. Schmandt-Besserat in: Feasts a. O. (Anm. 691) 394.

⁷⁷⁹ Vgl. u. a. M. Dietler in: Feasts a. O. (Anm. 691) 96–100 Abb. 3, 2–4 für gemeinsames Biertrinken älterer Männer bei den Luo Westkenias.

⁷⁸⁰ Selz, Bankettszene (1983) 25.

⁷⁸¹ Vgl. A. Müller-Karpe in: Hethiter (2002) 261.

Trinken mit Hilfe von Bechern, Schalen und dergleichen (Typ b) und eine weniger exemplarreiche Gruppe, die mit Gefäßen und Früchten gedeckte Tische statt Flüssigkeitsbehälter vor den sitzenden Gestalten zeigt (Typ c)⁷⁸². In allen diesen Darstellungen ist das Musizieren durch Nebenpersonen am Rande der Szene nahezu unabdingbar. Das Enkomi-Siegel ist mit dem Typ a verwandt, doch die drei Typen sind ikonographisch nur um der klaren Analyse willen voneinander zu trennen. Inhaltlich sinnvoll ist lediglich die Unterscheidung zwischen Trinkszenen (Typen a-b) und Symposienszenen mit fester Nahrung (Typ c), wobei es eindeutig ist, dass sich alle Typen einer weitgehend ähnlichen Bildersprache bedienen und nur Teilaspekte einer mehr oder weniger einheitlichen Bankettform darstellen.

Nachweisbar sind schließlich auch Kombinationen der Typen a und c: Szenen mit einem großen Gefäß zwischen zwei antithetisch sitzenden Personen, die mit Hilfe von Saugröhren trinken, zeigen in einigen Fällen einen Tisch neben diesem Gefäß oder hinter einer sitzenden Gestalt. Eine sekundäre Gestalt, eine Dienerin oder ein Diener, steht gewöhnlich neben dem Tisch oder trägt ihn in die Szene. Diese Kombination bleibt Rollsiegelbildern der Phase Frühdynastisch IIIa aus dem Königsfriedhof von Ur vorbehalten, soweit dokumentierte Fundumstände einen repräsentativen Eindruck geben. Sie zeugt sicherlich von der besonderen Beliebtheit und Ausprägung des Banketts im palatialen Milieu der Stadt⁷⁸³.

Bankett-Darstellungen verlieren in der Akadd-Zeit generell an Bedeutung⁷⁸⁴, und das Trinken aus Bechern und Schalen verdrängt das Trinken mittels Saugröhren⁷⁸⁵. In der Isin-Larsa-Zeit (ca. 2000–1760) wird das Thema des Trinkens zweier antithetischen Figuren mittels Saugrohr in der jüngeren Stempelglyptik Dilmuns an der Westküste des Persischen Golfs und auf den vorgelagerten Inseln Bahrain und Failaka üblich⁷⁸⁶. Götter, Göttinnen und hervorgehobene sterbliche Männer, die mit Saugröhren aus einem großen Gefäß trinken, kennen die Siegelglyptik der Spätzeit der I. Ur-Dynastie⁷⁸⁷ und die syro-palästinische Rollsiegelglyptik der Mittelbronzezeit⁷⁸⁸, die Glyptik der altassyrischen Kolonien in Anatolien

⁷⁸² Selz, Bankettszene (1983). Unter den weniger stilisierten Exemplaren des Typs c, die die Tische gut erkennen lassen, sind folgende zu erwähnen: Selz, Bankettszene (1983) 31. Taf. I Kat.-Nr. 21 (Rollsiegelabdruck aus Fāra, Frühdynastisch I); Taf. I Kat.-Nr. 29 (Rollsiegelabdruck aus Tell Brak, Frühdynastisch I); Taf. 38 Kat.-Nr. 424 (Rollsiegel aus Kiš, Frühdynastisch IIIb).

⁷⁸³ Selz, Bankettszene (1983) 305–308 Taf. 18 Kat.-Nr. 227; Taf. 19 Kat.-Nr. 243; Taf. 20 Kat.-Nr. 248. 253; Taf. 22 Kat.-Nr. 274; Taf. 26 Kat.-Nr. 313; Taf. 27 Kat.-Nr. 323–324; Taf. 28 Kat.-Nr. 331.

⁷⁸⁴ Für vereinzelte Belege mit Musikbegleitung vgl. o. S. 53.

⁷⁸⁵ Selz, Bankettszene (1983) 523.

⁷⁸⁶ M. Heinz in: Fs. Boehmer (1995) 239–242 Taf. 23,b; G. Weisgerber in: Ü. Yalçın et al. (Hrsg.), Das Schiff von Uluburun. Welthandel vor 3000 Jahren, Ausstellungskatalog Bochum 2005 (2005) 163 Abb. 9.

⁷⁸⁷ Vgl. o. S. 51.

⁷⁸⁸ B. Teissier, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, OBO Series Archaeologica 11 (1996) 72 Kat.-Nr. 118; A. Otto, *Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik*, *Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 8 (2000) 241–242 unter »Zwei Symposiasten«.

(sog. Kärüm-Zeit)⁷⁸⁹ sowie die Mitanni-Glyptik⁷⁹⁰. Für die Version des altmesopotamischen Typs c mit dem beladenen Tisch und der Musikbegleitung lässt sich ein syro-palästinisches Hämatit-Rollsiegel der Sammlung Marcopoli aus dem späten 18. oder 17. Jh. erwähnen (**Kat.-Nr. V 15 Abb. 276**). Ikonographische Gemeinsamkeiten mit dem Siegelbild aus Enkomi sind die einzelne zechende Figur, die prozessionsartige Aufstellung der Diener und nicht zuletzt die Begleitung durch eine Winkelharfe; stilistisch aber sind die beiden Siegel vollkommen unterschiedlich.

Die vertikal gespielte Winkelharfe auf dem Marcopoli-Siegel ist ein neues Element der mittelbronzezeitlichen Bankett- und Sakralikonographie des Alten Orients, die bis dahin stets Leiern oder Bogenharfen zeigt. Nach Aussage weiterer, im nächsten Abschnitt näher zu betrachtender Siegelbilder, ist dieses Instrument im mittelbronzezeitlichen Südostanatolien, Obermesopotamien und Syrien, also im breiteren Ausdehnungsbereich des späteren Mitanni-Reiches, zu Hause. Für jetzt fassen wir nur zusammen, dass Material, Stil, Bankett- und Prozessionsikonographie sowie das dargestellte Harfeninstrument des Enkomi-Siegels eindeutig in der Tradition der syro-mitannischen Glyptik des 16./15. bis 12. Jhs. stehen – der Glyptik also, die sich in Syrien unter mitannischem Einfluss entwickelte.

2. Gefäßuntersätze aus Bronze

Bronzene Gefäßuntersätze stellen die prachtvollsten und technisch anspruchsvollsten Erzeugnisse spätyprischer Toreutik mit breiter und andauernder Ausstrahlung auf den gesamten Mittelmeerraum über mehrere Jahrhunderte hinweg dar. Sie sind auch intensiv auf ihre technischen, formalen, funktionalen und kulturgeschichtlichen Aspekte hin und von verschiedenen Standpunkten aus erforscht worden. Umfassende Untersuchungen der Gattung sind von H. W. Catling, H. Matthäus und G. Papasavvas vorgelegt worden⁷⁹¹. Diese Studien liefern die Grundlage für die folgenden Ausführungen. Ikonographie und Stil der in *à jour*-Technik ausgeführten figürlichen Szenen auf einigen dieser Geräte sind dagegen eher im Hintergrund des Forschungsinteresses geblieben⁷⁹². Die aktuelle Bestandsaufnahme

⁷⁸⁹ Rollsiegel und Abdrücke, meistens aus Kaniš (heut. Kültepe): A. Müller-Karpe, Hethitische Töpferei der Oberstadt von Hattusa (1988) 83 Abb. 1,6.7 (mit Lit.); D. Collon, Near Eastern Seals (1990) 26 Abb. 13; B. Teissier, Sealings and Seals on Texts from Kültepe Kärüm Level 2 (1994) Kat.-Nr. 322–327; R. L. Gorny in: History of Wine (1996) 156; N. Özgüç in: Hethiter (2002) 234–239 Abb. 1. 4. – Zur altassyrischen Bankettkultur auf der Basis der Kaniš-Texte zusammenfassend C. Michel, Les Dossiers d'Archéologie 280, Feb. 2003, 48–53.

⁷⁹⁰ E. Porada, Seal Impressions of Nuzi, Annual of the American Schools of Oriental Research 24, 1947, Kat.-Nr. 18–19 Taf. 1; D. Stein, Das Archiv des Šilwa-teššup 9. The Seal Impressions (1993) 97 Kat.-Nr. 16; 131 Kat.-Nr. 131; M. Shuval in: O. Keel et al. (Hrsg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3, OBO 100 (1990) 88–89 Abb. 055; D. M. Matthews, Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C. (1990) Kat.-Nr. 537. 539; G. Weisgerber in: Ü. Yalçın et al. (Hrsg.), Das Schiff von Uluburun. Welthandel vor 3000 Jahren, Ausstellungskatalog Bochum 2005 (2005) 162 Abb. 8.

⁷⁹¹ Catling, Bronzework (1964) 190–223; Matthäus, Metallgefäße (1985) 299–334. 346–347; Papasavvas, Ypostates (2001).

⁷⁹² Hierzu vor allem D. Achilles in: Archäologie zur Bibel. Kunstschätze aus den biblischen Ländern (1981) 271–280.

umfasst 38 Exemplare, die auf Zypern gefunden wurden oder als zyprische Importe in anderen Regionen zu betrachten sind.

Nach formalen Kriterien unterscheiden sich StabdreifüÙe und DreifüÙe mit gegossenen Beinen von figurenreich geschmückten viereckigen Ständern, Kesselwagen und Opferständern. AuÙer im Falle der Opferständer, die gewöhnlich eine angenietete flache Schale geringen Fassungsvermögens trugen, und sich somit für die Aufnahme von Flüssigkeiten in größeren Mengen nicht eigneten⁷⁹³, dürften die mit breitem Ring zur Aufnahme eines RundbodengefäÙes – eines Kessels etwa – versehenen StabdreifüÙe und Viereckständer (mit oder ohne Räder) wohl der Bereithaltung von Flüssigkeiten gedient haben. Kleinere DreifüÙe mit gegossenen Beinen könnten Kalottenschalen getragen haben⁷⁹⁴. Es liegt nahe, dass die Funktion so aufwendiger Geräte weit über das Praktisch-Alltägliche ins Repräsentative und Symbolische hinausreichte⁷⁹⁵.

Der verhältnismäÙig reiche, hauptsächlich aus Kultszenen und Fabelwesen bestehende Bilddekor der Viereckständer und Kesselwagen lässt die Vermutung einer Verwendung in rituellen Zusammenhängen zu. H. Matthäus zieht wegen des Bilddekors sowie aufgrund der Überlieferung ähnlicher Geräte in historischer Zeit und im salomonischen Tempel die Deutung als Kultgerät für Weihwasser vor⁷⁹⁶. Eine Verwendung für die Bereithaltung von Getränken im Rahmen bankettähnlicher Zeremonien wäre auch denkbar⁷⁹⁷. Mehrere der bekannten Exemplare, darunter die beiden Ständer mit Musikszenen (**Kat.-Nr. 40–Kat.-Nr. 41**), hätten wegen ihrer geringen GröÙe solche Funktionen wohl nur symbolisch in Heiligtümern oder Gräbern, also als Modelle realer Gerätschaften, andeuten können.

Mehrere nahöstliche Bankett Darstellungen des 3. und 2. Jts. – derartige Darstellungen sind schon im Zusammenhang mit den kykladischen Figurinen und dem Enkomi-Siegel **Kat.-Nr. 39** besprochen worden – zeigen unterschiedliche Formen von Gestellen für die Unterstützung großer GefäÙe, aus denen die Zecher mittels Saugröhren trinken⁷⁹⁸. Konkrete Typen der gegenständlich bekannten Exemplare der zyprischen Spätbronzezeit sind jedoch in den sehr stilisierten Siegelbildern kaum zu erkennen. Die Entdeckung eines der frühesten, womöglich des frühesten bekannten Exemplars im palästinischen Tel Nami (vgl. u. S. 190) hilft bei der Frage nach den Anfängen der Gattung im Orient auch kaum weiter, da der Fund eindeutig zyprischer Manufaktur ist. Zu konstatieren ist jedenfalls: Das Kunsthandwerk der bronzenen GefäÙständer war in der Zeit der mutmaÙlichen ägäischen Einwanderung auf Zypern um 1200 oder – wahrscheinlicher – um 1100 v. Chr. (vgl. u. S. 203) längst entwickelt, wenn nicht sogar bereits aufgegeben; eine ägäische Anregung kommt deshalb nicht in

⁷⁹³ Matthäus, MetallgefäÙe (1985) 323 und Papasavvas, Ypostates (2001) 126 vermuten Aufnahme kleiner Opfer- bzw. Weihgaben oder Verbrennen von Räucherwerk, also eine Funktion als Thymiateria.

⁷⁹⁴ Matthäus, MetallgefäÙe (1985) 312.

⁷⁹⁵ Papasavvas, Ypostates (2001) 125–129.

⁷⁹⁶ Matthäus, MetallgefäÙe (1985) 316. 333; ders. in: Kontakthorizonte (1998) 75; ders. in: Eastern Mediterranean (1998) 133; zustimmend H. G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis (1999) 509.

⁷⁹⁷ J. B. Carter in: New Light (1997) 109. Bei Homer (Ilias XVIII, 373–377) werden DreifüÙe mit Rädern erwähnt, die Hephaistos für die Bankette der Götter geschmiedet hatte.

⁷⁹⁸ Siehe z. B. Selz, Bankettszene (1983) Abb. 6. 8. 14.

Frage. Ägäische Komponenten, eingebettet in die zeitgenössische überregionale Bildersprache, geben die bronzenen Viereckständer und Kesselwagen mit ihrem figürlichen Dekor nur marginal zu erkennen. Als Gerätegattung dürften die Gefäßständer demnach im Orient beheimatet sein, obgleich die zyprischen Funde eindeutig Erzeugnisse lokaler Werkstätten sind⁷⁹⁹. Zweifel an der lokalen Manufaktur des Viereckständers **Kat.-Nr. 40**⁸⁰⁰ sind nicht mehr aktuell.

Ein allgemein nahöstlicher Ursprung der Gattung grenzt das Spektrum der Funktionen, die aufgrund der Form der zyprischen Gefäßuntersätze möglich sind, kaum ein. Belege für Händewaschen und Weinmischen gibt es generell sowohl im Orient als auch – später – im ägäischen Raum. Heroen und andere Personen bei Homer waschen sich mit Wasser die Hände über Silberkesseln vor dem Essen (Od. i, 136–138), im Verlauf eines Banketts (Od. i, 146), nach dem Essen (Od. iv, 216–218) oder im Rahmen einer symbolischen Reinigung vor einer Weinspende (Ilias IX, 174)⁸⁰¹. Auch für das Totenbad⁸⁰² könnte Wasser in solchen Behältern bereitgehalten worden sein. Andererseits ist das in Griechenland verbreitete Brauchtum vom Weinmischen auch im Orient überliefert, so z. B. das Mischen von Wein und Wasser in einem hethitischen Text aus Boğazköy⁸⁰³, von Wein und Most in akkadischen Texten und in den Mari-Archiven⁸⁰⁴, von Wein und Honig in hethitischen Texten⁸⁰⁵ und bei Homer⁸⁰⁶ oder von Wein und Gewürzen im kanaanäisch-phönikischen Raum und in Ägypten sowie bei Homer (Od. iv, 220)⁸⁰⁷.

Auch der Bilddekor der Viereckständer ist für die Frage nach möglichen Funktionen nicht besonders aufschlussreich. Dieser bedient sich letztlich eines überregionalen Bildrepertoires, das sogar in unterschiedlichen Teilgebieten des östlichen Mittelmeerraumes mit unterschiedlichen Inhalten verknüpft sein könnte⁸⁰⁸.

Eine alltägliche Funktion der Bronzeständer darf insgesamt ausgeschlossen werden, aber ritualisierte Nutzungen in religiösen wie profanen Kontexten sind anhand der Form, der Herkunft der Gattung oder des Bilddekors nicht näher zu bestimmen. Einzelne Exemplare, für die ein längerer Zeitraum zwischen Herstellung und Verwerfung bzw. Deponierung als

⁷⁹⁹ D. Achilles in: Archäologie zur Bibel. Kunstschatze aus den biblischen Ländern (1981) 271–280; Matthäus, Metallgefäße (1985) 330; Papasavvas, Ypostates (2001) 77–91. 152.

⁸⁰⁰ Aign (1963) 155.

⁸⁰¹ S. Sherratt in: MycFeast (2004) 186–187.

⁸⁰² Zum Totenbad s. M. Andronikos, Totenkult, ArchHom III W (1968) 2–4. 39–40.

⁸⁰³ R. L. Gorny in: History of Wine (1996) 152–153 (Keilschrifturkunden aus Boğazköy 43.38 rev. 13–20).

⁸⁰⁴ M. A. Powell in: History of Wine (1996) 112–113.

⁸⁰⁵ R. L. Gorny in: History of Wine (1996) 150.

⁸⁰⁶ S. Sherratt in: MycFeast (2004) 203; ebenda 205–206 für einen Versuch, die Anfänge der Sitte im ägäischen Raum in SH IIIA1 zu datieren.

⁸⁰⁷ Es handelt sich um das φάρμακον νηενθές τ' ἄχολόν τε, das Helena aus Ägypten erhalten haben will und dem Wein beim Gastmahl im Palast von Menelaos beimischt: W. Burkert, Wiener Studien 89 (N.F. 10), 1976, 11 [= ders., Homeric (2001) 63–64]; S. Sherratt in: MycFeast (2004) 207–208.

⁸⁰⁸ Papasavvas, Ypostates (2001) 133–135.

gesichert gilt, könnten zudem innerhalb dieses Zeitraums unterschiedlichen Zwecken in unterschiedlichen Kontexten und Orten gedient haben.

Das denkbare Funktionsspektrum kann allenfalls anhand der Gefäßuntersätze mit dokumentierten Fundverhältnissen präzisiert werden⁸⁰⁹. Aus Zypern sind insgesamt vierzehn Gefäßuntersätze einschließlich der fragmentarischen Exemplare genügend dokumentiert, davon neun Stabdreifüße, fünf Dreifüße mit gegossenen Beinen und ein Viereckständer⁸¹⁰. Die symbolische und statusstiftende Funktion als Beigabe belegen mindestens sechs Stabdreifüße aus Gräbern in Enkomi, Kouklia und Kourion, zwei gegossene Dreifüße aus Amathous und Enkomi sowie der Viereckständer aus Enkomi. Eine Primärfunktion als Kultgerät kommt nur für die drei Dreifüße mit gegossenen Beinen aus dem Heiligtum von Myrtou-Pigades, die H. Matthäus als Teile des Tempelgeschirrs betrachtet, in Frage⁸¹¹.

Eine Votivfunktion kommt für zwei Stabdreifüße in Frage, doch in keinem Fall können weitere Interpretationsmöglichkeiten ausgeschlossen werden. So könnte ein in der Mauer des Heiligtums des Gehörnten Gottes in Enkomi verbautes Dreifußbein auf ein Gerät hinweisen, das als Kultgerät oder auch Weihgeschenk in einem Bauritual oder lediglich wegen seines Metallwertes verwendet wurde⁸¹². Das Gleiche gilt für das Fragment aus dem Brunnen 212 von Enkomi⁸¹³; dabei deutet allerdings das Fehlen von Schmiedewerkzeugen eher auf ein Depot von Weihgeschenken des Heiligtums hin. Die kultische Funktion des Gebäudes von Pyla-Kokkinokremos, in dem ein weiterer Miniatur-Dreifuß gefunden wurde, ist nicht gesichert⁸¹⁴.

Die Beigabefunktion und die Verwendung im Kult dürfen also als gesichert gelten. Eine primäre Votivfunktion, so wie sie für vergleichbare Geräte im ägäischen Raum und auf Kreta in der Früheisenzeit belegt ist, muss für Zypern offen bleiben – Tempelgeschirr kann letztlich auch aus Votiven bestehen. Auch bankettartige Zeremonien, die gleichermaßen in profanen,

⁸⁰⁹ Matthäus, Metallgefäße (1985) 306–307. 312. 321–322. 329; Papasavvas, Ypostates (2001) 129–133. 329–331 Tabelle 2.

⁸¹⁰ Stabdreifüße: Matthäus, Metallgefäße (1985) Kat.-Nr. 677. 681–688. Dreifüße mit gegossenen Beinen: Matthäus, Metallgefäße (1985) Kat.-Nr. 694–698. Viereckständer: Matthäus, Metallgefäße (1985) Kat.-Nr. 703. Kesselwagen in dokumentierten Fundverhältnissen sind nicht bekannt, es sei denn, mehrere Räder oder Räderpaare sind tatsächlich Teile von Kesselwagen; hierzu Matthäus, Metallgefäße (1985) 320 Kat.-Nr. 710–711. Bis zur Bestandsaufnahme durch Papasavvas, Ypostates (2001) hat sich an diesen Zahlen nichts geändert.

⁸¹¹ Matthäus, Metallgefäße (1985) 54. 312. Die Annahme, dass die Dreifüße aus Myrtou-Pigades den Charakter eines intentionell niedergelegten Hortfundes besitzen, der nicht verstaute, sondern außer Nutzung gesetzte Gegenstände enthielt, verteidigte zuletzt Papasavvas, Ypostates (2001) 108–110. 130. Das stratigraphische Verhältnis des Fundkomplexes zu der Zerstörungsschicht des Heiligtums ist zwar nicht ganz klar, aber die entdeckten Geräte sind doch alle von ähnlicher Form, was eher auf gezielte Herstellung eines einheitlichen Geschirrkompleses als auf eine Sammlung unterschiedlicher, über mehrere Jahre hinweg gestifteter Votive hinweist. Zum Befund s. J. du Plat Taylor, Myrtou-Pigadhes. A Late Bronze Age Sanctuary in Cyprus (1957) 20 Abb. 12 Taf. 4, b. Zu zyprischen Hortfunden ausführlich: H. Matthäus – G. Schumacher-Matthäus in: Gedenkschrift für G. von Merhart, Marburger Studien zur Vor- und Frühgeschichte 7 (1986) 129–191.

⁸¹² Matthäus, Metallgefäße (1985) 48–49. 307; Papasavvas, Ypostates (2001) 107 (Miniature Hoard).

⁸¹³ Matthäus a. O. 47–48. 307; Papasavvas a. O. 107–108.

⁸¹⁴ Matthäus a. O. 307; Papasavvas a. O. 108. 130.

sepulkralen oder kultischen Zusammenhängen hätten abgehalten werden können, kommen als Verwendungskontexte in Frage.

Eine genauere Datierung ist nur für einzelne Exemplare der Gattung möglich. Zu den frühesten extern datierten Funden gehören die in SC IIIA-zeitlichen Zusammenhängen (12. Jh. v. Chr.) entdeckten Fragmente aus dem Brunnen 212 von Enkomi⁸¹⁵. G. Papasavvas hat kürzlich mit B. Kling die Datierung der Fundzusammenhänge in diesem Brunnen in Frage gestellt, die genannten Fragmente seiner Werkstatt B zugeschrieben und diese Werkstatt in das 13. Jh. gesetzt⁸¹⁶. Ausschlaggebend für diese Datierung sind die kürzlich entdeckten Fragmente eines sicherlich zyprischen, ebenfalls der Werkstatt B angehörenden Stabdreifußes in SBZ IIB-zeitlichen Zusammenhängen in der Siedlung von Tel Nami in Palästina, die im frühen 12. Jh. v. Chr. zerstört wurde⁸¹⁷. Auch die kurzlebige Siedlung von Pyla-Kokkinokremos wird nun eher in das späte 13. Jh. v. Chr. als später datiert⁸¹⁸. Demnach dürfte sich die Bronzeständerindustrie auf Zypern bereits vor 1200 v. Chr. entwickelt haben⁸¹⁹. Weiter unten werden wir ikonographische Parallelen für das figürliche Dekor des Kesselwagens **Kat.-Nr. 41** betrachten, die ebenfalls aus dem 13. Jh. stammen.

Das Ende der Gefäßuntersätze auf Zypern ist nicht ganz klar. Die spätesten Bronzeoriginale zyprischer Manufaktur mit gesicherten Fundkontexten sind in drei CG I-zeitlichen Gräbern auf Zypern⁸²⁰ und in einem SG IB-zeitlichen Grab auf der Pnyx in Athen⁸²¹ gefunden. Die Exemplare aus dem Skales-Grab 58 und von der Pnyx dürfen wegen ihrer Verwandtschaft mit spätyzprischen Exemplaren als Erbstücke gelten. Das Exemplar aus dem Kaloriziki-Grab 39 – dieses Grab wird nun von L. Steel sogar in CG IB datiert⁸²² – wurde bereits in der Antike stark in flüchtiger Weise repariert, die nicht auf die Reparatur eines Fehlers gleich nach der Herstellung schließen lässt⁸²³. Auch dieses Exemplar dürfte also in CG I ein Erbstück gewesen sein.

Als spätestes zyprisches Erzeugnis bleibt demnach der Stabdreifuß aus dem CG I-zeitlichen Kontext des reichen Grabes 49 von Kouklia-Skales mit dem bekannten Opheltas-

⁸¹⁵ Matthäus a. O. 301 Kat.-Nr. 682 Taf. 90; Papasavvas a. O. 234 Kat.-Nr. 6 Abb. 10.

⁸¹⁶ Papasavvas a. O. 95 mit Anm. 9; 107–108. B. Kling, *Mycenaean IIC:1b and Related Pottery in Cyprus*, SIMA 87 (1989) 39. 83.

⁸¹⁷ Papasavvas a. O. 78. 106–107. 234 Kat.-Nr. 5 Abb. 9. Für die Originalpublikation s. M. Artzy, *OJA* 13, 1994, 121–148.

⁸¹⁸ V. Karageorghis – M. Demas, *Pyla - Kokkinokremos* (1984) insbes. 66–75; vgl. Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 307.

⁸¹⁹ Vgl. bereits Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 332. 349.

⁸²⁰ Papasavvas, *Ypostates* (2001) Kat.-Nr. 12 = Matthäus, *Metallgefäße* (1985) Kat.-Nr. 685 aus dem CG I-Grab 39 von Kaloriziki; Papasavvas Kat.-Nr. 15 = Matthäus Kat.-Nr. 683 aus dem CG I-Grab 49 von Skales; Papasavvas Kat.-Nr. 3 = Matthäus Kat.-Nr. 684 aus dem CG I-Grab 58 von Skales.

⁸²¹ Papasavvas Kat.-Nr. 9 = Matthäus S. 305 d aus dem SG IB-Grab von Pnyx.

⁸²² L. Steel, *BSA* 91, 1996, 300.

⁸²³ H. Matthäus, *Diskussionsbeitrag zu Crielaard in: Eastern Mediterranean* (1998) 205; ders. in: *Althellenische Technologie und Technik von der prähistorischen bis zur hellenistischen Zeit*, Kongress Ohlstadt (2004) 108 Abb. 14; Papasavvas, *Ypostates* (2001) 113.

Obelos⁸²⁴. Ein anderes Argument gegen die früheisenzeitliche Datierung zumindest dieses Exemplars sehen wir nicht, abgesehen von der Faustregel, dass für Metallobjekte der Fundkontext lediglich einen Terminus *ante quem* liefert. Doch die Fundstatistik dürfte Matthäus und Papasavvas Recht geben, die beide auch dies für ein bronzezeitliches Erbstück halten und damit das Ende der zyprischen Produktion in SC IIIA bzw. SC IIIB ansetzen⁸²⁵.

Kat.-Nr. 40 London, British Mus., Inv.-Nr. 1920.12-20.1, aus Kourion (?). Figürlich dekoriertes viereckiges Bronzeständer mit einem Harfenspieler. H 12,1–12,2 cm; B des Körpers oben 9,9–10 cm, unten 10,2–10,6 cm; Ring-Dm 9,4 cm. Dat.: SC II C–SC III B.

Abb. 83–Abb. 84

Vertikale Winkelharfe. Winkliger Rahmen, oben verdickt als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; untere Saitenbefestigung am Rahmen; vielsaitig; mindestens 9 Saiten.

Lit. R. D. Barnett, Iraq 2, 1935, 209 Taf. 28; Stauder, Vorderasien (1961) 69–70 Abb. 62; Catling, Bronzework (1964) 205–207 Kat.-Nr. 34 Taf. 34, a-d; ders., RDAC 1984, 82; Aign (1963) 62. 227 Kat.-Nr. III/3 Abb. 27; W. Stauder, Die Musik der Sumerer ... (1970) 211; Y. Shiloh, The Proto-Aeolic Capital and Israelite Ashlar Masonry, Qedem 11 (1979) 36 Abb. 47; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 13 Abb. 51; R. Barnett in: P. Bartoloni et al. (Hrsg.), Atti del I congresso internazionale die studi fenici e punici I (1983) 20 Taf. I, 2; W. G. Dever, BASOR 255, 1984, 24; H.-G. Niemeyer, JbRGZM 31, 1984, 11 Taf. 2, 1; Matthäus, Metallgefäße (1985) 314–315 Kat.-Nr. 704 Taf. 100. 102; N. Coldstream, The Originality of Ancient Cypriot Art (1986) 13 Abb. 42–43; J. M. Hadley, Vetus Testamentum 37, 1987, 201–202; J. Bretschneider, Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend, Alter Orient und Altes Testament 229 (1991) 123 Taf. 138 Abb. 73a–d; E. Macnamara – N. Meeks, RDAC 1987, 58 Kat.-Nr. 2 Taf. 18, 2; E. S. Sherratt in: ActaCyp 2 (1992) 336 Abb. 3 rechts; MGG² Sachteil IX (1998) 1801–1802 s. v. Vorderasien Abb. 25 (S. Kammerer); Webb, Ritual (1999) 196. 261; Brand, Musikanten (2000) 48–50. 185 Kat.-Nr. Zypr 6; Papasavvas, Ypostates (2001) 86–87. 89. 134. 239–240 Kat.-Nr. 23 Abb. 42–47; V. Karageorghis – G. Papasavvas, OJA 20, 2001, 342–343 Abb. 3; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 93. 99 Abb. 201–202; D. Schorsch – E. Hendrix, RDAC 2003, 65 Abb. 2, a–c; Pasetti, Arpa (2004) 48–49 Abb. 49.

Kat.-Nr. 41 London, British Mus., Inv.-Nr. 1946.10-17.1; FO unbekannt. Figürlich dekoriertes Kesselwagen mit zwei Harfenspielern. H 31 cm; Ring-Dm 15,5–15,7 cm; Kastenbr. 14,7–16,6 cm. Dat.: SC II C–SC III B.

Abb. 87–Abb. 88

⁸²⁴ Matthäus, Metallgefäße (1985) 301. 308 Kat.-Nr. 683 Taf. 91; Papasavvas, Ypostates (2001) 237 Kat.-Nr. 15 Abb. 22.

⁸²⁵ Matthäus, Metallgefäße (1985) 308. 332; ders. in: Althellenische Technologie und Technik von der prähistorischen bis zur hellenistischen Zeit, Kongress Ohlstadt (2004) 107 (SC IIIA); Papasavvas, Ypostates (2001) 94–114 (SC IIIB).

Vertikale Winkelharfen. Winkliger Rahmen, oben verdickt als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; untere Saitenbefestigung am Rahmen; vielsaitig; jeweils 5 Saiten.

Lit. E. F. P. de Jong, BABesch 24/26, 1949/51, 2–6; Catling, Bronzework (1964) 208–209 Kat.-Nr. 36 Taf. 35; ders., RDAC 1984, 82–83 Taf. 11,1–2; Matthäus, Metallgefäße (1985) 316–318 Kat.-Nr. 706 Taf. 103–104; E. Macnamara – N. Meeks, RDAC 1987, 58–59 Kat.-Nr. 4 Taf. 17, 2; 18, 4; S. Sherratt in: ActaCyp 2 (1992) 336 Abb. 3 links; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 297–300 Abb. 18. 10 A–E; dies. in: New Light (1997) 108 mit Anm. 61 Abb. 24; MGG² Sachteil IX (1998) 1802 s. v. Vorderasien (S. Kammerer); Webb, Ritual (1999) 194–196. 261; Brand, Musikanten (2000) 48–50. 184 Kat.-Nr. Zyr 5; Papasavvas, Ypostates (2001) 87–89. 134. 242–243 Kat.-Nr. 28 Abb. 61–79; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 93. 99 Abb. 204; D. Schorsch – E. Hendrix, RDAC 2003, 65 Abb. 18; Pasetti, Arpa (2004) 48–49 Abb. 50.

Der Viereckständer **Kat.-Nr. 40** (Abb. 83–Abb. 84) besitzt einen annähernd kubischen Körper aus vier vertikalen Eckpfosten, die sich unten als Beine mit Fußplatten fortsetzen. Oben und unten sind die Eckpfosten durch horizontale Querleisten verbunden. Ein breiter, mit Zickzackmuster geschmückter Ring oben auf dem kubischen Körper dient der Aufnahme des zu unterstützenden Gefäßes. Die relativ kleinen Dimensionen des Ständers lassen eher eine Nachahmung zum Zweck der Niederlegung in einem Grab als ein brauchbares Gerät vermuten, das höchstens eine kleinere Schale hätte tragen können.

Der figürliche Dekor entfaltet sich in den vier rechteckigen Feldern, die von den Eckpfosten und den Querstäben auf den Seiten des kubischen Körpers umrissen sind. In der Regel sind die Figurenfelder der zyprischen Viereckständer in sich geschlossene Bildeinheiten. Auch der Viereckständer **Kat.-Nr. 40** zeigt auf jeder Seite eine menschliche Gestalt und einen vor ihr stehenden stilisierten Baum. Hier darf aus ikonographischen und inhaltlichen Erwägungen heraus ein einheitlicher Handlungsablauf rekonstruiert werden: eine Prozession von Gabenträgern, die auf einen sitzenden Mann zugeht.

Auf einem Hocker sitzend und nach rechts zu einem Baum gewandt, hält dieser Mann eine vergleichsweise große vertikale Winkelharfe⁸²⁶ auf seinem rechten Oberschenkel. Sein rechter Arm verläuft über dem Schrägstab des Harfenrahmens und seine Hand greift an den unteren mittleren Bereich des Saitenapparats. Die vier Finger sind nach vorne und der Daumen nach oben ausgestreckt; ein spieltechnischer Belang dieser Fingerstellung ist aber nicht erkennbar. Das Gesicht des Mannes ist erhoben, seine Mundwinkel sind hochgezogen und die Lippen knapp offen, der Eindruck des Singens wird jedoch nicht vermittelt. Diese Züge sind mit Sicherheit stilbedingt und auch für die Gabenträger des Ständers charakteristisch. Der Harfenspieler trägt des Weiteren ein rockartiges Gewand, das seinen

⁸²⁶ Keine »lute«, so D. Schorsch – E. Hendrix, RDAC 2003, 65.

Oberkörper frei lässt. Deshalb müssen die beiden Drähte, die von seiner rechten Schulter bis an die Kante des Schrägstabs verlaufen, als Halteband (und nicht etwa als Würdenträgerzeichen oder Kleidsaum) interpretiert werden, auch wenn eine organische Verbindung zwischen ihnen und der Harfe nicht erkennbar ist.

Die Harfe des Bronzeständers **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*) besteht aus einer dünnen dreieckigen Platte, die unten vor den Schoß des Mannes und oben vor die Stirnseite der horizontalen Querleiste tritt⁸²⁷. Der Schrägstab ist kräftiger als der waagrechte Rahmenteil und darf als Resonanzkörper interpretiert werden. Durch Gravur sind auf der dreieckigen Platte der Harfe mindestens 9 Saiten voneinander abgetrennt. Tief in der Ecke des Instrumentes unter dem Arm des Mannes erlaubt die grün-weißliche Patina keine Aussage darüber, ob Saiten dort auch vorhanden sind. Zu vermuten ist ein kleines ausgespartes Dreieck wie bei der Harfe des stehenden Musikanten auf dem Ständer **Kat.-Nr. 41** (*Abb. 87–Abb. 88*).

Die anderen Seiten des Ständers zeigen je einen Baum am linken Rand und einen ihm zugewandten Gabenträger. Deutlich erkennbar sind der Kupferbarren in sog. Rinderfellform mit eingezogenen Seiten und spitzen Ecken auf den Schultern des Mannes, der die an die Musikszene rechts anschließende Seite des Ständers belegt, sowie die Fische in den Händen des Mannes auf der links anschließenden Seite. Nicht sicher identifizierbar sind dagegen zwei lange, stabförmige Gegenstände, die der Mann auf der dem Harfenspieler gegenüberliegenden Seite so über seine rechte Schulter trägt, dass sie hinten bis zum Boden reichen. Möglicherweise handelt es sich um zusammengerollten Kleiderstoff.

Äußere Anhaltspunkte für die Datierung des Ständers stehen nicht zur Verfügung, da seine Fundumstände unbekannt sind. Ein in der Grundform ähnliches, aber technisch minderwertigeres Exemplar aus Megiddo⁸²⁸ ist ebenso ein Zufallsfund, wie der kürzlich publizierte Oberkörper eines Barrenträgers, der eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Barrenträger des zyprischen Viereckständers aufweist⁸²⁹. Offenbar gehörte auch er ursprünglich zum Dekor eines ähnlichen Gerätes. Äußere Datierungshinweise sind auch für einen fragmentarisch erhaltenen Kesselwagen mit einer weiteren Gabenbringerprozession nicht verfügbar⁸³⁰. Da das Motiv des Barrenträgers⁸³¹ im früheisenzeitlichen Zypern bislang nicht nachgewiesen worden ist, kann eine Datierung des Ständers in das frühe 1. Jt. nach gegenwärtigem Forschungsstand ausgeschlossen werden, zumal es sonst keinen

⁸²⁷ Die folgenden Beobachtungen sowie die Beobachtungen zur Harfe des Ständers **Kat.-Nr. 41** beruhen auf Sichtung der Originale im British Museum am 5. 8. 2003.

⁸²⁸ Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 315 Kat.-Nr. a Taf. 135; M. Dayagi-Mendels in: K. Howard (Hrsg.), *Treasures of the Holy Land. Ancient Art from the Israel Museum* (1986) 154–155 Nr. 74 Taf. 74; Papasavvas, *Ypostates* (2001) 86–87. 240 Kat.-Nr. 24 Abb. 48. G. Papasavvas hält dieses Exemplar für eine lokale palästinische Nachahmung.

⁸²⁹ V. Karageorghis – G. Papasavvas, *OJA* 20, 2001, 339–354; Papasavvas, *Ypostates* (2001) 86. 258 Kat.-Nr. 64 Abb. 88–89. Papasavvas verweist auf die Ähnlichkeiten in Form und Aufbau, schließt aber wegen der qualitativ mangelhaften Ausführung eine Herstellung in derselben Werkstatt wie der zyprische Viereckständer aus.

⁸³⁰ Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 319–320 Kat.-Nr. 709 Taf. 106–107 (FO unbekannt).

⁸³¹ D. Achilles in: *Archäologie zur Bibel. Kunstschatze aus den biblischen Ländern* (1981) 275–276.

gesicherten Beleg für bronzene Gefäßuntersätze kypro-geometrischer Zeitstellung gibt. Innerhalb des für die zyprischen Gefäßuntersätze allgemein gültigen Zeitraums von SC II C–SC III B kann die Datierung jedoch nach wie vor nicht präzisiert werden⁸³².

Die inhaltliche Interpretation der figürlichen Szene kann nur in einen sehr breiten Rahmen von Möglichkeiten gestellt werden. Auf der Basis der überreichen Ikonographie der Gabenträgerprozession im nahöstlichen, ägyptischen und ägäischen Raum stellt sich die Grundfrage, welches das Ziel der Prozession auf dem zyprischen Ständer ist. Sitzende Männer- wie Frauengestalten erscheinen in der Bildkunst des Alten Orients oft als Zielpersonen von Gabenbringer-, Gefäßträger- oder Adorantenprozessionen, während in der kretisch-mykenischen Ikonographie diese Rolle nur von Frauen übernommen wird. In solchen Szenen erscheinen gelegentlich auch Musikanten als Prozessionsteilnehmer (vgl. **Kat.-Nr. V 2 Abb. 262**, **Kat.-Nr. V 15 Abb. 276**) oder als begleitende Diener, die am Rand der Szene sitzen. Eine Möglichkeit bietet also die Interpretation des auf dem zyprischen Viereckständer dargestellten Harfenspielers als Begleiter der Handlung⁸³³, zumal ein sitzender Musikant als Zielperson einer Prozession sonst weder im Osten noch im Westen belegt ist.

Bei dieser Interpretation vermisst man allerdings das Ziel der Prozession auf dem Ständer als Ganzes. Der Baum, der sich auf jeder Seite und vor jedem Gabenträger wiederholt, ist als Ziel nicht zu nehmen. Mit den mehreren Bäumen, soweit sie nicht bloß dekorativ oder raumfüllend gedacht sind, dürfte eher eine offene Landschaft, ein heiliger Hain etwa, als Szenerie der Kulthandlung angedeutet sein. Ein konkreter Hinweis auf einen 'Baumkult' und damit ein Zusammenhang mit ägäischer und insbesondere minoischer Kultpraxis ist nicht zu erkennen. Ebenso wenig ägäisch sind die Gewänder der Gabenträger und vor allem die Form des Gefäßuntersatzes, wie bereits ausgeführt.

Das Fehlen eines anderen Prozessionsziels und die Orientierung des Harfenspielers nach rechts bei der Linksorientierung der Gabenträger sprechen eher für die Interpretation des sitzenden Musikanten als Ziel der dargestellten Handlung und als Hauptperson der Szene. Vereinzelte altmesopotamische Bild- und Textzeugnisse musizierender Personen im hohen Rang eines Gottes oder eines gottnahen Königs haben wir in Zusammenhang mit den kykladischen Harfenspielerfigurinen erörtert. Die harfenspielende göttliche Gestalt auf **Kat.-Nr. V 9 (Abb. 269)** und den musikfreudigen König Šulgi von Ur haben wir als markante Beispiele erwähnt (s. o. S. 52). Bevor jedoch diese Interpretation weitergeführt wird, soll auch der andere zyprische Ständer mit einer Musikszene, die inhaltlich verwandt sein dürfte, betrachtet werden.

Der Kesselwagen **Kat.-Nr. 41** zeigt zwei Harfenspieler (**Abb. 87–Abb. 88**). Seine vier Eckpfosten und Seitenflächen neigen sich leicht nach innen, so dass der Körper mit einem Breitenunterschied von etwa 1,5 cm zwischen Ober- und Unterkante etwas pyramidal und die Bildfelder trapezförmig wirken. Unten laufen die Eckpfosten in kleine Ringe für die

⁸³² Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 315–316. 321.

⁸³³ So Matthäus a. O. 315.

Aufnahme der Achsen mit den Rädern aus; oben ist der breite Ring aus Blech hergestellt und trägt figürlichen Dekor mit Tierkampfszenen. Jede Seite trägt ein Bildfeld mit figürlichem Dekor in der gleichen Technik wie **Kat.-Nr. 40**, nur sind hier die einzelnen Felder von Zickzack-Bordüren umfasst und jeweils in einen breiten oberen Haupt- und einen schmalen unteren Nebenfries aufgeteilt. Die Figuren stehen dichter beieinander und die Szenen wirken insgesamt solider als auf dem Viereckständer **Kat.-Nr. 40**.

In der Musikszene ist rechts ein auf einem Hocker sitzender, nach links gewandter Mann in knöchellangem Ganzkörpergewand mit kurzen Ärmeln dargestellt. Er hält im Hintergrund eine relativ kleine vertikale Winkelharfe an seiner rechten Schulter und greift mit seiner linken Hand in den unteren Bereich des Saitenapparats. Auf ihn gehen im gleichen Bildfeld zwei weitere Personen zu: ein stehender Harfenspieler in fußlangem Rock und mit nacktem Oberkörper sowie ein weiterer Mann in kurzem Schurz. Dieser hält eine Kylix in der erhobenen linken und eine Kanne in der hängenden rechten Hand. Beiden Personen hängt jeweils ein bauchiger Beutel – vermutlich eine Weinflasche – um die Taille. Das Instrument hält der stehende Harfenspieler vor seiner Brust, wobei er mit seinem rechten Arm den Horizontalstab des Rahmens umfasst. Mit der ausgestreckten rechten Hand greift er an den mittleren Bereich des Saitenapparats. An den Händen der beiden Harfenspieler sind die Daumen nicht wiedergegeben, während die vier ausgestreckten Finger keine spieltechnisch signifikante Fingerstellung einnehmen. Spieltechnisch ist die Darstellung ohnehin konventionell, da beide zueinander gewandten Spieler die Saiten ihrer Instrumente nicht mit der gleichen, sondern mit der jeweils im Vordergrund sichtbaren Hand zupfen. Auch offene Lippen, die Singen hätten andeuten können, weist keiner der beiden Harfenspieler auf.

Bei den Saiteninstrumenten handelt es sich wiederum eindeutig um vertikale Winkelharfen derjenigen Grundform, die auch auf dem Ständer **Kat.-Nr. 40** zu sehen ist (*Abb. 83–Abb. 84*). Hier sind die Instrumente jedoch wesentlich kleiner. Die horizontalen Stäbe sind trotz Oxidation und Patina hinter den Händen der Musiker sichtbar, ihre Enden jedoch von einem Klumpen Bronze verdeckt, der die beiden Stäbe verbindet. Die Horizontalstäbe trennen die Saiten von den darunter liegenden Bögen. An dieser Stelle können diese Bögen nur als Saiten interpretiert und mit den unter dem Horizontalstab herabhängenden Saitenfransen zahlreicher altorientalischer und ägyptischer Winkelharfen verglichen werden (vgl. u. a. **Kat.-Nr. V 21** *Abb. 285*, **Kat.-Nr. V 31** *Abb. 294*, **Kat.-Nr. V 33** *Abb. 297–Abb. 300*). Die gebogene Form kommt eher bei Horizontalharfen und schräg gespielten Leiern neuassyrischer Zeit vor (**Kat.-Nr. V 30** *Abb. 295*, **Kat.-Nr. V 33** *Abb. 297–Abb. 300*), wo sie beim aufrechten Hals oder Querjoch dieser Instrumente mehr Sinn hat. Bei der Harfe des zyprischen Kesselwagens hängen sie am horizontalen Teil des Rahmens und ihre Bogenform muss als eine unrealistische Anpassung an zugrundeliegende bildliche Vorlagen verstanden werden.

Der wichtigste Unterschied der beiden Harfen auf dem Kesselwagen zu der Harfe des Viereckständers ist der, dass der Schrägstab bei **Kat.-Nr. 40** ganz gerade und bei **Kat.-Nr. 41** leicht nach innen gebogen ist. Dies ist auch an der rechten Harfe auf **Kat.-Nr. 41**

eindeutig, deren Schrägstab zum größten Teil vom Spieler überdeckt ist. Wie der dünnere Horizontal- in den kräftigeren Schrägstab ausläuft, zeigt die linke Harfe. Der Schrägstab überragt ein wenig den horizontalen Hals.

Weitere Unterschiede zu der Harfe des Viereckständers beziehen sich auf die Besaitung. Bei der linken Harfe sind fünf Saiten erkennbar. Die ausgesparte Dreieckfläche ohne Saiten tief in der Ecke des Rahmens ist hier sichtbar. An der Kante und auf der Rückseite der äußersten Saite sind keine Bruchspuren erkennbar, so dass es trotz der Überlänge des Schrägeils des Rahmens keinen Anlass zu der Annahme gibt, dass hier ein Teil des Saitenapparates abgebrochen ist. Am horizontalen Stab ist jedenfalls kein Platz für weitere Saiten vorhanden. Fünfsaitig dürfte auch die Harfe des sitzenden Mannes gewesen sein: Neben den vier eindeutig sichtbaren Saiten ist eine fünfte im Teil des Instruments zu vermuten, der sich mit dem Körper des Musikers überschneidet. Obwohl der linke Rand der Harfe durch Oxydation stark angegriffen ist, sind auch hier keine Bruchspuren erkennbar, die auf weitere, abgebrochene Saiten schließen lassen.

Beide Harfenspieler auf dem Kesselwagen sind miteinander und mit dem Rahmen des Bildfeldes organisch verbunden. Das Gerät weist an anderen Stellen antike und neuzeitliche Reparaturspuren auf, doch im Bildfeld scheint die Komposition tatsächlich antik zu sein und ganz der Absicht des Herstellers zu entsprechen. Die Platzierung der beiden Harfen weist auf das Gleiche hin: Damit die Horizontalstäbe auf die gleiche Höhe kommen (als ob die Harfen von zwei stehenden Musikanten gespielt würden), wurde das Instrument des sitzenden Mannes nicht auf seinem Schoß, sondern fast auf Schulterhöhe platziert; es wirkt auch im Verhältnis zu ihm zu klein. Die Kombination eines sitzenden und eines stehenden Harfenspielers ist zwar ikonographisch einzigartig, es gibt aber keinen Anlass, sie als Ergebnis eines sekundären Eingriffs zu betrachten.

Auf den anderen Seiten des Wagenkastens sind weitere figürliche Szenen angebracht. Links von der Musikszene schließt sich eine große geflügelte Sphinx mit flacher Kopfbedeckung an, rechts ein Löwe, der nach links schreitet und einen Vogel packt. An der zur Musikszene diametral entgegengesetzten Seite ist ein Zweigespann mit halbnacktem Wagenlenker dargestellt. Zwischen den Zügeln des Gespanns und dem oberen Bildrahmen erscheint in Augenhöhe des Wagenlenkers der Oberkörper eines liegenden Mannes mit konischem Helm und geschultertem Bogen. Der Mann ist ohne weiteres als stehend hinter dem Wagenlenker zu verstehen⁸³⁴. Unter den vier Hauptfeldern befindet sich an jeder Seite jeweils ein schmaler Nebenfries, der, soweit erhalten, dekorative Reihen von Delphinen, Wasservögeln u. ä. zeigt.

Die Feststellung, dass SC III B die letzte Phase des Vorkommens von Kylikes auf Zypern ist⁸³⁵, bietet einen Terminus *ante quem* für die Datierung des Gefäßes, das einer der Gabenträger in der Musikszene hält, und damit für den Kesselwagen. Wie beim

⁸³⁴ Hierzu ausführlich Papasavvas, *Ypostates* (2001) 38 Anm. 118 Abb. 79; ders., *RDAC* 2003, 37. Vgl. Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 318 Kat.-Nr. 706.

⁸³⁵ Webb, *Ritual* (1999) 193.

Viereckständer lässt sich jedoch die Datierung innerhalb der für zyprische Bronzeständer allgemein gültige Zeitspanne von SC II C – SC III B nicht genauer eingrenzen.

Anders als beim Viereckständer ist für die Szenen des Kesselwagens **Kat.-Nr. 41** kein seitenübergreifender Handlungszusammenhang erkennbar. Die auf den sitzenden Musikanten zugehende Prozession ist hier jedoch in einem Bildfeld eingeschlossen. Auch dies bekräftigt die Annahme der Zusammengehörigkeit aller Szenen des Viereckständers. Zwischen den beiden musizierenden Männern auf dem Kesselwagen besteht ein deutlicher Statusunterschied, der in der unterschiedlichen Haltung und den unterschiedlichen Gewändern zum Ausdruck kommt. Aus dem oben beschriebenen räumlichen Verhältnis und der Größe der beiden Harfen geht dennoch eindeutig hervor, dass dieses Schema aus dem Schema des stehenden Harfenspielerpaares hervorgegangen ist (vgl. **Kat.-Nr. V 17 Abb. 279**). Während der stehende Harfenspieler den in nahöstlichen und ägäischen Prozessionsdarstellungen üblichen dienstleistenden Musiker verkörpert, macht der sitzende Musikant als Empfänger von Gaben das neue Bildelement aus, wie bereits bei der Betrachtung des Viereckständers **Kat.-Nr. 40** erläutert wurde.

Für die inhaltliche Interpretation der sitzenden Musikanten der Gefäßständer gibt es kaum Anhaltspunkte. Lediglich die Gespanndarstellung des Kesselwagens **Kat.-Nr. 41** ermöglicht die Hypothese, dass sie eher sterbliche Herrscher als Musikgötter darstellen. Gespanndarstellungen in Ägypten, im Alten Orient und vermutlich im mykenischen Griechenland verewigen gewöhnlich Ruhmestaten angesehener Personen bzw. Herrscher im militärischen oder sportlichen Bereich oder bei der Jagd.

Im Zusammenhang mit möglichen nahöstlichen oder ägäischen Bezügen der Szenen des Kesselwagens ist es wichtig, nach den Vorbildern dieser spezifischen Gespanndarstellung zu fragen. Ägäische Darstellungen des Pferdegespanns erreichten Zypern mit dem massenhaften Import mykenischer (zum größten Teil argolischer) Kratere und Amphoren des sog. Figuralstils der Phasen SH IIIA1 bis SH IIIC Spät⁸³⁶. Ihre lokale Rezeption schlägt sich zumindest in der qualitätsvollen kypro-ägäischen Siegelglyptik des 14. Jhs. v. Chr. nieder⁸³⁷. Die Darstellungen des Kesselwagens wie des Viereckständers sind jedoch eindeutig in orientalischem Stil ausgeführt.

Auch die nahöstliche Wagen-Ikonographie wurde auf Zypern rezipiert. Der berühmte Elfenbeinkasten aus Enkomi⁸³⁸ zeigt eine solche nahöstlich geprägte Wagendarstellung; diese liefert die nächste zyprische Parallele zum Pferdegespann des Kesselwagens **Kat.-Nr. 41**. Der Bogen und die Art und Weise, wie dieser an der Schulter des horizontal eingeschobenen Bogenschützen hängt, ist typisch hethitisch⁸³⁹, wurde aber auch von der

⁸³⁶ Für zahlreiche Beispiele s. Vermeule – Karageorghis (1982).

⁸³⁷ Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 332–334 (Gruppe Z/Ä 2) Taf. 25,451–452.

⁸³⁸ R. D. Barnett, Ancient Ivories in the Middle East, Qedem 14 (1982) 37–38 Taf. 30,d; J.-C. Courtois – J. u. E. Lagarce, Enkomi (1986) Taf. 24,9.

⁸³⁹ Papasavas, Ypostates (2001) 38 Anm. 118 weist auf den Siegelabdruck des hethitischen Königs Muršili III. (ca. 1272–1265 v. Chr.) aus Ḫattuša hin.

syro-hethitischen Glyptik des 13. Jhs. v. Chr. übernommen⁸⁴⁰. Syrisch-mitannischer Herkunft sind schließlich die Sechsspeichigkeit der Räder der Zweigespanne auf dem Kesselwagen und dem Enkomi-Elfenbeinkasten sowie der Räder des Kesselwagens selbst⁸⁴¹. Unter den ägäischen Bildzeugnissen der Bronzezeit, die J. H. Crouwel zusammengestellt hat und die durchweg Vierspeichenräder zeigen, findet sich ein einziges Beispiel des Gespanns mit Sechsspeichenrädern⁸⁴².

Wie schließlich das Nebeneinander eines sitzenden und eines stehenden Harfenspielers auf **Kat.-Nr. 41** im Rahmen der oben erwogenen Interpretation des musizierenden Königs genauer fügt, ist angesichts der Einmaligkeit der Komposition kaum zu ermitteln. Der Szene liegt jedenfalls, wie bereits erwähnt, offensichtlich das ikonographische Vorbild des stehenden antithetischen Harfenspielerpaars zugrunde, das ein mitannischer Siegelabdruck der zweiten Hälfte des 15. oder der ersten Hälfte des 14. Jhs. v. Chr. aus Nuzi in der östlichen Peripherie des Mitanni-Reiches belegt (**Kat.-Nr. V 17 Abb. 279**). Die zyprische Szene ist eine bewusste Anpassung dieses Schemas an die lokalen inhaltlichen Bedürfnisse bzw. an den Wunsch, den Rangunterschied zwischen den beiden Musikanten bildlich auszudrücken.

3. Herkunft der zyprischen Winkelharfe

Die vertikale Winkelharfe der beiden zyprischen Gefäßständer tritt zum ersten Mal auf altbabylonischen Terrakotta-Reliefs des frühen 2. Jts. v. Chr. in Erscheinung⁸⁴³. Auf der bekannten Reliefplatte aus Ešnunna (**Kat.-Nr. V 10 Abb. 271**) und weiteren ähnlichen spielt eine sitzende Figur eine solche Harfe mit sieben Saiten und kräftigem Korpus. Eine weitere Platte zeigt die gleiche Harfenform mit dem leicht gebogenen Schrägeil, den auch die Harfen von **Kat.-Nr. 41** besitzen. Von Südmesopotamien aus verbreitete sich das Instrument östlich nach Elam, wo es seinen kräftigen Korpus bis in das 1. Jt. v. Chr. bewahrte⁸⁴⁴. Es verbreitete sich auch nördlich nach Obermesopotamien, Nordsyrien und Anatolien, wo sich eine schmalere Form des Resonanzkastens entwickelte. Einen Hinweis darauf, wie man sich die Verbreitung neuer Instrumententypen in diesem Zusammenhang vorzustellen hat, geben

⁸⁴⁰ D. Collon, *The Alalakh cylinder seals – A new catalogue*, BAR IS 132 (1982) Kat.-Nr. 114; dies., *First Impressions* (1987) 70 Kat.-Nr. 312; Salje, *Mitanni-Glyptik* (1990) 127 Abb. c Taf. 23,399.

⁸⁴¹ W. Nagel, *Der mesopotamische Streitwagen und seine Entwicklung im ostmediterranen Bereich* (1966) 35; F. Vandenabeele, *RDAC* 1977, 103; M. A. Littauer – J. H. Crouwel, *Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the Ancient Near East* (1979) 54. 78. 80; J. H. Crouwel, *Chariots and other means of land transport in Bronze Age Greece*, *Allard Pierson Series* 3 (1981) 81. 90.

⁸⁴² *Figuralmykenischer Krater aus Pyla-Vergi (SH IIIA)*: J. H. Crouwel, *Chariots and other means of land transport in Bronze Age Greece*, *Allard Pierson Series* 3 (1981) 81. 169 Kat.-Nr. V 138 Taf. 78; Vermeule – Karageorghis (1982) 19–20. 196 Kat.-Nr. III.13.

⁸⁴³ Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 11; dies. in: *StudMusArch* III (2002) 600 Taf. 3a (Baghdad IM 11 135); S. A. Rashid, *Mesopotamien*, *MiB* II 2 (1984) 80–84 Abb. 62–70.

⁸⁴⁴ E. De Waele, *Iran* 27, 1989, 29–38 Abb. 1–3 Taf. 1–6 (Neuelamische Felsenreliefs mit Harfenspielerdarstellungen aus Kul-e Farah).

Textquellen aus dem mitannischen Nuzi und dem assyrischen Nimrūd, die belegen, dass dort babylonische und kassitische Musikanten und Sänger aus dem Süden tätig waren⁸⁴⁵.

Den schmaleren Korpus der spezifisch nordmesopotamischen Form der vertikalen Winkelharfe, die auch auf den zyprischen Exemplaren erscheint, besitzt das Instrument auf einem Hämatit-Rollsiegel in syrischem Stil aus der Schicht I von Karahöyük bei Konya (**Kat.-Nr. V 16** *Abb. 277*). Das Siegel stellt in der Hauptszene rechts den Wassergott Ea thronend nach links dar, links eine stehende Harfenspielerin – vermutlich die Göttin Ištar – und zwischen ihnen Us(s)umû/Isimu, den janusköpfigen Wesir von Ea⁸⁴⁶, der nach links und rechts schaut. Die genaue Datierung der Schicht I von Karahöyük ist problematisch, doch eine Datierung des Siegels in der Zeit der assyrischen Handelskolonien in Anatolien (ca. 1920–1680 v. Chr.) scheint sicher⁸⁴⁷. Einen weiteren Beleg der gleichen Harfenform liefert ein heute verschollener mittelassyrischer Elfenbeinkamm mit eingeritzter Musik-Szene aus Aššur⁸⁴⁸.

Den Rollsiegelabdruck **Kat.-Nr. V 17** aus Nuzi mit dem Harfenspielerpaar haben wir schon erwähnt (*Abb. 279*). Auch seine Harfen sind den Harfen des Kesselwagens **Kat.-Nr. 41** ähnlich; sie besitzen den schmalen Korpus des nordmesopotamischen Harfentyps. Ein weiteres Rollsiegel (**Kat.-Nr. V 21**; FO unbekannt; *Abb. 285*) zeigt den gebogenen Schrägstab der Winkelharfe von **Kat.-Nr. 41**. Wegen seines Materials und der dargestellten Variante des 'Lebensbaums' hielt E. Porada dieses Siegel für mittelelamisch. Demnach galt die vertikale Winkelharfe mit schmalen Korpus als eine elamische Erfindung. D. M. Matthews erkannte zwar auch befremdliche Elemente in diesem Siegelbild, wies aber auf die assyrischen Merkmale der Gestalt am linken Rand der Szene (Gewand mit zwei Fransen, die sich mit horizontaler Doppellinie zwischen den Beinen überschneidet) sowie auf das Fehlen elamischer Parallelen hin. Ihm zufolge dürfte das Siegel in der Zeit des assyrischen Königs Adad-nirari I. (1307/5–1275/4 v. Chr.) entstanden sein. Damit entfällt der einzige frühe elamische Beleg dieser Harfenform, der auf jeden Fall später als das Karahöyük-Siegel **Kat.-Nr. V 16** (*Abb. 277*) und der Siegelabdruck **Kat.-Nr. V 17** aus Nuzi (*Abb. 279*) zu datieren ist. Damit entfällt auch die Bezeichnung dieser Harfe als »elamisch«. Nordmesopotamien darf nach gegenwärtiger Quellenlage als die Heimat der vertikalen Winkelharfe mit schmalen Korpus gelten.

Weiter westlich, am Orontes, ist die vertikale Winkelharfe mit einem mitannischen Siegel des Common Style aus Alalah belegt (**Kat.-Nr. V 19** *Abb. 278*). Eine Prozession mit einem

⁸⁴⁵ S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 573–575.

⁸⁴⁶ Vgl. D. Collon – A. Draffkorn Kilmer in: T. C. Mitchell (Hrsg.), *Music and Civilisation*, The British Museum Yearbook 4 (1980) 13 Taf. 1–2; D. Collon, *First Impressions* (1987) 165; dies., *Near Eastern Seals* (1990) Abb. 37; P. Calmeyer in: Fs. Boehmer (1995) 49–51 Abb. 1 Taf. 11, a-b; S. Herboldt ebenda 257–258 Taf. 19, d-g.

⁸⁴⁷ S. Alp, *Zylinder- und Stempelsiegel aus Karahöyük bei Konya* (1968) 269–270. Zur Datierung der Schicht I von Karahöyük s. zuletzt S. Alp, *IstMit* 43, 1993, 185 ff.; Boehmer, *IstMit* 46, 1996, 17 ff.

⁸⁴⁸ Berlin, *Vorderas. Mus. Inv.-Nr. VA Ass 1097*. A. Haller, *Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Assur A VII* (1954) 137 Abb. 163, b; S. A. Rashid, *Mesopotamien*, *MiB* II 2 (1984) 118; ders. in: Fs. Boehmer (1995) 576.

Harfenspieler, die auf eine sitzende Gestalt zugeht, zeigt des Weiteren ein syro-palästinisches Hämatit-Rollsiegel der Sammlung Marcopoli aus dem 17. Jh. v. Chr. (**Kat.-Nr. V 15 Abb. 276**). Vor dem sitzenden Herrscher ist ein mit Scheiben (Brot?) eingedeckter Tisch nach dem für diese Zeit charakteristischen Bankettschema dargestellt. Der dünne horizontale Stab des Instrumentes und seine winklige Verbindung zum Schrägteil machen die Deutung als Winkelharfe wahrscheinlicher als die der Bogenharfe.

In Ägypten tritt die vertikal gespielte Winkelharfe mit schmalem Korpus in der mittleren XVIII. Dynastie in Erscheinung und bleibt parallel zu den vielen Varianten der einheimischen Bogenharfe bis in die Ptolemäerzeit hinein in Verwendung. Eine Wandmalerei der Zeit Amenophis II. (1438–1412 v. Chr.) aus dem thebanischen Grab Nr. 367 des Vorstehers und Bogenschützen Paser liefert den frühesten gut datierbaren Beleg aus Ägypten⁸⁴⁹. Sie zeigt eine vertikale Winkelharfe mit relativ schmalem Korpus und den neun Saiten, die auch die Harfe des Viereckständers **Kat.-Nr. 40** besitzt (*Abb. 83–Abb. 84*). Die unter dem horizontalen Hals herabhängenden Saitenenden, die in neuassyrischer Zeit ein festes Merkmal der Winkelharfe werden, geben einen Hinweis für die Interpretation der sonst unklaren Bögen unter den Hälsen der beiden Harfen von **Kat.-Nr. 41**. Die Entenkopfverzierung des Halses, üblich für Lauten und Leiern, ist hier bei Winkelharfen einmalig belegt.

Ein wirkliches Musikinstrumentenkabinett mit diversen Leier-, Harfen- und Lautenformen zeigt **Kat.-Nr. V 53** (*Abb. 331*), eine Darstellung der Zeit Echnatons aus dem Grab des Eje in Amarna. Oben links, anscheinend an der Wand, hängt eine kleine Winkelharfe mit vier Saiten. Ihre Größe, gemessen an der größeren asymmetrischen Leier, die daneben hängt, und an den übrigen dargestellten Gegenständen, dürfte mehr oder weniger der Größe der beiden Harfen auf dem Kesselwagen **Kat.-Nr. 41** entsprechen, die jeweils fünf Saiten haben.

Dass die ägyptische Winkelharfe eher aus dem assyrisch-mitannischen Herrschaftsbereich Anatoliens, Nordmesopotamiens und Syriens als aus dem babylonisch-kassitischen Süden übernommen wurde, legen mehrere Indizien nahe. Die Darstellung aus dem Grab des Eje (**Kat.-Nr. V 53 Abb. 331**) zeigt die Wohnräume des Harems von Echnaton und dazu zählten, wie wir aus Textquellen wissen, mehrere Frauen, die ihm der Königin Tušratta von Mitanni (ca. 1365–1335/1322) geschickt hatte⁸⁵⁰. Auch für die große symmetrische Standleier (**Kat.-Nr. V 54**), die ebenso in der Szene des Eje-Grabs zu sehen ist und deren Einführung in Ägypten als eine weitere musikgeschichtliche Neuerung der Amarna-Zeit gelten darf⁸⁵¹, schlägt L. Green einen mitannischen Ursprung vor⁸⁵². Aus Medinet Gurob schließlich stammt die Holzfigurine einer Harfenspielerin, die seit F. Petrie

⁸⁴⁹ H. Hickmann, *Ägypten*, MiB II 1 (1961) 30 Abb. 8; J. Leibovitch, *JEA* 46, 1960, 58 unter Kat.-Nr. XV; Manniche, *AEMI* (1975) 64; E. Hickmann – L. Manniche in: *NHdMW* I (1989) 53 Abb. auf S. 54 links; Pasetti, *Arpa* (2004) 34. 36. 42 Abb. 28; Schuol, *HethKMus* (2004) Kat.-Nr. 52.2 Taf. 18, 52.2.

⁸⁵⁰ J. Freu, *Histoire du Mitanni* (2003) 117 (Amarna-Tafel EA 25).

⁸⁵¹ L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (1991) 91–92 Abb. 50. 54. 55; L. Green, *JSSEA* 23, 1993, 56–62; J. De Vos, *Colloquium Anatolicum III* (2004) 195–214.

⁸⁵² Vgl. o. S. 131.

als »Hittite harper« bekannt ist⁸⁵³. Mehrere neuassyrische Reliefs mit Spielern der vertikalen Winkelharfe zeichnen diese Harfenform als das assyrische Instrument *par excellence* aus⁸⁵⁴.

Aus dem syrisch-nordmesopotamischen Bereich dürfte demnach auch die Harfe der zyprischen Gefäßständer stammen. Doch obwohl altassyrische Siegel auch aus Zypern bekannt sind⁸⁵⁵, scheint die Insel in der mittleren Bronzezeit noch keine engen Beziehungen zum nordmesopotamischen Raum entwickelt zu haben⁸⁵⁶. Ein Zusammenhang mit der von Aššur im frühen 2. Jt. v. Chr. ausgehenden Handelsexpansion ist für die zyprischen Harfen außerdem aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich. Die Gefäßuntersätze sind nicht früher als in das 13. Jh. und das Rollsiegel **Kat.-Nr. 39** aus Enkomi (*Abb. 82*) nicht früher als in das 16. Jh. v. Chr. zu datieren – wenn es überhaupt auf Zypern hergestellt wurde. Die Beziehungen zu Syrien dagegen sind im 15.–12. Jh. v. Chr. sehr eng. Wie das Siegel **Kat.-Nr. 39** mit der Mitanni-Glyptik zusammenhängt, wurde bereits erläutert. Im späten 15. und 14. Jh. v. Chr. standen weite Bereiche Südostanatoliens, Nordsyriens und des mittelassyrischen Nordmesopotamien bis möglicherweise südwestlich des Orontes unter mitannischer Herrschaft⁸⁵⁷. Und in das 13.–12. Jh. v. Chr. bis zur Zerstörung Ugarits fällt die Blütezeit der kypro-syrischen Beziehungen. Zypern, das Land *Alašīia* der keilschriftlichen und *ᾠalaša* der ägyptischen Quellen⁸⁵⁸, spielte eine wichtige Rolle im hethitisch-syrisch-ägyptischen Beziehungsgeflecht der Spätbronzezeit. Die Möglichkeit der Herkunft der zyprischen Winkelharfe aus dem hethitischen Reich⁸⁵⁹ findet nach wie vor im archäologischen Material keine Anhaltspunkte.

⁸⁵³ F. Petrie, Kahun, Gurob and Hawara (1890) 41 Kat.-Nr. 38 Taf. 18; Aign (1963) 153–155 Kat.-Nr. Ä/5 Abb. 88.

⁸⁵⁴ Siehe u. a. **Kat.-Nr. V 30** (*Abb. 295*); Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 12–13; S. A. Rashid in: *Fs. Boehmer* (1995) 576–579 Abb. 1–2; C. Schmidt-Colinet in: *StudMusArch III* (2002) 602–603 Taf. 6b (BM WA 124922).

⁸⁵⁵ D. Collon, *First Impressions* (1987) 41 Kat.-Nr. 143 (London, *Brit. Mus., Inv.-Nr. GR 1898.10.20,2* aus Klavdia, Zypern).

⁸⁵⁶ R. Dittmann in: S. Rogge (Hrsg.), *Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen* (2000) 46.

⁸⁵⁷ Salje, *Mitanni-Glyptik* (1990) Taf. 27, (Karte 1); *Hethiter* (2002) 304–305 (Landkarte). 312–313 (chronol. Übersicht).

⁸⁵⁸ J. D. Muhly in: V. Karageorghis – A. Christodoulou (Hrsg.), *Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία, 14–19 Απριλίου 1969* (1972) 201–219; M. Artzy et al., *JNES* 35, 1976, 171–182; L. Hellbing, *Alasia Problems*, *SIMA* 52 (1979); Helck, *Beziehungen* (1995) 29. 221–222 mit Anm. 73; A. B. Knapp in: ders. (Hrsg.), *Sources for the History of Cyprus II. Near Eastern and Aegean Texts from the Third to the First Millennia BC* (1996) 3–11; M. Dietrich in: S. Rogge (Hrsg.), *Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen* (2000) 63–89. Anders vor allem R. S. Merrillees in: Karageorghis – Christodoulou a. O. 111–119 [= ders., *On Opium, Pots, People and Places. Selected Papers*, *SIMA Pocket-book* 167 (2003) 66–74]; ders., *Cahiers de la Revue Biblique* 22, 1987, 1–87; ders., *Centre d'études chypriotes cahier* 23, 1995, 17–22 [= ders., *On Opium* a. O. 239–244]. Neuere petrographische und chemische Analysen zeigten jedoch, dass der Ton der Tafeln aus Amarna und Ugarit mit Briefen des Königs von *Alašīia* aus dem Bereich des südöstlichen Randes von Troodos auf Zypern stammt; hierzu Y. Goren et al., *AJA* 107, 2003, 233–255; ders et al., *Inscribed in clay. Provenance study of the Amarna Tablets and other ancient Near Eastern texts* (2004) 48–75 (mit einem forschungsgeschichtlichen Überblick über die einschlägige Problematik).

⁸⁵⁹ Aign (1963) 152–155.

4. Zusammenfassung

Soweit die wenigen zyprischen Belege, die wir erörtert haben, als repräsentativ gelten dürfen, scheint die Musikkultur Zyperns in der Spätbronzezeit insgesamt dem Orient, genauer: dem nordmesopotamisch-syrischen Kulturraum verpflichtet zu sein. Ein Instrument aus diesem Gebiet, die vertikal gespielte Winkelharfe mit schmalem, aufrechtem Korpus, wurde übernommen und in Kontexten mit deutlichen nahöstlichen Bezügen verwendet. Auch Kultausübung und Festkultur auf Zypern sind in der Bronzezeit eher orientalisches geprägt. Auf orientalische Bankettsitten weist etwa das einzige wissenschaftlich ausgegrabene Service aus Zypern hin, das im SC IIIA-zeitlichen Schachtgrab von Hala Sultan Tekke in einer Einzelbestattung ans Licht kam und an südlevantinische Formen anknüpft⁸⁶⁰.

Aus musiksoziologischer Sicht jedoch scheint Zypern innovativ: Wenn unsere Deutung der sitzenden Harfenspieler der Gefäßständer als königliche Gestalten zutrifft, so scheint das eigenhändige Musizieren als prestigeträchtige Beschäftigung der gesellschaftlichen Oberschicht, wie wir es weiter unten im 11. Jh. v. Chr. und in der Früheisenzeit sehen werden, bereits im 13./12. Jh. v. Chr. auf Zypern fassbar zu sein. Anzeichen einer solchen statusstiftenden Funktion des Musizierens sind im Orient wie im ägäischen Raum bis dahin kaum erkennbar.

Eine Wirkung der ägäischen Musikkultur oder der auf Kreta und dem mykenischen Festland weit verbreiteten Rundbodenleier ist auf Zypern in dieser Periode nicht festzustellen, obgleich die Grundlage einschlägiger Zeugnisse zugegebenermaßen sehr schmal ist. Doch auch Sakralikonographie, archäologisch fassbare Kultausübung und Religion auf Zypern im 16.–12. Jh. v. Chr. geben wenig Einflüsse aus dem ägäischen Raum zu erkennen⁸⁶¹, obwohl größere wie kleinere ägäische Palastzentren – zumindest nach Aussage zahlreicher SH IIIA-zeitlicher Keramikimporte⁸⁶² – keinen weniger intensiven Handelsaustausch mit Zypern gehabt haben dürften als der syrische Raum. Nur in Kalavassos-Agios Demetrios und Kouklia-Evreti scheinen lokale Eliten mykenische Gefäßformen für ihre Trinkgelage selektiv übernommen zu haben; die dabei attestierten Trink- und Bankettsitten sind aber sonst lokaler Herkunft oder sie stehen in levantinischer, genauer: ugaritischer Tradition⁸⁶³. Um so einschneidender wirkt deshalb die Umorientierung der zyprischen Musikkultur nach Westen seit dem 11. Jh. v. Chr. – ein Wandel, der auch

⁸⁶⁰ K. Niklasson in: P. Åström et al., Hala Sultan Tekke 8. Excavation 1971–79, SIMA 45, 8 (1983) 204–205 Abb. 488–490; Matthäus, Metallgefäße (1985) 26. 58–59; L. Steel in: MycFeast (2004) 175 Anm. 84 Abb. 10.

⁸⁶¹ Webb, Ritual (1999) 260. 281.

⁸⁶² P. Åström in: MycEMedit (1973) 122–123; van Wijngaarden a. O. (Anm. 703) 125–181. 346–378 Catalogue V–Catalogue VII.

⁸⁶³ L. Steel, BSA 93, 1998, 292; dies. in: MycFeast (2004) 172–177; van Wijngaarden a. O. (Anm. 703) 189. 193. 265. Zur Gegenposition der verbreiteten Einführung mykenischer Trinksitten auf Zypern in SC IIIA, in der Blütezeit der lokal hergestellten Mykenisch IIIC:1b-Ware und des Niedergangs von White Slip und Base Ring, s. P. Åström in: Fs. Dothan (1998) 82.

viele andere Aspekte der Kultur Zyperns erfasste und insofern in der Annahme der Ankunft ägäischer Bevölkerung auf der Ostmittelmeerinsel eine plausible Erklärung findet.

5. Die Ankunft der ägäischen Rundbodenleier auf Zypern

Das 11. Jh. v. Chr. (SC IIIB–CG IA) ist in vielerlei Hinsicht der Beginn einer neuen Periode in der Geschichte Zyperns⁸⁶⁴. Schon am Übergang von SC IIC/SC IIIA (ca. 1200 v. Chr.), wohl in Zusammenhang mit den Unruhen, die von den sog. Seevölkern gestiftet wurden, und am Übergang von SC IIIA/SC IIIB (ca. 1125–1100 v. Chr.) werden zahlreiche wichtige Stätten zerstört und verlassen. Damit endet im Wesentlichen die urban geprägte bronzezeitliche Kultur auf der Insel. Auch der Keramikaustausch mit Syrien, Palästina und der Ägäis bricht zu Beginn des 11. Jhs. ab⁸⁶⁵. Den Neubeginn in SC IIIB markieren die Gründung neuer Siedlungen⁸⁶⁶, die neue, ägäisch geprägte Proto-White Painted Ware mit geometrischem und figürlichem Dekor⁸⁶⁷, die flächendeckende Einführung des runden oder rechteckigen Felskammergrabs mit langem Dromos mykenisch–spätminoischer Prägung sowie eine weitgehende kulturelle Vereinheitlichung⁸⁶⁸. In dieser Konstellation erkennen viele die Anfänge des historischen Prozesses, der zur Gründung der eisenzeitlichen Königtümer von Zypern führte. Die archäologisch attestierte Siedlungsgeographie der Insel im 11. Jh. v. Chr. weist viele Entsprechungen mit der Geographie der zyprischen Stadtreiche auf, wie sie die Inschrift Esarhaddons aus dem Jahre 673/2 v. Chr. nahe legt⁸⁶⁹.

Diese Phänomene erklären sich mit dem Postulat der Einwanderung ägäischer Bevölkerungsgruppen auf Zypern in mehreren Wellen. Die einschneidende Wandlung folgt chronologisch auf die umfangreichen Zerstörungen und die Aufgabe mykenischer Palastzentren um 1200 und im Verlauf des 12. Jhs. v. Chr. Ein Bronze-Obelos aus dem CG I-zeitlichen Grab 49 von Kouklia-Skales mit dem griechischen Namen Opheltas in seiner syllabischen Besitzerinschrift liefert ein zusätzliches epigraphisches Zeugnis.

⁸⁶⁴ Zur Kultur Zyperns im 11. Jh. v. Chr. s. u. a. V. R. Desborough in: *MycEMedit* (1973) 79–87; M. Yon in: *Acts of the International Symposium "The Relations Between Cyprus and Crete, ca. 2000–500 B.C."*, Nicosia 1978 (1979) 241–248; *Eleventh Century* (1994).

⁸⁶⁵ M. Iacovou in: *Geometric Horizon* (1999) 149; H. Matthäus in: S. Rogge (Hrsg.), *Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen* (2000) 118.

⁸⁶⁶ Siehe Listen bei J. Vanschoonwinkel in: *Eleventh Century* (1994) 110 Abb. 1; M. Iacovou in: *Geometric Horizon* (1999) 147.

⁸⁶⁷ Iacovou, *PictPott* (1988).

⁸⁶⁸ Zusammenfassend H. Matthäus in: S. Rogge (Hrsg.), *Zypern. Insel im Brennpunkt der Kulturen* (2000) 117–119. Zur kulturellen Koine des 11. Jhs. s. vor allem M. Iacovou in: *Geometric Horizon* (1999) 141–166. Zu den ägäischen Elementen von Proto-White Painted Ware s. insbes. Iacovou, *PictPott* (1988); dies. in: J. Barlow et al. (Hrsg.), *Cypriot Ceramics* (1991) 204; L. Steel in: *Eleventh Century* (1994) 241.

⁸⁶⁹ Siehe insbes. A. Snodgrass in: *Κύπρος. Από την Προϊστορία στους Νεότερους Χρόνους* (1995) 99–126 [Jahresvortrag des Cultural Foundation of Bank of Cyprus für 1988]; M. Iacovou, *RDAC* 1995 95–110; dies. in: *Geometric Horizon* (1999) 141–166. Für die Gegenposition eines rein kypro-archaischen Charakters des Phänomens s. D. Rupp in: ders. (Hrsg.), *Western Cyprus: Connections* (1987) 147–168; ders., *JMA* 1, 1988, 111–139.

Mehrere neue Elemente dieser Periode betreffen Bereiche der Kultur, in denen auch Musik zu Hause sein dürfte. Bereits im 12. Jh. v. Chr. wird die mykenische Architekturform der Kommunalhalle mit Sitzbänken, Zentralherden und manchmal einer Einrichtung, die als Thronplatz interpretiert werden kann, auf Zypern übernommen⁸⁷⁰. Bisher ist sie in Enkomi (Ashlar Building of Area I, Level IIIA; Room 89A of Area III), Maa-Palaeokastro (Buildings II and IV) und Alassa-Paliothaverna nachgewiesen. Sie weist in gekürzter Form Merkmale auf, die sich in mykenischen Megara, genauer: in den innen axial eingeteilten Nachfolgermegara des 12. Jhs. in Tiryns (Gebäude T) und Midea (Megaron auf der Terrasse 10) finden⁸⁷¹.

Diese Neuerung hängt offenbar mit Veränderungen im Bereich der Festkultur zusammen. Auch der Reigentanz, bekannt spätestens seit mittelminoischer Zeit auf Kreta (vgl. o. S. 112), ist im 12. Jh. v. Chr. mit der Darstellung einer SH IIIC-zeitlichen, figürlich bemalten Hydria aus dem kykladischen Naxos⁸⁷² und mit Terrakotta-Gruppen aus Enkomi⁸⁷³ belegt. Die Einführung der mykenischen Siebausgusskanne in das Repertoire der Proto-White Painted Ware im 11. Jh. v. Chr.⁸⁷⁴ zeugt von der Übernahme ägäischer Bankettgewohnheiten.

Ägäische Einflüsse sind auch im Bereich der Religion zu beobachten. Am Ende von SC III, um die Mitte des 11. Jhs. v. Chr., setzte sich auf Zypern ein völlig neues Götterbild durch: Die kretische Frauenfigur mit erhobenen Armen, allgegenwärtig auf Kreta während der Nachpalastzeit, löste die lokalen syrisch geprägten Frauenfigurinen mit 'Vogelgesicht', großen Ohren und Ohrringen ab⁸⁷⁵.

Es liegt nahe, dass die Musikkultur Zyperns, die vorhin als mehr oder weniger nahöstlich, genauer: syrisch erkannt wurde, unter den veränderten Umständen des 11. Jhs. nicht ohne eine ähnlich radikale Umorientierung weiterbestehen konnte. Davon zeugt zumindest die Einführung der mindersaitigen Leier, des einzigen bisher nachgewiesenen Instrumentes der mykenischen Kultur im 12. Jh. v. Chr. Auf Zypern ist sie am frühesten mit dem Kalathos **Kat.-Nr. 42** belegt (*Abb. 85–Abb. 86*).

Kat.-Nr. 42 Nikosia, Zypr. Mus. ohne Inv.-Nr. aus Kouklia-Xerolimni, Kammergrab 9. Kalathos der Gattung Proto-White Painted Ware. Höhe: 15 cm; Rand-Dm 27 cm. Dat.: Spätes SC IIIB.

⁸⁷⁰ V. Karageorghis in: Fs. Dothan (1998) 276–282; ders. in: Defensive Settlements (2001) 4.

⁸⁷¹ I. Tzonou in: Midea I (1998) 89–92; G. Walberg in: Meletemata (1999) 887–892; J. Maran, AA 2000, 1–16 (Tiryns).

⁸⁷² Verrmeule – Karageorghis (1982) 137–138 Kat.-Nr. XI.67; K. A. Sheedy, AM 107, 1992, 17 Taf. 6,3; A. Vlachopoulos in: N. Chr. Stampolides (Hrsg.), Fs. Zaphiropoulos (1999) 81 Abb. 2.

⁸⁷³ Siehe u. S. 211.

⁸⁷⁴ Siehe u. a. M. Hadjicosti in: Geometric Horizon (1999) 39 Abb. 20 (aus Idalion, Grab 22/1); B. Kling in: E. D. Oren (Hrsg.), The Sea Peoples and Their World (2000) 285 Abb. 14, 3, a (aus Alassa-Pano Mandilaris, Grab 3); Ausführlich: H.-G. Buchholz, RDAC 2001, 116–128.

⁸⁷⁵ V. Karageorghis, The Goddess with Uplifted Arms (1977); ders., Coroplastic II (1993) 58–61; A. L. D'Agata in: Symposium Erlangen (2005) 8–9; A. Kanta in: Anatolike Mesogeios (1998) 52; für die spezifisch kretische Psi-Form, die auf Zypern übernommen wurde, s. ebenda Kat.-Nr. 68 (Rethemiotakis); Rethemiotakis, Peloplastike (1998) 104; Webb, Ritual (1999) 213–215 Abb. 74.

Abb. 85–Abb. 86

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper sichel- oder halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. V. Karageorghis, RDAC 1967, 5. 17–18 Kat.-Nr. 7 Taf. 1; M. Yon in: Salamine de Chypre IV (1973) 4. 14 Taf. 2; F. G. Maier – V. Karageorghis, Paphos. History and Archaeology (1984) Abb. 101–102; N. Coldstream, The Originality of Ancient Cypriot Art (1986) 13; Iacovou, PictPott (1988) 18–19. 26. 48–49. 56 Nr. 29 Tabelle I Abb. 64–71; A. Demetriou, Cypro-Aegean Relations in the Early Iron Age, SIMA 83 (1989) 44; Maas – Snyder (1989) 8 Abb. 4; V. Karageorghis, The Cyprus Museum (1989) 66 Kat.-Nr. 66 Taf. 66; E. S. Sherratt in: ActaCyp 2 (1992) 336–337 Abb. 2; S. Langdon in: Polis (1993) 77; S. Deger-Jalkotzy in: Eleventh Century (1994) 21–22 Abb. 2; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) 300. 305 Abb. 18. 11 A–B; Webb, Ritual (1999) 261; Brand, Musikanten (2000) 50–52. 183 Kat.-Nr. Zyp 2 Abb. 4; M. Cultraro, Ostraka 9, 2000, 22–23 Abb. 14–15; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 122–123 Abb. 252–253.

Aus dem Grab 9 von Xerolimni bei Kouklia (Paläpaphos) stammt der Kalathos **Kat.-Nr. 42** mit der Darstellung eines schwertragenden Leierspielers (*Abb. 85–Abb. 86*). Das Grab, 1966 geplündert und in der Folge von V. Karageorghis ausgegraben⁸⁷⁶, ist ein Felskammergrab des für Zypern im 11. Jh. geläufigen Typus mykenischer Herkunft, allerdings ohne langen Dromos. Das sichergestellte Material aus dem Grab besteht aus 42 Keramikgefäßen, darunter 38 dekorierte Gefäße der Gattung Proto-White Painted Ware, eine importierte phönikische Flasche, drei undekorierte Gefäße und eine Steinschale.

Der Kalathos, eine Gefäßform mykenischen Ursprungs mit weiter Verbreitung auch auf Kreta, ist eindeutig in SC IIIB zu datieren⁸⁷⁷. Wohl auf eine Spätdatierung innerhalb dieser Unterphase weist die Verwendung einer zweiten Farbe hin, die charakteristisch für die sog. Bichrome Ware ab CG I ist⁸⁷⁸. Die Aufteilung des figürlichen Dekors in Bildfelder nimmt auch ein typisches Kompositionsmerkmal der kypro-geometrischen Vasenmalerei vorweg (vgl. **Kat.-Nr. 52** *Abb. 105*, **Kat.-Nr. 53** *Abb. 107–Abb. 110*).

Das Instrument ist die für die spätgeometrische Musikikonographie des ägäischen Raumes typische mindersaitige Rundbodenleier, in der man seit dem 1929 veröffentlichten Aufsatz L. Deubners (s. Anm. 57) die homerische φόρμιγξ erkennt⁸⁷⁹. Die Ausführung ist flüchtig, ein an der linken Seite des Instrumentes sichtbarer Absatz lässt jedoch erkennen,

⁸⁷⁶ V. Karageorghis, RDAC 1967, 1–24.

⁸⁷⁷ Karageorghis a. O. 5 Kat.-Nr. 7 Taf. 1; A. Demetriou, Cypro-Aegean Relations in the Early Iron Age, SIMA 83 (1989) 44.

⁸⁷⁸ Karageorghis a. O. 16. 23; Iacovou, PictPott (1988) 49.

⁸⁷⁹ Der Vergleich des Leierspielers von **Kat.-Nr. 42** mit den Harfenspielern der bronzenen Gefäßuntersätze **Kat.-Nr. 40** und **Kat.-Nr. 41** durch Webb, Ritual (1999) 261 ist nicht haltbar.

dass die Jocharme getrennt angefertigt und danach an den Resonanzkörper angesetzt wurden. Die Hand des Musikanten überschneidet sich zum Teil mit dem Resonanzkörper; seine oben und unten gebogenen Kanten sind aber erkennbar. Demnach ist eine Leierform zu rekonstruieren, die einen sichelförmigen Korpus mit aufgesetzten Jocharmen verbindet und insofern mit der Leier auf der SM IIIB-zeitlichen Pyxis **Kat.-Nr. 31** aus Chania (*Abb. 66*) und der Leier auf der Scherbe der Kragenhalsamphora **Kat.-Nr. 38** aus der Argolis (*Abb. 80–Abb. 81*) am ehesten vergleichbar ist. Letzteres Instrument besitzt ferner drei Saiten wie die Leier des Kalathos. Die kreuzförmig herausragenden Arm- und Jochenden sind in dieser für die Folgezeit charakteristischen Ausprägung auf dem Kalathos zum ersten Mal belegt (vgl. aber bereits **Kat.-Nr. 27–Kat.-Nr. 29**, **Kat.-Nr. 35**, **Kat.-Nr. 36**). Als Ergebnis lässt sich also ohne weiteres feststellen, dass die Leier des zyprischen Kalathos in der mykenischen Tradition des Instrumentes verankert ist. Mehr noch: Sie ist der direkte Nachfolger der Leier, die in der nachpalastzeitlichen Argolis belegt ist. Das einzige typisch ägäische Element, das die Leier des Kalathos nicht aufweist, sind die geschweiften Jocharme. Dabei orientiert sie sich auf spezifisch mykenische U-förmige Leiern (s. **Kat.-Nr. 35** *Abb. 71–Abb. 72* aus Nauplion und **Kat.-Nr. 33** *Abb. 67–Abb. 68* aus Menidi). Später sind Leiern mit geschweiften Armen auch auf Zypern belegt (s. **Kat.-Nr. 54** *Abb. 115*).

Von der Leier des zyprischen Kalathos bis zur griechischen Rundbodenleier des späten 8. Jhs. v. Chr. ist der Weg formal nicht mehr weit. Die argolische Scherbe und der zyprische Kalathos liefern somit das lange vermisste Bindeglied der sog. Dark Ages zwischen bronzezeitlicher und geometrischer Leier. Bronzezeitliche und geometrische Leiern weisen zwar im Einzelnen verschiedene Formmerkmale auf, sie stehen aber an den beiden Enden einer kontinuierlich verlaufenden und in ihren einzelnen Stufen doch ausreichend dokumentierten Entwicklung.

Neu für Zypern ist in der Musikszene des Kalathos **Kat.-Nr. 42** (*Abb. 85–Abb. 86*) nicht nur die spezifische Leierform; neu und zukunftsweisend für Zypern und die gesamte Kultur des griechischen Siedlungsgebietes ist vor allem die Verbindung musikalischer Begabung und militärischer Tugend, wie sie eindeutig an der Figur des bewaffneten Leierspielers zum Ausdruck kommt⁸⁸⁰. Beim Kesselwagen **Kat.-Nr. 41** wurde bereits die Hypothese aufgestellt, dass die Musikszene auf der einen und die Gespanndarstellung auf der anderen Seite des Geräts inhaltlich zusammenhängen und dass damit zwei prestigeträchtige Betätigungsfelder eines Herrschers oder eines Mitglieds der Führungsschicht der spätyprischen Gesellschaft demonstriert werden. Mit dem Kalathos des 11. Jhs. ist diese Verbindung, die im Kern das griechische Eliten- und spätere Bürgerideal des *καλὸς κἀγαθός* zum Ausdruck bringt, schlüssig bezeugt. Der jüngst entdeckte, noch unveröffentlichte kretische Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala (Kreta) zeigt eine ähnliche Verbindung musikalischer und militärischer Aktivitäten, die man auch in Attika, am ausdrücklichsten auf der Schale **Kat.-Nr. 106** (*Abb. 182*), im späten 8. Jh. v. Chr. findet.

⁸⁸⁰ K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 216.

VI. FRÜHEISENZEIT AUF ZYPERN

Nach der Einführung der ägäischen mindersaitigen Rundbodenleier auf Zypern im 11. Jh. v. Chr. und der Aufgabe der syrischen vielsaitigen Winkelharfe ist das Erscheinungsbild der Musikausübung, das die zyprischen Bildquellen der Früheisenzeit vermitteln, zwiespältig: Terrakotta-Plastik und Vasenmalerei einerseits zeigen weiterhin mindersaitige symmetrische Rundbodenleiern ägäischer (genauer: mykenisch-nachpalastzeitlicher) Prägung oder wahrscheinlich neue, daraus entwickelte Leierformen wie die Spitzboden- und die Schildkrötenleier. Andererseits zeigt eine Reihe flacher Metallschalen mit figürlichem Dekor aus zyprischen und ägäischen Fundorten überwiegend nahöstliche Kleinorchester mit horizontal gespielten asymmetrischen Flachbodenleiern in nahöstlicher Ikonographie. Die Einordnung dieser sog. 'phönikischen' Schalen in das zyprische Kunsthandwerk und infolgedessen ihre Inanspruchnahme als Bildzeugnisse zyprischer Musikausübung ist eine Herausforderung, ein noch ungelöstes Problem für jede Realien- und kulturgeschichtliche Untersuchung dieser Periode im Mittelmeerraum. Eine vierte Denkmälergattung, die ähnliche Fragen aufwirft und deshalb hier angeschlossen wird, die Siegel der sog. Lyre-player Group, trägt Musikszene nahöstlicher Ikonographie aber mit Rund- und Spitzbodenleiern.

Durch die Quellenlage bedingt ist der Aufbau dieses Kapitels. Zunächst sollen Werke der kypro-geometrischen Plastik und Vasenmalerei ausgewertet werden, deren zyprische Manufaktur trotz unvollständiger oder fehlender Fundortangaben und bei allen fremden (ägäischen wie nahöstlichen) Einflüssen als gesichert gelten darf. Auf dieser Grundlage sollen anschließend die 'phönikischen' Metallschalen und verwandte Werke (auch aus Kreta) sowie die Siegel der Lyre-player Group im Hinblick auf zwei Hauptfragen erörtert werden: Welches Gebiet des östlichen Mittelmeers ist für jedes einzelne Stück aufgrund seines Stils der wahrscheinlichste Herstellungsort? Und welchem Kulturgebiet sind die dargestellten Musikinstrumente zuzuweisen?

Mangels zuverlässiger Fundortangaben, aber auch wegen des in dieser Zeit verbreiteten Handels- und Geschenkaustausches, der viele Gegenstände weit weg von ihrem Herstellungsort brachte, wird die kulturgeographische Einordnung konkreter Artefakte auf stilistischer Basis von der kunstgeschichtlichen Annahme ausgehen müssen, der Stil sei enger als die Ikonographie mit einer Periode, einer Kultur oder einer Werkstatt verbunden. Die konsequente Anwendung dieser Faustregel erlaubt aber auch, dargestellte Instrumente und Musikbräuche als ikonographische Elemente zu betrachten, die bezüglich der

kulturgeographischen Einordnung getrennt vom Figurenstil des Bildträgers behandelt werden können. Anders ausgedrückt, ist es grundsätzlich möglich, die dargestellten Instrumente und Bräuche einem anderen Kulturgebiet zuzuweisen als dem, das aufgrund des Stils als Herstellungsort des Bildträgers in Frage kommt. Demnach sind etwa phönikische Instrumente auf nordsyrischen Bilddenkmälern, zyprische Instrumente in phönikischen Szenen oder nahöstliche Instrumente auf kretischen Bronzereliefs grundsätzlich möglich. Tatsächlich werden wir einige Fälle fassen können, in denen stark orientalisierende Darstellungen musikalischer Thematik nahöstliche Ikonographie verwenden, also unter anderem nahöstliche Instrumente zeigen; allein darin kann jedoch nicht ohne weiteres begründet liegen, dass diese Instrumente im Herstellungsgebiet des nämlichen Artefaktes auch tatsächlich verbreitet waren. Stilistische Einordnung einzelner Exemplare von Schalen, verwandten Werken der Toreutik und Siegeln werden zwar starke Indizien, nicht aber den Ausschlag für die kulturgeographische Zuweisung von Instrumenten geben.

Der Wunsch nach klaren kulturspezifischen Aussagen über die Musikkultur in einer Periode des intensiven Kulturaustausches und der weitgehenden Vereinheitlichung zumindest der Elitenkultur in den einzelnen Teilgebieten des östlichen Mittelmeerraumes mag auf dem ersten Blick den Eindruck eines falschen akademischen Partikularismus erwecken oder den Eindruck, zeitgemäßen kulturübergreifenden Ansätzen widerstreben zu wollen. Natürlich haben solche Ansätze in den letzten Jahrzehnten einen enormen Beitrag zum Verständnis der vielen Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Kulturen des antiken Mittelmeerraumes im frühen 1. Jt. v. Chr. geleistet. Sofern aber das derzeit gültige Gesamtbild nicht automatisch auf Teilbereiche der Kultur übertragen werden darf, sondern aus Einzeluntersuchungen immer neu ergänzt und gegebenenfalls revidiert werden muss, hat die Grundfrage in unserem Zusammenhang folgendermaßen zu lauten: Gab es im 1. Jt. v. Chr. – zumindest nach Aussage der archäologischen Quellen – eine weitgehend einheitliche ostmediterrane Musikkultur, oder sind doch regionale Unterschiede zu fassen, die erlauben, eine zwar fließende und durchlässige, aber dennoch bestehende Grenze zwischen Ägäis und Orient oder sogar zwischen Ägäis, Zypern, Nordsyrien und Phönikien zu ziehen? Eine fundierte Antwort auf diese Frage muss von einer verlässlichen kulturgeographischen Einordnung der einschlägigen Denkmäler und der durch sie überlieferten Instrumente und Musikbräuche ausgehen.

1. Kypro-geometrische Terrakotta-Plastik

Kat.-Nr. 43 Nikosia, Zypr. Museum, Inv.-Nr. B220; FO unbekannt; Gebäudemodell aus Terrakotta mit Leierspieler im Inneren. Erh. Höhe: 11 cm; B 10,4 cm. Dat.: 9. Jh. v. Chr.

Abb. 89–Abb. 91

Rundbodenleier. Rahmen asymmetrisch-hufeisenförmig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; Saitenbefestigungen nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig (?); konventionell 0 Saiten.

Lit. P. Dikaios, Guide to the Cyprus Museum (1961) 205 Kat.-Nr. 54; J. Boardman, RDAC 1971, 37–41; V. Karageorghis in: Eilapine (1987) 359–362 Abb. 1–2; J. Bretschneider, Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend, Alter Orient und Altes Testament 229 (1991) 116 Taf. 136, 69; R. Hägg – N. Marinatos in: Transizione (1991) 307; Karageorghis, Coroplastic II (1993) 86–87 Kat.-Nr.LGB1 Abb. 69 Taf. 38, 1 a–d; MGG² Sachteil IX (1998) 1808–1809 s.v. Vorderasien Abb. 12 (S. Kammerer).

Kat.-Nr. 44 Limassol, District Mus., ohne Inv.-Nr. aus Kourion-Kaloriziki, Grab 42, Dromos: 1. Terrakotta-Figurine einer leierspielenden Gestalt. H 8,9 cm. Dat.: CG (III?).

Abb. 92

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; Saitenbefestigungen und Rahmenverzierung nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Querjoch nicht dargestellt; mindersaitig (?); konventionell 0 Saiten.

Lit. Karageorghis, Coroplastic II (1993) 82 Kat.-Nr. LGA(iii)5 Taf. 35, 5.

Kat.-Nr. 45 München, Glyptothek und Antikensammlungen, Inv.-Nr. 8853; FO unbekannt; Terrakotta-Figurine eines Leierspielers. H 12,5 cm; Dat.: CG (III?).

Abb. 93

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; sonstige Merkmale nicht eindeutig.

Lit. F. Vandenabeele, BCH 97, 1973, 49–50 Abb. 2; Karageorghis, Coroplastic II (1993) 82 Kat.-Nr. LGA(iii)7 Taf. 35, 6.

Kat.-Nr. 46 Nikosia, Zypr. Mus., Inv.-Nr. 1985/II-9/4; FO unbekannt. Terrakotta-Figurine eines Leierspielers. H 15,8 cm. Dat.: CG III.

Abb. 94

Spitzboden(?)leier. Rahmen dreieckig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen (?); Querjoch unter

den Armenden; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; konventionell 2 Saiten.

Lit. V. Karageorghis, BCH 110, 1986, 828, Abb. 7; ders., Coroplastic II (1993) 82 Kat.-Nr. LGA(iii)6 Taf. 35, 7; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 218.

Kat.-Nr. 47 Kouklia, Arch. Mus., ohne Inv.-Nr., aus Paläpaphos-Skales, Grab 52; Terrakotta-Figurine eines leierspielenden Reiters auf Damensattel; H 15,2 cm; L 15,1 cm. Kontext: CG III.

Abb. 95

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper (?); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armenden (?); Querjochenden nicht überstehend (?); Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; konventionell 2 Saiten.

Lit. V. Karageorghis, Palaepaphos-Skales, Ausgrabungen in Alt-Paphos auf Cypern III (1983) 90 Kat.-Nr. 2 Taf. 73,2; ders., Coroplastic II (1993) 88 Kat.-Nr. LGC1 Taf. 39, 1; M. E. Voyatzis, RDAC 1985, 161 Taf. 19, 8–9; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 217 Abb. 4.

Kat.-Nr. 48 Famagusta, Sammlung Hadjiprodomou, Inv.-Nr. 424; FO unbekannt; Rollbare Terrakotta-Figurine eines Pferdes mit Reiter und Leierspieler; Dat.: CG II-III.

Abb. 97–Abb. 98

Leier. Rahmen hufeisenförmig, unten abgeflacht (?); Stäbe überstehend; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter (?); Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; konventionell 2 Saiten.

Lit. V. Karageorghis, BCH 97, 1972, 629–631 Abb. 63; ders. in: ActaCyp 2 (1992) 175–176 Abb. 3; ders., Coroplastic III (1993) 89 Kat.-Nr. LGC9 Taf. 40, 3.

Kat.-Nr. 49 New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 74.51.660; FO unbekannt. Terrakotta-Kernos der Gattung White Painted III mit fünf Miniaturgefäßen und einem Leierspieler; max. H 11,4 cm; Ring-Dm 17,1 cm; Dat.: CG III.

Abb. 96

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig, oberer Teil nicht erhalten; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung nicht erhalten; untere Saitenbefestigung am Rahmen; mindersaitig; konventionell 2 Saiten.

Musikantenfigurinen sind eine exemplarreiche Gattung kypro-geometrischer Terrakotta-Plastik. Neben den Leierspielern, die hier aufgenommen werden, sind Reigenkomplexe bekannt, meistens mit zentralem Flöten- oder Rahmentrommel-Spieler⁸⁸¹ oder mit Frauen, deren Armhaltung auf Händeklatschen schließen lässt⁸⁸². Soweit das Geschlecht deutlich genug wiedergegeben ist, sind leierspielende Gestalten männlich und rahmentrommel-schlagende Gestalten weiblich. Die zyprischen Reigenkomplexe mit oder ohne Musikanten im Zentrum gelten als Anzeichen ägäischer bzw. kretischer Vorbildwirkung auf die zyprische Kunst und Festkultur. Als früheste Exemplare sind mehrere Terrakotta-Gruppen von Tänzerinnen um jeweils einen Aulos-Spieler aus dem Sanctuary of the Ingot God in Enkomi zu erwähnen⁸⁸³. J. M. Webb, die die Befunde des Heiligtums kürzlich noch einmal untersuchte und diese als Überreste des Kultes zu Ehren zweier Gottheiten, einer männlichen (des Barrengottes) und einer weiblichen interpretierte, wies diese Terrakotta-Gruppen dem Kult der weiblichen Gottheit zu⁸⁸⁴. Mit quantitativer wie qualitativer Steigerung und ikonographischer Bereicherung setzt sich die Produktion von Terrakotta-Musikanten in kypro-archaischer Zeit fort⁸⁸⁵.

Als Fundkontexte zyprischer Terrakotta-Figurinen sind Heiligtümer und Gräber nachgewiesen, genaue Fundorte und Auffindungsverhältnisse aber sind für die überwiegende Mehrheit der Musikanten-Statuetten unbekannt. Die von V. Karageorghis in seinem mehrbändigen Werk zur zyprischen Koroplastik vorgeschlagene Datierung einzelner Stücke basiert demzufolge auf stilistischen Beobachtungen, auf ihrem aufgemalten Dekor sowie auf Vergleichen mit stratigraphisch datierten Figurinen nichtmusikalischer Ikonographie. Eine allgemeine Datierung scheibengedrehter, glockenförmiger Figurinen (**Kat.-Nr. 44 Abb. 92, Kat.-Nr. 45 Abb. 93, Kat.-Nr. 46 Abb. 94**) in kypro-geometrische Zeit darf als gesichert gelten.

Unter den kypro-geometrischen Stücken des vorliegenden Katalogs stammen nur zwei aus genügend dokumentierten Kontexten. Das Grab 42 von Kaloriziki mit der Terrakotta

⁸⁸¹ C. Meerschaert in: F. Vandenabeele – R. Laffineur (Hrsg.), *Cypriote Terracottas. Proceedings of the First International Conference of Cypriote Studies*, (1991) 183–192; P. Flourentzos in: *ActaCyp* 1 (1991) 42 Taf. 3, 1–3 (Reigengruppen mit Flötenspielern); Karageorghis, *Coroplastic II* (1993) 64–65 Kat.-Nr. GD1–6 Taf. 28, 8–12; D. G. Mylonas, *Archaische Kalksteinplastik Zyperns* (1998) 159–161. – Zum Terminus »Rahmentrommel« im Vergleich zum »Tambourin« vgl. unten Anm. 1004.

⁸⁸² Karageorghis, *Coroplastic II* (1993) 10 Kat.-Nr. A(vi)2 Taf. 7,3.

⁸⁸³ J. M. Webb in: *Fs. Åström* (2001) 76.

⁸⁸⁴ Webb a. O. 69–82 insbes. 76.

⁸⁸⁵ Meerschaert a. O. (s. o. Anm. 881) 183–192; Karageorghis, *Coroplastic IV* (1995) 36–43 Taf. 18–20 (Leier-, Aulos- und Rahmentrommel-Spieler); ders., *Coroplastic V* (1998) 42–43 Taf. 27, 5–11 u. 68–75 Taf. 46–55 (Rahmentrommel-Schlägerinnen); 43–44 Taf. 28 u. 67–68 Taf. 45, 5–10 (Leierspielerinnen). Zu den zyprischen Belegen für Schlaginstrumente s. auch K. Kolotourou in: *Symposium Erlangen* (2005) 183–204.

Kat.-Nr. 44 datiert in CG I, da aber die Figurine im Dromos gefunden wurde, kann sie auch später dorthin gelangt sein. J. L. Benson hält sie tatsächlich für jünger⁸⁸⁶. Im Grab 52 von Paläpaphos-Skales, das den Leierspieler **Kat.-Nr. 47** (*Abb. 95*) enthielt, überwog die Keramik der Gattungen White Painted III und Bichrome III, die den Befund in CG III datieren⁸⁸⁷.

Die zyprische Koroplastik des frühen 1. Jts. steht mit dem Einfallsreichtum ihrer Ikonographie durchaus in der lokalen Tradition, die freistehende Figurinen wie Figuren-Attaschen auf Keramikgefäßen und -geräten bereits seit der frühen Bronzezeit kannte. Die von V. Karageorghis zusammengestellten Frauen- und Männer-Figurinen zeigen eine Vielfalt von Haltungen, Gesten, Bekleidungen, Kopfbedeckungen und Haartrachten, mit erhobenen Armen, reitend oder im Damensitzschema. Sie zeigen auch anthropomorphe Masken, Wandappliken, Askoi; Stiere, Pferde mit oder ohne Räder und Ladung, kentaurenähnliche Wesen, Vögel, Modelle von Schiffen, Möbelstücken oder Gebäuden. Auch technisch sind die zyprischen Figurinen äußerst vielfältig: In Matrizen geformte, scheibengedrehte, massive oder glockenförmige Figurinen mit beweglichen Gliedern sind belegt.

Andererseits erhielt die lokale Tradition der Koroplastik seit dem 11. Jh. v. Chr. zahlreiche Anregungen aus Kreta. Vom Typus der Göttin mit erhobenen Armen und von den Reigengruppen ist bereits gesprochen worden (vgl. o. S. 204). Auch das Gebäudemodell **Kat.-Nr. 43** (*Abb. 89–Abb. 91*) fügt sich in diesen Rahmen ein. Architekturmodelle annähernd zylindrischer Form sind auf Kreta seit frühminoischer Zeit bekannt⁸⁸⁸. Obwohl das Postulat einer Kontinuität bis zu den Modellen der späten Spätbronze- und frühen Eisenzeit nicht ganz einwandfrei ist⁸⁸⁹, wird man für letztere wohl kaum externe (levantinische oder italische) Vorbilder vermuten müssen, wie R. Mersereau aufgezeigt hat⁸⁹⁰.

Auch den Typus der reitenden Figur im Damensitz (**Kat.-Nr. 47** *Abb. 95*) belegen SM III-zeitliche weibliche Terrakotta-Statuetten aus Archanes⁸⁹¹. Der wohl SPG-zeitliche Kernos

⁸⁸⁶ J. L. Benson, *The Necropolis of Kaloriziki*, SIMA 36 (1973) 52.

⁸⁸⁷ V. Karageorghis, *Palaepaphos-Skales, Ausgrabungen in Alt-Paphos auf Cypern III* (1983) 90–96 *Abb. XCVIII*.

⁸⁸⁸ Zum bekannten FM I/IIA-zeitlichen Modell aus dem Tholosgrab II von Lebena s. nun S. Alexiou – P. Warren, *The Early Minoan Tombs of Lebena, Southern Crete*, SIMA 30 (2004) 114 *Kat.-Nr. 512* *Abb. 32* *Taf. 109, A-B*. Ebenda gegen die Annahme einer Laterne, die von R. Mersereau, *AJA* 97, 1993, 2 *Anm. 4* verteidigt wurde. Zu rechteckigen Architekturmodellen in der ägäischen Bronzezeit, insbes. auf Kreta, s. I. Schoep, *OpAth* 20, 1994, 189–210.

⁸⁸⁹ R. Mersereau, *AJA* 97, 1993, 2. Für neuere Funde kretischer Architekturmodelle der Spätbronzezeit s. Rethemiotakis, *Peloplastike* (1998) 146 mit *Anm. 502*.

⁸⁹⁰ R. Mersereau, *AJA* 97, 2–4.

⁸⁹¹ J. - E. Sakellarakis, *Archanes* (1991) *Abb. 10*; *Archanes* (1997) 314. 522–524 *Abb. 272. 517–518. 520*. Für festländisch-mykenische Gegenstücke s. G. E. Mylonas in: *Fs. Goldman* (1956) 112 *Taf. 14,4*; E. Vermeule, *Greece in the Bronze Age* (1964) *Taf. 41, F*. Für geometrische bronzene Exemplare aus der Peloponnes s. J. Floren, *Die geometrische und archaische Plastik* (1987) 57 *Anm. 226* *Taf. 5, 4* (mit Lit.).

aus Kourtes⁸⁹² (Abb. 233) liefert eine genaue Parallele für das zyprische Kompositgefäß **Kat.-Nr. 49** (Abb. 96). Mehrere Exemplare der Gattung sind aus Zypern bekannt⁸⁹³.

Zu Aspekten des Instrumentenbaus sind die früheisenzeitlichen Terrakotten Zyperns nicht besonders aufschlussreich. Der organologische Grundtyp der Rundbodenleier ist jedoch bei fast allen Statuetten eindeutig erkennbar. Nur bei **Kat.-Nr. 46** (Abb. 94) ist der Boden des Instrumentes nicht ganz klar, doch wegen der stark divergierenden Arme darf die Grundform einer Spitzbodenleier angenommen werden. Alle Leiern besitzen einen einheitlichen Rahmen mit verdicktem unteren Teil als Resonanzkörper. Querjoch- und Armenden sind oft nicht erhalten; bei **Kat.-Nr. 46** überragen sie einander, während die Querjochenden bei **Kat.-Nr. 47** (Abb. 95) und **Kat.-Nr. 48** (Abb. 98) die Arme nicht überragen. Diese Leierformen knüpfen eindeutig an die kretisch-mykenische Tradition an. Die Leiern von **Kat.-Nr. 44** (Abb. 92) und **Kat.-Nr. 45** (Abb. 93) – beide mit erkennbaren kretischen Einflüssen – wiederholen sogar treu die stilisierte Wiedergabe der Leier mit geschweiften Armen der Terrakotta-Gruppe **Kat.-Nr. 30** aus Paläkaastro (Abb. 62–Abb. 65).

Neu ist nur die Spitzbodenleier, die wir aber weiter unten anhand der eindeutigeren Darstellung auf dem amphoroiden Krater **Kat.-Nr. 52** näher erörtern werden. Eine ägäische Anregung auch für diese Leierform kann nicht ausgeschlossen werden, doch die als Vorbilder in Frage kommenden Saiteninstrumente der ägäischen Bronzezeit, die Leier auf dem Affenfresko **Kat.-Nr. 26** aus Thera (Abb. 50–Abb. 51) und die mögliche Alabaster-Leier **Kat.-Nr. 131** aus Knossos (Abb. 244–Abb. 245), sind selbst zu fragmentarisch erhalten⁸⁹⁴ und deshalb mit den zyprischen Leiern nicht sinnvoll zu vergleichen.

Fragen der Besaitung erlaubt die kypro-geometrische Terrakotta-Plastik nicht zu klären. Es sind entweder zwei Saiten, wobei man eine Stilisierung annehmen darf, oder keine Saiten wiedergegeben. Auch so legen die zyprischen Terrakotten dennoch nahe, dass die allgemeine Mindersaitigkeit der Leiern, die im ägäischen Raum in der mykenischen Nachpalastzeit begann, auch die Leiern der kypro-geometrischen Plastik charakterisiert. Sie erreichte Zypern und Palästina am Ende des 2. Jts. v. Chr. und ist auch für die Leiern der kypro-geometrischen Vasenmalerei und der geometrischen Kunst des ägäischen Raumes charakteristisch.

Ein nachhaltiger Einfluss des Orients auf die Leiern der zyprischen Koroplastik ist nicht erkennbar. Lediglich den etwas schrägen Arm der Leier auf dem Siegel **Kat.-Nr. V 5** aus Ashdod (Abb. 266) könnte man auf den Leiern **Kat.-Nr. 43** (Abb. 89–Abb. 91) und **Kat.-Nr. 44** (Abb. 92) wiedererkennen, doch alle drei Belege sind zu abstrakt und ihre genauen

⁸⁹² A. Kanta in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 46; G. Tasoulas ebenda 190 Kat.-Nr. 207.

⁸⁹³ V. Karageorghis, *The Cyprus Museum* (1989) 66–67 Taf. 67 (aus Rizokarpasso-Anavrysi Grab 1); D. Steiner in: P. Blome (Hrsg.), *Orient und frühes Griechenland. Kunstwerke der Sammlung H. und T. Bosshard* (1990) 22 Kat.-Nr. 29 Taf. (FO unbekannt); V. Karageorghis, *Early Cyprus* (2002) Abb. 301 (aus Idalion-Ayios Georghios, Grab 2); D. Christou, *BCH* 118, 1994, 653 Abb. 18 (Amathous).

⁸⁹⁴ Die Erstellung eines eigenen neuen Typs anhand dieser Fragmente durch Younger, *MusAeg* (1998) 15–16 (»triangular lyre«) scheint uns bei ihrem schlechten Erhaltungszustand für voreilig. Ebenda 16–17 mit Anm. 36 für den Vergleich mit kypro-geometrischen Leiern.

Datierungen zu wenig geklärt, als dass daraus ein konkreter Zusammenhang gefolgert werden könnte. Die starke Neigung des Instrumentes nach vorne bei **Kat.-Nr. 46** (*Abb. 94*) und **Kat.-Nr. 47** (*Abb. 95*) könnte ferner die Übernahme nahöstlicher Spieltechnik bedeuten. Genau diese Art der Handhabung belegt im 11. Jh. die sog. Orpheus-Kanne aus Megiddo (**Kat.-Nr. V 3** *Abb. 263*). Alle anderen Figurinen zeigen jedoch die herkömmliche aufrechte oder leicht nach vorne geneigte Handhabung des Instrumentes (**Kat.-Nr. 43** *Abb. 89–Abb. 91*, **Kat.-Nr. 44** *Abb. 92*, **Kat.-Nr. 45** *Abb. 93* und **Kat.-Nr. 48** *Abb. 97–Abb. 98*).

Die Kontexte, in denen Leiern nach Aussage der kypro-geometrischen Terrakotten gespielt werden, dürften grundsätzlich religiös sein. Die Formen der Miniaturgefäße des Kernos **Kat.-Nr. 49** (*Abb. 96*) – ein amphoroide Krater, ein Dinos mit Bauchhenkeln, eine Kanne mit Kleeblattmündung und zwei Bauchhenkelamphoren – weisen eher auf Trankopfer als auf profane Trinkgelage hin. Ähnliche Szenen, die ein in der zyprischen Kultausübung seit der Frühbronzezeit belegtes Ritual darstellen, werden wir im nächsten Abschnitt in der kypro-geometrischen Vasenmalerei sehen (**Kat.-Nr. 52**, **Kat.-Nr. 53**, **Kat.-Nr. 54**) und dort näher besprechen. Ebenfalls kultisch dürfte die Szene von **Kat.-Nr. 48** (*Abb. 97*) sein. Die helmtragende Gestalt dieser Gruppe und der reitende Leierspieler von **Kat.-Nr. 47** (*Abb. 95*) verbinden ferner Musik mit militärisch gesinnter Statusdemonstration und knüpfen insofern an das Ideal an, das der bewaffnete Leierspieler auf dem Kalathos **Kat.-Nr. 42** (*Abb. 85*) bereits im 11. Jh. v. Chr. zum Ausdruck bringt.

Ein hoher Status ist freilich auch für den sitzenden Leierspieler des Naiskos **Kat.-Nr. 43** postulieren (*Abb. 89–Abb. 91*). Vor ihm befindet sich eine Anlage, deren trichterförmige Basis erhalten ist. Die Rekonstruktion eines Baums, die die Szene ikonographisch mit dem Bild des Harfenspielers auf dem spätyprischen Viereckständer **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*) und des Leierspielers auf dem früheisenzeitlichen Siegel **Kat.-Nr. 80** (*Abb. 152*) der Lyre-player Group vergleichen ließe, ist möglich, wahrscheinlicher im Innenraum eines Gebäudes ist jedoch die Rekonstruktion eines Altars oder eines Tisches. In diesem Fall wären Siegelbilder der Lyre-player Group, die leierspielende Männer an Speisetischen zeigen (**Kat.-Nr. 73** *Abb. 146*, **Kat.-Nr. 75** *Abb. 147–Abb. 148*), zum Vergleich heranzuziehen. Alle diese Bilder, einschließlich der spätyprischen, zeigen jedenfalls hervorgehobene Figuren beim Musizieren und weichen in dieser Hinsicht eindeutig von den Normen der nahöstlichen wie der ägäischen Ikonographie ab (als nahöstliche Zeugnisse betrachten wir die Lyre-player Group vorerst nicht), die bis dahin nur dienstleistende, wenn auch vermutlich hochrangige Leierspieler gekannt hat. Diese Vergleiche sowie die an die Fenster des Naiskos gekletterten und hineinschauenden Figuren sprechen eher gegen die Deutung des darin sitzenden Leierspielers als Gottes. Wir würden eher an einen sterblichen oder – wegen der vielfach postulierten funeren Zusammenhänge solcher Gebäudemodelle – bereits verstorbenen Mann denken, der bei seiner Lieblingsbeschäftigung dargestellt ist. Lebensbilder sind in der zyprischen Miniaturplastik reichlich vertreten. Sollte diese Deutung zutreffen, so dürfte auch dieser Naiskos als Beleg für den innovativen Beitrag der zyprischen

Musikkultur zur Aufwertung des eigenhändigen Musizierens durch Mitglieder gesellschaftlicher Führungsschichten gelten.

2. Kypro-geometrische Vasenmalerei

Kat.-Nr. 50 Nikosia, Zypr. Mus., Inv.-Nr. B 797; FO unbekannt. Kanne der Gattung Bichrome II; Höhe: 19 cm. Leierdarstellung als Einzelmotiv. Dat.: Ende CG II.

Abb. 99–Abb. 100

Schildkrötenleier. Resonanzkörper kreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch, mit besonderer Vorrichtung; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; unterer Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung nicht vorhanden; Plektron; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 104 Kat.-Nr. IX.9 (mit Taf. und Abb.); dies., Textband (1974) 95

Kat.-Nr. 51 Erzbistum von Zypern. Amphoroider Krater der Gattung White Painted III aus der Gegend von Polis tis Khrysochou. H 45,5 cm; Rand-Dm 26,8 cm; Dat.: CG III.

Abb. 101–Abb. 104

Leier. Rahmen herzförmig, unten abgestumpft; Stäbe überstehend (?); verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch, mit besonderer Vorrichtung; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend, kugelförmig verdickt (?); Saitenhalter nicht eindeutig; vielsaitig; 5 oder 6 Saiten.

Lit. V. Karageorghis, RDAC 1980, 132–135 Taf. 19; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 216–217 Abb. 5.

Kat.-Nr. 52 Nikosia, Zypr. Mus., ohne Inv.-Nr. aus Kourion-Kaloriziki, T. 11/5. Amphoroider Krater der Gattung Bichrome III mit Darstellung eines singenden Leierspielers. Höhe: 45,5 cm; Rand-Dm 31 cm. Dat.: CG III (Karageorghis – Des Gagniers).

Abb. 105–Abb. 106

Spitzbodenleier. Rahmen herzförmig; Stäbe überstehend; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Querjoch zwischen den Stäben; Querjochenden überstehend und paarweise mit Scheiben versehen; Rahmenverzierung mit geknickten Streben und verdickten Armenden; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. P. Dikaios, BSA 37, 1936/1937, 71 Abb. 6–7; M. Rutten in: *Mélanges Syriens offerts à Monsieur R. Dussaud I* (1939) 442 Abb. 10; Aign (1963) 62–63. 319 Kat.-Nr. III/4 Abb. 28; A. G. Pieridou, *Kypriakai Spoudai* 31, 1967 (Fs. P. Dikaios), 56 Kat.-Nr. 5 Taf. 13. 1–3; Karageorghis – Des Gagniers 1974, 97; J. Karageorghis, *La Grande Déesse de Chypre et son culte* (1977) 168; Paquette, *InstrMus* (1984) 104 Kat.-Nr. C2 Abb. C2; Iacovou, *PictPott* (1988) 79 Abb. 82; Maas – Snyder (1989) 8–9 Abb. 5a; A. Demetriou, *KypA* 2, 1990, 89 Taf. 12γ–δ; ders. in: *Periplus* (2000) 46 Taf. 9,1–2; S. Deger-Jalkotzy in: *Eleventh Century* (1994) 21 Abb. 5; Brand, *Musikanten* (2000) 183–184 Kat.-Nr. Zypr 3; *New Grove*² XV (2001) 422. 424 Abb. 4, d s.v. Lyre, §2: Ancient Lyres (B. Lawergren).

Kat.-Nr. 53 Paris, Louvre, Inv.-Nr. AM 3451; FO unbekannt. Pithoide Bauchhenkelamphora der Gattung White Painted III. Höhe: 63 cm; Rand-Dm 27 cm. Libationsszene mit Leierdarstellung in Bildfelder eingeteilt. Früher Free Field-Stil. Dat.: CG IIIB.

Abb. 107–Abb. 110

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geknickten Armen; Stäbe überstehend; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Querjoch zwischen den Stäben; Querjochenden überstehend; mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. M. Rutten in: *Mélanges Syriens offerts à Monsieur R. Dussaud I* (1939) 435–448; P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 72; H. Th. Bossert, *Altsyrien* (1951) 238; Karageorghis – Des Gagniers, *Katalog* (1974) 50–51. 176 Kat.-Nr. VI.3 u. XVII.9 Taf. Abb.; A. Demetriou in: *Periplus* (2000) 46 Taf. 11,1; K. Kolotourou in: *SOMA* 2001 (2002) 216.

Kat.-Nr. 54 Nikosia, Zypr. Mus. Inv.-Nr. 1938/XI-2/3, angeblich aus der Vartivounas-Nekropole bei Platani (Kreis Famagusta), sog. Hubbard-Amphora. Bauchhenkelamphora mit Libations-Leierspiel- und Reigenszene; H 68 cm; Rand-Dm 38,5 cm; Bichrome III (früher Free-Field-Stil); Dat.: CG IIIB.

Abb. 111–Abb. 115

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geschweiften Armen; Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. S. B. Luce – A. W. van Buren, *AJA* 44, 1940, 366–367; E. Gjerstad, *SCE* IV 2 (1948) 62 Anm. 1; J. Stewart, *A Handbook to the Nicholson Museum* (1948) 178 ff.; J. L. Myres, *AJA* 58, 1954, 42, Taf. 14.7–8; P. Dikaios, *Guide to the Cyprus Museum*³ (1961) 77–78 Taf. 13, 3; Aign (1963) 63. 157. 191. 221. 319–320 Kat.-Nr. III/5 Abb. 29; G. van Hoorn, *Hermeneus* 34, 1963, 141–143; P. Demargne, *Naissance de l'Art Grec* (1964) 346 Abb. 448; L. Bonfante Warren in: *Studi in onore di Luisa Banti*

(1965) 83 Taf. 20, b; E. Slenczka, Tiryns VII (1974) 69; Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 7–9; Karageorghis – Des Gagniers, Textband (1974) 8–9. 96 Vase B.1; M. Yon, Manuel de céramique chypriote I (1976) 203 Abb. 80, a; J. Karageorghis, La Grande Déesse de Chypre et son culte (1977) 173–175 Taf. 26, a; G. Markoe, RDAC 1988, 19–24 Taf. 6, 1–2; Paquette, InstrMus (1984) 104 Kat.-Nr. C1 Abb. C1; V. Karageorghis, The Cyprus Museum (1989) 75 Taf. 73; Maas – Snyder (1989) 9 Abb. 5b; C. D'Albiac in: G. C. Ioannides (Hrsg.), Studies in Honour of Vassos Karageorghis (1992) 289–290 Abb. 9b; West, AGM (1992) 51 Taf. 12; S. Deger-Jalkotzy in: Eleventh Century (1994) 22 Abb. 4; J. B. Carter in: Fs. Vermeule (1995) Anm. 51; M. Theodossiadou in: Furniture (1996) 81; Brand, Musikanten (2000) 52–53. 184 Kat.-Nr. Zypr 4; A. Demetriou in: Periplus (2000) 46 Taf. 10,1–2; H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 61 Anm. 48.

Die Aussagen der kypro-geometrischen Vasenmalerei bezüglich der Musikausübung und der Saiteninstrumente in unserem Untersuchungsraum ist von herausragender Bedeutung. Die Szenen der fünf Gefäße **Kat.-Nr. 50 – Kat.-Nr. 54** (Abb. 99–Abb. 115) zeigen eine Vielfalt von Leierinstrumenten und Musikbräuchen, datieren alle in die Zeit vor den frühesten attischen Musikszenen des mittleren 8. Jhs. v. Chr. und bewahren zum Teil musikalisches Kulturgut der ägäischen Spätbronzezeit. Sie nehmen anderes, darunter Leierformen, vorweg, die man bisher nur aus der attisch-geometrischen und späteren griechischen Überlieferung kannte. Im Vergleich zu den Terrakotta-Figurinen des vorigen Abschnittes sind diese Bildzeugnisse nicht nur präziser und deshalb aussagekräftiger; die stilistisch-technische Entwicklung der kypro-geometrischen Vasenmalerei ist für unsere Zwecke auch ausreichend bekannt, so dass diese Gefäße trotz unbekannter Fundverhältnisse – nur die Amphora **Kat.-Nr. 52** (Abb. 105) stammt aus einer kontrollierten Grabung – auch relativ gut datiert werden können. Die fünf kypro-geometrischen Gefäße in diesem Kapitel dürfen aus diesen Gründen als Grundquellen für die Musikausübung Zyperns im frühen 1. Jt. v. Chr. gelten.

Die beiden amphoroiden Kratere **Kat.-Nr. 51** (Abb. 101–Abb. 102) und **Kat.-Nr. 52** (Abb. 105) besitzen eine Form mit breiter Mündung, flachem, ausladendem Mündungsrand und zwei Bandhenkeln, die sich von Kreta aus aufs mykenische Festland und auf Zypern bereits im 14. Jh. v. Chr. verbreitete⁸⁹⁵ und auf Zypern auch in Bronze hergestellt wurde⁸⁹⁶. Auf Kreta und vor allem auf Zypern überlebte die keramische Gefäßform mit dem höheren Hals

⁸⁹⁵ M. Popham, BSA 62, 1967, 345. 347–349 Taf. 84, a; 87, a–b; A. Kanta in: Anatolike Mesogeios (1998) 42–43. Importierter SM III A2/B-zeitlicher amphoroider Krater mit Oktopusdekor aus Hala Sultan Teke: Anatolike Mesogeios (1998) 69 Kat.-Nr. 30 (Flourentzos). Zyprische Bronzeexemplare des späten 2. Jts. aus Kaloriziki und aus dem kretischen Pantanassa: Anatolike Mesogeios (1998) 82–84 Kat.-Nr. 54 (Flourentzos) 55 (Tegou); Catling, Bronzework (1964) 156–161 Taf. 23–24; Matthäus, Metallgefäße (1985) 228–232 Taf. 66–69; V. Karageorghis – D. Michaelides, Tombs at Palaepaphos I (1990) 34. 63 Taf. 24; H. W. Catling in: Lefkandi II 2, BSA Suppl. 23 (1993) 81–96 Taf. 16–21.

⁸⁹⁶ Zyprische Bronzeexemplare des späten 2. Jts. aus Palaepaphos und Lefkandi: V. Karageorghis – D. Michaelides, Tombs at Palaepaphos I (1990) 34. 63 Taf. 24; H. W. Catling in: Lefkandi II 2, BSA Suppl. 23 (1993) 81–96 Taf. 16–21; aus Pantanassa (Kreta): s. u. Anm. 899; aus Kaloriziki, Zypern: s. u. Anm. 900. Zu der Gattung allg.: Catling, Bronzework (1964) 156–161 Taf. 23–24; Matthäus, Metallgefäße (1985) 228–232 Taf. 66–69.

in der Früheisenzeit. Der höhere Hals ist nicht nur für die Kratere **Kat.-Nr. 51** und **Kat.-Nr. 52** charakteristisch, sondern auch für kypro-geometrische Amphoren wie **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 109–Abb. 110*) und **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 113–Abb. 114*).

Den schlichten figürlichen Dekor auf den beiden amphoroiden Krateren trägt der Hals. **Kat.-Nr. 51** zeigt auf der einen Seite einen sitzenden Leierspieler mit geöffnetem Mund (*Abb. 101. Abb. 103*) – ein sicheres Indiz für Singen – und auf der anderen Seite einen Reiter, der einen Stier hinter sich herzieht (*Abb. 102*). Der Leierspieler befindet sich unter Tieren und erinnert insofern an den Leierspieler der sog. Orpheus-Kanne (**Kat.-Nr. V 3** *Abb. 263*). Der zyprische Musikant ist jedoch sitzend dargestellt, wie die Harfenspieler der beiden spätyprischen Gefäßständer **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*) und **Kat.-Nr. 41** (*Abb. 87–Abb. 88*), die Leierspieler der Terrakotten **Kat.-Nr. 43** (*Abb. 89–Abb. 91*) und **Kat.-Nr. 47** (*Abb. 95*) sowie der Leierspieler des Freskos **Kat.-Nr. 36** aus Pylos (*Abb. 73–Abb. 75*). Seine Leier hat eine Form, die wir so bisher nicht gesehen haben. Die Zeichnung ist halbfertig oder durch schlechte Erhaltung der Gefäßoberfläche beeinträchtigt; eine symmetrische Leier mit halbrundem Resonanzkörper ist trotzdem zu erkennen. Die Seiten und die Basis des Resonanzkörpers sind abgeflacht. Die Arme krümmen sich stark nach innen, fast schließen sie sich. Das Querjoch ist etwas höher platziert und geradlinig. Mindestens sechs Saiten sind erkennbar. Vermisst wird das obere Teil der Arme oberhalb der Einbuchtungen des Rahmens, die das Querjoch stützen müssen. Zwei senkrechte Striche kurz vor den Enden des Querjochs sind wohl Überreste der Arme, die Enden des Querjochs ragen also heraus. Eine so rekonstruierte Leier besitzt das obere Rahmenteil und beinahe die Besaitung der Leier auf dem Sarkophag **Kat.-Nr. 27** aus Ajia Triada (*Abb. 53*) ohne die konkrete Schwanenkopfverzierung der letzteren. Die gleiche Verbindung von einziehenden Unter- und senkrechten Oberarmen (oder Stäbe), belegt auch bei der Leier der kretischen dreihenkligen Amphora **Kat.-Nr. 29** (*Abb. 59–Abb. 61*), führt zu der Formation des oberen Teils der Leier auf der Amphora **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 108. Abb. 110*), die ihrerseits als die früheste sog. Wiegenkithara, ein griechisches Instrument der archaischen und klassischen Periode⁸⁹⁷, gelten darf. Die Leier des Khrysochou-Kraters **Kat.-Nr. 51** füllt somit eine Lücke in der bisher vielfach vermuteten Entwicklung von der kanonischen kretisch-mykenischen Leier zu der griechischen Kithara. Mit den abgeflachten Seiten ihres unteren Rahmens nähert sie sich andererseits der Spitzbodenleier des Kaloriziki-Kraters **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*) an.

Die Spitzbodenleier des Kaloriziki-Kraters stellt eine weitere neue Form im Instrumentarium unseres Untersuchungsraums dar, die zum Teil ägäische Traditionen der Bronzezeit weiterführt – die Zusammensetzung der Arme aus jeweils einem äußeren geraden und einem inneren geschweiften Teil findet sich sonst nur auf der Chania-Leier **Kat.-Nr. 31** (*Abb. 66*)⁸⁹⁸ – und sich später in Attika verbreitet (vgl. **Kat.-Nr. 108** *Abb. 185*, **Kat.-Nr. 109** *Abb. 188–Abb. 189*).

⁸⁹⁷ Zur gr. Wiegenkithara s. Paquette, *InstrMus* (1984) 131–143; West, *AGM* (1992) 55; Neubecker, *AgM* (1994) 74.

⁸⁹⁸ K. Kolotourou in: *SOMA* 2001 (2002) 216.

Den figürlichen Dekor des Kaloriziki-Kraters (*Abb. 105–Abb. 106*) trägt je ein zentrales Bildfeld auf den beiden Seiten des Halses. Beide Bildfelder werden von jeweils zwei Vertikalstreifen mit senkrechten, kreuzschraffierten Rautenkettens umrahmt. Zwei ähnliche Gestalten in knielangem, schrägschraffiertem Gewand mit Punktaugen und schräg nach hinten herausragenden Haarsträhnen sind dargestellt. Wegen der fehlenden Angabe von Brüsten sind beide als männlich zu deuten. Der eine Mann hält eine kleine Kanne über der Mündung eines großen amphoroiden Kraters, der in Form und Dekorationsschema dem Bildträger ähnelt. Der andere Mann hält eine leicht zu ihm geneigten Leier in seinen beiden Armen und öffnet seine Mund, offenbar zum Singen (vgl. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 101. Abb. 103*). Obwohl der figürliche Dekor in unterschiedliche Bildfelder eingeteilt ist, scheint die Szene einen einheitlichen Handlungszusammenhang oder vermutlich zwei Episoden derselben Handlung wiederzugeben.

Diese Handlung besteht angesichts ihrer thematischen Verwandtschaft mit der ikonographisch reicheren Szene der jüngeren Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*), die gleich unten erörtert wird, wohl in einer Flüssigkeitsspende, die in Musik- und Gesangsbegleitung vollzogen wird. Ein ähnliches Ritual meint wohl auch der vorhin betrachtete Kernos **Kat.-Nr. 49** (*Abb. 96*), zu dessen Miniaturgefäßen auch eine Kanne und ein amphoroide Krater ähnlicher Form gehören. Dass die Szene etwa eine kultische Libation und nicht ein Bankett zeigt, in dessen Rahmen ein Diener Wein aus dem Krater schöpft, ist wegen des Fehlens weiterer Teilnehmer die wahrscheinlichste Deutung.

Schnabelkannen und amphoroide Kratere (oder funktional äquivalente Gefäße) in Libationszeremonien zeigen auch die Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 108. Abb. 110*), die Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*) und eine Kanne der Gattung Black-on-Red I (III) (*Abb. 234*), die wohl vom gleichen Maler stammt wie der Krater **Kat.-Nr. 51** (*Abb. 101–Abb. 103*). Die gleiche Gefäßkombination belegt bereits ein bronzenes amphoroide Krater des 11. Jhs. v. Chr. aus einem Tholosgrab beim kretischen Pantanassa – vermutlich ein Import aus Zypern. Am Unterhals trägt er ein Band mit Schnabelkannenmotiven⁸⁹⁹. Bei einer ähnlichen Bronzeamphora der Phase SC IIIB aus Kaloriziki, deren Mündung und Henkel erhalten sind, befindet sich die Kannenreihe auf dem Mündungsrand⁹⁰⁰. Die Genien auf den Henkeln der zyprischen Bronzeamphora sowie die Genien mit Schnabelkannen in den Vorderpfoten auf den Henkeln eines weiteren bronzenen Kraters, angeblich aus Kition⁹⁰¹, verraten, dass die zyprischen Libationen ikonographisch an Szenen kretisch-mykenischer Siegel und Siegelringe anknüpfen. Die Sitte der Libation selbst ist bereits seit frühzyprischer Zeit mit charakteristisch zyprischen Terrakotta-Modellen belegt (vgl. u. S. 224). Als frühestes kretisches Zeugnis sei hier der MM II-zeitliche Ringabdruck CMS II 5 Nr. 322 aus dem Palast von Phästos, als berühmtestes der goldene Siegelring CMS I Nr. 179

⁸⁹⁹ E. Tegou in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 84 Kat.-Nr. 55.

⁹⁰⁰ Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 228–229 Kat.-Nr. 526 Taf. 67; P. Flourentzos in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 82–84 Kat.-Nr. 54.

⁹⁰¹ Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 229–230 Kat.-Nr. 528 Taf. 69; *Cesnola Collection* (2000) 95–96 Kat.-Nr. 95 (mit Taf.).

aus Tiryns erwähnt (*Abb. 229*)⁹⁰². Auch auf dem MM IIB-zeitlichen Siegel **Kat.-Nr. 8** aus der Gemmenschneiderwerkstatt des Palastes von Malia haben wir das Motiv der über einer Amphora schwebenden Schnabelkanne in Zusammenhang mit einer Harfendarstellung gesehen (*Abb. 25*). Schnabelkannen und Kratere wurden aber offenbar auch in profanen Gelagen verwendet, wie die Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*), die weiter unten betrachtet wird, zeigt.

Die ikonographische Reduzierung der Libationsszene wird in den Szenen der pithoiden Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 107–Abb. 110*) bis ins Emblematische getrieben. Sechs Bildfelder in der Bauchzone, von senkrechten Zickzacklinien zwischen dreifachen geraden Linien getrennt, zeigen hier je ein Element der Libationszeremonie als Einzelmotiv ohne szenischen Zusammenhang: die Kanne auf dem amphoroiden Krater, die Leier, den Opfertisch und das zweihenklige Tablett (zum letzteren vgl. **Kat.-Nr. 50** *Abb. 99–Abb. 100* rechts), eine Wildziege und einen Wasservogel mit einem Fisch. Nur einmal erscheint eine menschliche Gestalt, ein Gabenträger mit Fischkette. In den vier Bildfeldern der Halszone sind weitere Tiere und Vögel dargestellt, die insgesamt als Opfertiere oder als Andeutung der Speisen interpretiert werden könnten. Es darf also vermutet werden, dass im Rahmen solcher Zeremonien Libationen, Tieropfer und Darbringung von Gaben vollzogen wurden. Letztere sind bereits aus dem figürlichen Dekor des Bronzeständers **Kat.-Nr. 40** bekannt (*Abb. 83–Abb. 84*); vergleichbare Sitten überliefern auch die figürlich geschmückten Metallschalen **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) und **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*), wenn auch in nahöstlicher Ikonographie.

Unter starkem syro-phönikischem Einfluss stehen die Szenen des als Hubbard-Amphora bekannten Gefäßes **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111–Abb. 114*). Dies wurde Mitte der 1930er Jahre von O'Brien Hubbard, Oberleutnant der britischen Luftwaffe auf Zypern, dem Cyprus Museum in Nikosia übergeben – er soll sie aus den Händen von Raubgräbern und Schleichhändlern gerettet haben. Angesichts der damals stark zugenommenen Raubtätigkeit in der Famagusta-Region vermutete P. Dikaios, dass die Amphora aus der vor kurzem geplünderten Vartivounas-Nekropole stammte⁹⁰³, dafür sind aber keine weiteren Beweise bekannt.

Die Gefäßform folgt im Wesentlichen dem attischen Vorbild der Bauchhenkelamphora, die in Athen bis in SG Ia fast ausschließlich als Urne für Frauenbestattungen verwendet wurde⁹⁰⁴. In MG IIa erlangte sie in Attika einen hohen trichterförmigen Hals und einen flachen, ausladenden Rand mit darunter liegender Umlaufleiste. In der letzten Phase ihrer

⁹⁰² Für eine Sammlung weiterer kretischer Belege s. V. Stürmer in: O. Picard (Hrsg.), *L'iconographie minoenne*, BCH-Suppl. 11 (1985) 120–122 *Abb. 1–4*; J. Weingarten in: *KrÄg Katalog* (2000) 155–156 *Kat.-Nr. 130–132*; M. Mikrakis ebenda 159 *Kat.-Nr. 136ß*; J.-C. Poursat ebenda 163 *Kat.-Nr. 143*; S. Markoulaki ebenda 163–165 *Kat.-Nr. 144*.

⁹⁰³ P. Dikaios, *BSA* 37, 1936/37, 56–57.

⁹⁰⁴ N. Kourou, *CVA Athen, Nat. Mus* (5) 74. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Kourous »belly handled amphora Type I«, ebenda 81–88. Für einen Überblick über zyprische und einen Vergleich mit ägäischen Bauchhenkelamphoren s. A. Demetriou, *Cypro-Aegean Relations in the Early Iron Age*, *SIMA* 83 (1989) 4–7, einschränkend jedoch s. u. S. 223 Anm. 914.

attischen Geschichte (SG I) nahm die Gefäßform monumentale Dimensionen sowie einen Fries mit figürlichem Dekor in Höhe der Henkel, meistens eine Prothesis- oder Ekphora-Szene, an. Auf der anderen Seite trug die Henkelzone meistens lineare Motive (Mäander, Kreise) in Rahmenfeldern; sämtliche Gefäßoberfläche wurde sonst flächendeckend mit geometrischen Mustern in Streifen überzogen.

Die Hubbard-Amphora und die weiteren Belege dieser Gefäßform auf Zypern in CG III sind jedoch grundsätzlich gedrungener als die attischen Exemplare. Ihr Hals ist wesentlich kürzer und breiter, ihr Körper verjüngt sich stärker nach unten und kommt deshalb dem Körper des amphoroiden Kraters mit vertikalen Henkeln nahe. Ein Funktionswechsel der Gefäßform auf Zypern bzw. eine Verwendung als Mischgefäß oder als Gefäß für die Bereithaltung von Wein ist deshalb zu vermuten, zumal auf Zypern in geometrischer Zeit weder Aschenurnen noch Semata üblich sind.

Umlaufbänder und -linien begrenzen oben und unten den Fries mit dem figürlichen Dekor auf den beiden von den Henkeln getrennten Seiten der Henkelzone der Hubbard-Amphora. Die einzelnen Figuren und Gegenstände sind in Umriss gezeichnet und teilweise mit purpurn-braunem und schwarzem Firnis in Bichrome-Technik gefüllt⁹⁰⁵. Den Mittelpunkt der Hauptseite (*Abb. 111*) bildet eine thronende Gestalt in langem, transparent wirkendem Gewand. Ihre Füße ruhen auf einem Fußschemel. Vor ihrem Gesicht hält sie das Ende eines langen Saugrohrs, das von einer Amphora auf einem Tisch oder einem Ständer ausgeht. Ein Bronzeständer ist wahrscheinlicher, da das Gefäß darauf wie eine Transportamphora mit spitz zulaufender Basis und engem Hals aussieht⁹⁰⁶. Ein vergleichbares Gefäß auf einem Ständer zeigt das Siegelbild **Kat.-Nr. 83** (*Abb. 155*) der Lyre-Player Group; ähnlich ist auch die Amphora auf der Transportstange in der Szene der Schale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*). Wegen dieser Gefäßform, die für den Weintransport bestimmt war, darf man wohl annehmen, dass die thronende Gestalt Wein und nicht etwa Stierblut trinkt, wie P. Dikaios dachte.

Zwischen thronender Gestalt und Gefäßständer befindet sich auf etwas höherem Niveau ein Tisch mit drei kleinen Kannen und zwei runden Gegenständen (Früchten?). Eine stehende Gestalt links füllt mit einer ähnlichen Kanne die Amphora nach, und drei weitere Gefäße in deutlicher Schnabelkannenform sind in der Nähe ihrer anderen Hand dargestellt. Weiter links hinter ihr wächst schräg aus dem Umfassungsband um den Henkelansatz ein Stierkopf auf einem langen Pfahl⁹⁰⁷. Rechts hinter dem Thron der zentralen Figur ist eine übergroße, die gesamte Höhe des Frieses belegende Sphinx dargestellt, die eine Blume in der erhobenen Vorderpfote vor ihrem Gesicht hält und offenbar daran schnüffelt.

Die andere Seite der Amphora (*Abb. 112*) zeigt – vorsichtig ausgedrückt – fünf nebeneinander stehende und nach rechts blickende Gestalten mit Körpern in Frontalansicht, darunter einen Leierspieler in der Mitte, sowie drei stilisierte Pflanzenmotive. Der Leierspieler

⁹⁰⁵ Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) Farbzeichnung auf S. 8.

⁹⁰⁶ Vgl. die Darstellung solcher Amphoren in einem Schiff auf einer Kanne aus Karpass, Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 122 Kat.-Nr. XI.1.

⁹⁰⁷ R. M. Washbourne, *Out of the Mouths of Pots*, SIMA Pocket-book 158 (2000) 179.

ist daran als männlich zu erkennen, dass er als einzige Gestalt in den Szenen der Amphora kein Gewand trägt und einen bis zur Höhe der Brustwarzen mit purpurn-brauner Farbe gefüllten Körper besitzt. Die Frauen strecken ihre Arme schräg nach unten, die Hände aber sind nicht gefaltet.

Angesichts des schlichten Figurenstils ist nicht spontan zu erkennen, ob diese parataktische Aufstellung der Figuren eine prozessionsartige (Tanz)bewegung oder einen Reigentanz zum Ausdruck bringen will. Arme und Hände sind wenig aufschlussreich: Schräg nach unten gestreckte Arme haben auch Figuren in der Szene, die zu weit von anderen Personen entfernt stehen, als dass sie ihre Hände hätten halten können, oder Figuren, die mindestens eine besetzte Hand haben – so der Leierspieler, die ihm vorangehende Frau und die Dienerin auf der anderen Seite der Amphora. Dass die Hände der vermeintlichen Tänzerinnen nicht gefaltet dargestellt sind, bedeutet andererseits nicht, dass sie nicht gefaltet gemeint sind. Denn um eine genaue Wiedergabe kümmert sich der Maler in dieser wie in anderen Einzelheiten kaum: Auch der Rahmen der Leier sowie die Kanne über der Amphora auf der anderen Seite sind nicht wirklich in den Händen der Gestalten dargestellt, die sie halten müssen. Auf dem ersten Blick spricht die mittlere Position des Leierspielers, die seine Stellung im Zentrum einer Runde wiedergeben dürfte, für eine Reigenszene. Dabei allerdings hätten die Frauen spiegelbildlich an seinen beiden Seiten dargestellt sein müssen – zumindest nach den Konventionen der geometrischen und frühattischen Vasenmalerei (hierzu vgl. **Kat.-Nr. 113 Abb. 201–Abb. 202, Kat.-Nr. 115 Abb. 206**). Die Wendung aller Figuren nach rechts und die nichtgefalteten Hände könnten andererseits auf eine Prozession hinweisen, wobei aber der Musikant nach den Bildkonventionen der geometrischen Vasenmalerei und der Metallschalen entweder an der Spitze oder ganz außerhalb der Frauenschar hätte stehen müssen. Die Kombination beider Schemata bedarf also einer Erklärung, auf die wir weiter unten bei der Interpretation der Szenen eingehen werden.

Technik und Stil des Dekors zeichnen die Hubbard-Amphora als ein lokales, zyprisches Produkt der Gattung Bichrome III aus, das sich freilich aus den vielfältigen Traditionen nährt, deren Begegnung und gegenseitige Befruchtung für Zypern im frühen 1. Jt. so charakteristisch sind. Als genaue Parallele der Gefäßform und des gesamten Dekorationsschemas ist eine Bauchhenkelamphora der Gattung White Painted III, ehemals in der Petrakides-Sammlung, zu erwähnen⁹⁰⁸. Verwandt sind eine Bichrome-III-Amphora des Louvre mit Wellenband in der Henkelzone⁹⁰⁹ sowie eine weitere derselben Gattung mit Dekor in getrennten Bildfeldern im Cyprus Museum⁹¹⁰. Das spezifische Merkmal der ununterbrochenen Linienführung zwischen Augen und Ohren, die drei der mutmaßlichen Tänzerinnen auf der Hubbard-Amphora aufweisen, begegnet auf zwei Gefäßen aus Khrysochou, die wohl vom gleichen Maler stammen: der CG III-zeitlichen Kanne der Gattung Black-on-Red I (III), ein aller Wahrscheinlichkeit nach lokales, wenn auch syrisch-palästinische Waren treu

⁹⁰⁸ Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 31 Kat.-Nr. III.1.

⁹⁰⁹ Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 337 Kat.-Nr. XXV.d.5.

⁹¹⁰ Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 333 Kat.-Nr. XXV.d.1bis.

imitierendes Gefäß⁹¹¹, das in linearem Stil das gleiche Thema des Trinkens durchs Saugrohr wiedergibt (*Abb. 234–Abb. 235*), und dem amphoroiden Krater **Kat.-Nr. 51** (*Abb. 103*).

Der als anspruchslos bezeichnete Figurenstil der Hubbard-Amphora⁹¹², der von P. Dikaios als Indiz für eine extrem frühe Datierung in die erste Hälfte des 9. Jhs. betrachtet wurde⁹¹³, sollte demnach aus heutiger Sicht nicht als zeitbedingt angesehen werden. Denn innerhalb der langen Phase CG III (ca. 850–750 v. Chr.) ist der Hubbard-Amphora ein *Terminus post quem* um das Ende des 9. Jhs. v. Chr. durch die oben erwähnten attisch MG II-zeitlichen Charakteristika ihrer Hals- und Mündungspartie gesetzt⁹¹⁴.

Doch auch eine allzu niedrige Datierung um 740 v. Chr., kurz nach dem Aufkommen der Leierspielszenen in der attisch-geometrischen Vasenmalerei, wie neuere Ansätze vorschlagen, beruht lediglich auf der Vermutung, dass die Ikonographie des Leierspielers auf attische Anregung zurückgeht⁹¹⁵. Die Tatsache, dass Zypern im scharfen Gegensatz zu Attika vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr. mehrere Darstellungen von Leierspielern in Vasenmalerei, Plastik und figürlicher Toreutik kennt, spricht eindeutig dagegen. Generell scheint der Einfluss der ägäischen auf die kypro-geometrische Vasenmalerei nach der Anfangsphase der Proto-White Painted Ware eher gering⁹¹⁶. Näheres zum Verhältnis der zyprischen und attischen Leierspielszenen wird weiter unten ausgeführt, hier sei aber vorweggenommen, dass Zypern eher der Geber in diesem Verhältnis zu sein scheint. Das Postulat eines Vorrangs attischer Bildkunst in der Wiedergabe des Saitenspiels scheitert auch an mehreren kretischen Denkmälern des 10. bis frühen 8. Jhs. v. Chr. (s. u. Kap. VII, insbes. **Kat.-Nr. 98**, **Kat.-Nr. 99** *Abb. 163–Abb. 164*, **Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*).

Eine Datierung der Hubbard-Amphora in die erste Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. besitzt demnach die meiste Wahrscheinlichkeit. Hierzu sei erwähnt, dass die Ikonographie des Musizierens und des Frauenreigens im Rahmen des Rituals »Speisung der Göttin«, die die Hubbard-Amphora und die Schalen der 'proto-zyprischen' (eigentlich nordsyrischen) Gruppe

⁹¹¹ V. Karageorghis, RDAC 1974, 64–67; Karageorghis – Des Gagniers, Suppl. (1979) 6–9 Kat.-Nr. SB.1. Für die lokale Herstellung der Black-on-Red-Keramik auf Zypern wurde zuletzt mit archäologischen und naturwissenschaftlichen Argumenten plädiert: N. Schreiber, *The Cypro-Phoenician Pottery of the Iron Age* (2003) insbes. 221–280. Dazu vgl. unten S. 300.

⁹¹² P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 61–62; J. L. Myres, AJA 58, 1954, 41; Karageorghis – Des Gagniers, Textband (1974) 96; H.-G. Buchholz in: Ch. Uehlinger (Hrsg.), *Images as media. Sources for the cultural history of the Near East and the Eastern Mediterranean* (2000) 264–265.

⁹¹³ P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 58. 61–62. 64.

⁹¹⁴ Die Bauchhenkelamphora aus Lysi – s. V. Karageorghis, BCH 92, 1968, 281 Abb. 41 – darf nicht als Beleg dafür gelten, dass ausladende Lippe mit darunter liegender Umlaufleiste eine frühere zyprische Erfindung ist, die sich später auf Attika ausgebreitete – so A. Demetriou, *Cypro-Aegean Relations in the Early Iron Age*, SIMA 83 (1989) 6 Abb. 24. Denn sie besitzt eigentlich keine Leiste, sondern eine abgestufte Mündung, soweit das veröffentlichte Bild nicht trügt, und ihre Datierung am Übergang von CG I/II ist nicht sicher. Für CG I-II Bauchhenkelamphoren s. u. a. V. Karageorghis, *Palaepaphos-Skales, Ausgrabungen in Alt-Paphos auf Cypern III* (1983) 10 Kat.-Nr. 4 Taf. 16,4; 19 Kat.-Nr. 134 Taf. 16, 134; 78–79 Kat.-Nr. 42. 46 Taf. 65,42. 46; 166 Kat.-Nr. 119–120 Taf. 105,119–120.

⁹¹⁵ Karageorghis – Des Gagniers, Textband (1974) 96; A. Demetriou in: *Periplus* (2000) 46.

⁹¹⁶ Coldstream, GGP (1968) 3. 384.

(**Kat.-Nr. 55** Abb. 116, **Kat.-Nr. 56** Abb. 117, **Kat.-Nr. 57** Abb. 118) trotz vieler Einzelunterschiede gemeinsam haben, spätestens im ausgehenden 9. Jh. auf Zypern bekannt war. Griechische Elemente sind in der Prozessions- oder Reigenszene der Hubbard-Amphora erkennbar; diese müssen aber angesichts der oben erörterten ägäischen Prägung kypro-geometrischer Musikantenfigurinen nicht von der attischen Vasenmalerei abhängig gemacht werden.

Der Maler der Hubbard-Amphora verbindet in seinem Werk lokale Traditionen und Anregungen aus mehreren Kulturlandschaften des östlichen Mittelmeerraums in der für das früheisenzeitliche Zypern vielfach belegten, charakteristischen Weise. Die Szenen gehören als Ganzes in den breiten Kontext der nordsyrischen Ikonographie der Speiseszene, die wir weiter unten an den Metallschalen werden besser verfolgen können. Noch tiefer in die nahöstliche Tradition schlägt die Szene der Amphora ihre Wurzeln dadurch, dass sie nicht lediglich eine thronende Gestalt mit Schale oder Blume in der Hand, sondern die Aufnahme der gependeten Flüssigkeit mit Hilfe eines Saugrohrs zeigt. Bei der Betrachtung des spätbronzezeitlichen Rollsiegels **Kat.-Nr. 39** aus Enkomi (Abb. 82), die ein ähnliches Verfahren zeigt, wurde die frühmesopotamische, mittel- und spätbronzezeitliche Geschichte des Bildthemas im Orient kurz gestreift (vgl. o. S. 183–186). Da das Röhrentrinken im frühen 1. Jt. dort nicht mehr so beliebt war⁹¹⁷, neigen wir zu der Annahme, dass die Darstellung der Sitte auf der Hubbard-Amphora wie auf der grob zeitgleichen Khrysochou-Kanne (Abb. 234) eher lokale, seit der Spätbronzezeit syrisch geprägte Traditionen der Kultausübung fortsetzt⁹¹⁸ und nicht auf eine erneute Rezeption nordsyrischer Kultur zurückgeht. Das Thema begegnet auch auf einem Siegel der sog. Lyre-Player Group (**Kat.-Nr. 83** Abb. 155; FO unbekannt), wo die leierspielende Gestalt selbst zu trinken scheint. Die Gruppe gilt derzeit als nordsyrisch oder südostanatolisch, im Abschnitt VI.4 werden wir aber für die These der kypro-phönikischen Herkunft dieser Siegel plädieren.

Eindeutig lokale Sitten spiegelt jedenfalls der Stierkopf am linken Rand der Libationsszene auf der Hubbard-Amphora wieder. G. Markoe sieht hier keinen realen Gegenstand, sondern eine symbolische Andeutung des Themas des Stier-Löwen-Kampfes, das auf der Khrysochou-Kanne zu sehen ist⁹¹⁹ – allerdings auf der anderen Seite des Gefäßes und mit fraglicher Zugehörigkeit zur Hauptszene. Der Stierkopf in der Amphora-Szene⁹²⁰ steht allerdings nicht allein, sondern auf einem Pfahl; so scheint er vielmehr auf die Szenerie eines Heiligtums oder einer Kultanlage hinzudeuten, die auf Zypern seit der frühen

⁹¹⁷ Für vereinzelte Belege aus dem 1. Jt. v. Chr. s. O. Keel in: O. Keel et al. (Hrsg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3, OBO 100 (1990) 370 Kat.-Nr. 7 Abb. 66 (nordsyrischer Skarabäus, angeblich aus Nablus, gekauft in Jerusalem); D. Collon, Catalogue of Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals V (2001) 64. 67 Kat.-Nr. 103 Taf. 9, 103 (syrisches Rollsiegel aus Merj Khamis, spätestens 10.–9. Jh. v. Chr.).

⁹¹⁸ Vgl. o. S. 183.

⁹¹⁹ G. Markoe, RDAC 1988, 21.

⁹²⁰ P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 67 zufolge »it cannot be otherwise interpreted than as representing the sacrificed animal or the sacrifice«; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 180 spricht von einem »bucranium hanging on the wall«.

Bronzezeit bekannt ist. Mehrere Denkmäler, von den beiden Modellen aus Kotschatis⁹²¹ und der rotpolierten Scherbe mit Reliefdekor aus Psematismenos-Trelloukkas⁹²² bis hin zu einer Bichrome-III-Wandapplike der Sammlung Hadjiprodomou⁹²³, zeigen seit FC III/MC I eine imposante, mauerähnliche Fachwerk-Konstruktion mit hohen, herausragenden Pfosten, die Stierköpfe tragen. Am Fuß dieser Konstruktion erscheinen manchmal ein pithoides Gefäß und ein Adorant, der offenbar im Begriff ist, Trankopfer oder Flüssigkeitsspenden jener Art zu vollziehen⁹²⁴, die wir auch auf den kypro-geometrischen Belegen **Kat.-Nr. 49** (Abb. 96), **Kat.-Nr. 52** (Abb. 105) und **Kat.-Nr. 53** (Abb. 108. Abb. 110) gesehen haben. Das Architekturmodell aus Vounous zeigt eine ähnliche Kultanlage am Rande eines mit einer Mauer umfassten Heiligtums⁹²⁵. Auch archäologisch ist die Zurschaustellung von Köpfen geopferter Rinder im Rahmen ritualisierter Gemeinschaftsmähler in der gesamten zyprischen Bronzezeit mehrfach belegt⁹²⁶.

Der Stierkopf in der Libationsszene der Hubbard-Amphora gibt also keinen Anlass zu der Annahme einer kretisch-mykenischen Anregung. Nur die architektonischen 'Kulthörner' spätyprischer Kultanlagen dürfen als kretisches Element gelten⁹²⁷, mit diesen sind aber die ritualisierte Zurschaustellung von Stierköpfen und die Architekturform der oben erwähnten Terrakotta-Modelle nicht zu verwechseln. Beides deutet auf Traditionen des Kultes und der Kultarchitektur hin, die ihren entfernten Ursprung im anatolischen Neolithikum haben⁹²⁸ und in der Zeit der Hubbard-Amphora als ein längst integrierter Bestandteil zyprischer Kultausübung gelten dürfen⁹²⁹. Auch sonst scheint die Libation, die bei Heiligtumsmodellen durch ein Gefäß und einen Adoranten vor der hohen Stierkopfkonstruktion angedeutet ist,

⁹²¹ V. Karageorghis, RDAC 1970, 10–13; J. Karageorghis, *La Grande Déesse de Chypre et son culte* (1977) 43–44 Taf. 14, a; Rutkowski, *Kultdarstellungen* (1981) Taf. 8; J. Bretschneider, *Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend*, *Alter Orient und Altes Testament* 229 (1991) 21–22 Kat.-Nr. 11 Taf. 14, 11; P. Schuster Keswani, *AJA* 109, 2005, 349–350 Abb. 3.

⁹²² P. Florentzos, *JPR* 7, 1993, 26–30.

⁹²³ V. Karageorghis, *Early Cyprus* (2002) Abb. 309

⁹²⁴ Für einen Überblick s. R. M. Washbourne, *Out of the Mouths of Pots*, *SIMA Pocket-book* 158 (2000) 175–181.

⁹²⁵ M. C. Louloupis in: *Relations a. O.* (Anm. 864) 218–220 Taf. 29,1; Karageorghis, *Coroplastic I* (1991) 139–40 Kat.-Nr. VII,1 Taf. 100–101; ebenda 139–145 für weitere bronzzeitliche Architekturmodelle dieser Form. Zum Stier in Kunst und Kult während der Früh- und Mittelbronzezeit auf Zypern s. J. M. Webb – D. Frankel, *KypA* 4, 2001, 71–82.

⁹²⁶ Zusammenfassend L. Steel in: *MycFeast* (2004) 167–177. Eine weitere mögliche Funktion von Stierschädeln auf Zypern ist die der Maske im Rahmen levantinischer Opferrituale. Spätbronze- und früheisenzeitliche Funde mit Bearbeitungsspuren, artifiziellen Durchbohrungen o. ä. aus Kition, bronzzeitliche Funde aus Enkomi sowie Menschenfigurinen mit Stierkopf legen eine solche Funktion nahe. Hierzu S. O'Bryhim, *RStFen* 27, 1999, 5–12.

⁹²⁷ M. Louloupis in: *MycEMedit* (1973) 225–244; H. G. Buchholz, *Ugarit, Zypern und Ägäis* (1999) 189–192; A. L. D'Agata in: *Symposium Erlangen* (2005) 4–5 weist auf die chronologische Kluft von etwa zwei Jahrhunderten zwischen den zyprischen und den letzten kretischen architektonischen Kulthörnern aus Stein hin, und favorisiert demnach eher die festländisch-mykenische Herkunft dieses Elements für Zypern.

⁹²⁸ Hierzu zuletzt L. Steel in: *MycFeast* (2004) 168; M. M. Bradač, *Documenta Praehistorica* 32, 2005, 187–196.

⁹²⁹ Zu großen Zahlen von Stierschädeln im Heiligtum des Barrengottes in Enkomi s. J.-C. Courtois in: C. F.-A. Schaeffer et al. (Hrsg.), *Alasia I* (1971) Abb. 2. 70–72; P. Ducos ebenda 363–366; V. Karageorghis, *Kition. Mycenaean and Phoenician Discoveries in Cyprus* (1976) 102–105; Webb, *Ritual* (1999) 113.

lokalen Sitten zu entsprechen. Die entfernten Ursprünge der Ikonographie des Umstülpens einer Kanne über der Amphora dürften in minoischen Geniendarstellungen liegen, wie oben ausgeführt. Vergleichbares haben wir bereits auf dem Kaloriziki-Krater **Kat.-Nr. 52** (*Abb. 105*) und der Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 53** im Louvre (*Abb. 107–Abb. 110*), in beiden Fällen mit Leierbegleitung, gesehen (s. o. S. 169 f.). Ein solches Kultgefäß dürfte letztlich auch die CG III-zeitliche Khrysochou-Kanne gewesen sein. Ähnliche Kannen mit schmalem, steilwandigem, sich oben knapp breitem Hals mit aufrechter Lippe und Ringleisten um den Henkel- und den Halsansatz, zusammen mit anderen Gefäßen, zeigen u. a. die nordsyrischen Bronzeschalen **Kat.-Nr. 55** aus Lefkandi (*Abb. 116*) und **Kat.-Nr. 57** aus Idalion (*Abb. 118*) auf dem Tisch vor der thronenden Figur.

Im Wesentlichen nordsyrisch sind auch die Ikonographie und der Stil der Sphinx hinter der thronenden Figur auf der Amphora. P. Dikaios vermutete, dass der Maler in diesem Fall phönikische Throne mit plastischem Sphingendekor in kanaanäischer Tradition (vgl. **Kat.-Nr. V 2** *Abb. 262*) locker interpretiert oder missversteht⁹³⁰. Befremdend in dieser Darstellung wirkt tatsächlich, dass die Sphinx isoliert erscheint, ihren Rücken zum Mittelpunkt der Szene wendet und an einer Blume in ihrer erhobenen Vorderpfote schnüffelt. Letztere Geste spricht aber deutlich gegen einen missverstandenen Thron. Die mykenische, zyprische und nahöstliche Bildkunst kennt männliche und weibliche Menschengestalten, die an einer Blume in ihrer Hand riechen, sowie Tiere und Mischwesen, die an gepflanzten Blumen oder Büsche schnüffeln – wobei letztere auch als grasend interpretiert werden können. Eine Sphinx mit Blume in der Vorderpfote ist seltsam. Sie verbindet offenbar zwei auf Zypern, im Orient und in der Ägäis weit verbreitete Bildthemen: die Sphinx mit einer erhobenen Vorderpfote am sog. 'Lebensbaum' (*Abb. 235–Abb. 236*) und die Frau, die an einer Blume in ihrer Hand riecht.

Stilistisch jedoch knüpft die Sphinx auf der Hubbard-Amphora eindeutig an nordsyrische Vorbilder an: Sie und die beiden ähnlichen Sphingen auf der Khrysochou Kanne (*Abb. 235*) besitzen schmale und spitz zulaufende Flügel sowie konische Kappen mit Busch bzw. Schnur und/oder hinten herabhängende Spirallocken, alle typisch nordsyrische Elemente⁹³¹. Hierzu vgl. die Sphingen auf einer nordsyrischen Elfenbeinpyxis aus Nimrūd (*Abb. 236*), die Khrysochou-Kanne (*Abb. 235*). Ähnliche syrische Kappen tragen bereits die beiden Männer auf dem figürlich bemalten Krug des 13. Jhs. aus Ugarit, der eine Libation zeigt⁹³²;

⁹³⁰ P. Dikaios, *BSA* 37, 1936/37, 64–65; vgl. J. L. Myres, *AJA* 58, 1954, 42; N. Kourou in: Th. Papadopoulos - S. A. Chatzistyllis (Hrsg.), *Praktika tou Deferou Kyprilogikou Synedriou* (1985) 418; M. Theodossiadou in: *Furniture* (1996) 81. Zu phönikischen Sphinxthronen s. Gubel, *Furniture* (1987) 37–75 Type I-a; R. Muijldermans in: L. De Meyer – E. Haerincq (Hrsg.), *Archaeologica Iranica et Orientalis. Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe I* (1989) 398–399; A. Ciasca in: E. Acquaro (Hrsg.), *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati II* (1996) 629–637.

⁹³¹ C. D'Albiac in: *Klados* (1995) 71.

⁹³² Grabungsnr. RS 24.400, aus der *Maison du Prêtre-Magicien*. J. C. Courtois in: *Suppl. au Dictionnaire de la Bible* 9 (1979) 1171–1172 *Abb. 907*; Gubel, *Furniture* (1987) *Abb. 51*; A. Caubet – M. Yon in: *Furniture* (1996) 67 *Abb. 2,a*.

nordsyrische Helme und sie imitierende Kopfbedeckungen kommen mehrfach auf Bronzeschalen der nordsyrischen Gruppe der »Iranian sphinx file bowls« (nach Markoe)⁹³³ sowie auf Erzeugnissen orientalisierender Toreutik (Schilden, Köcherbeschlägen, Goldblechen) und verwandten Tongefäßen des mittleren 9. bis 8. Jhs. v. Chr. aus Zentralkreta⁹³⁴ vor. Das als Bart zu verstehendes Gebilde im Zwickel zwischen Hals und Kinn der Sphinx auf der Hubbard-Amphora kommt in den späthethitischen Reliefs bei 'männlichen' Sphingen vor⁹³⁵.

Als ägäisch geprägte Abweichung von nahöstlichen Mustern darf allenfalls die Gestaltung des Hinterkörpers der Sphinx auf der Hubbard-Amphora gelten. Die nordsyrische Sphinx besitzt in der Regel einen normalen Löwenkörper, während die Sphinx der Hubbard-Amphora die Hinterbeine eines Pferdes (oder Stieres) aufweist.

Die Vermutung eines Zusammenhangs der Sphinx auf der Amphora mit phönikischen Sphinxthronen erübrigt sich, Kenntnisse phönikischen Mobiliars verraten aber die ausgebuchteten Armlehnen und geraden Beine des Sitzes⁹³⁶ sowie die Form des Fußschemels der Hauptfigur. Der feinen Grabungs- und Restaurationsarbeit von V. Karageorghis und seines Teams hat die Forschung die verlässliche Wiederherstellung mehrerer phönikischer Throne mit Holz-, Elfenbein- und Metallteilen aus dem Königsgrab von Salamis zu verdanken. Der schlichte Stil der Zeichnung auf der Hubbard-Amphora erlaubt keine detaillierten Vergleiche, doch Höhe der Thronbeine und entsprechend hoher Fußschemel sind im Salamis-Material eindeutig belegt. Ein weiterer Thron mit zugehörigem Schemel, beide mit Silberblech verkleidet und deshalb verlässlich rekonstruierbar, liefert eine genaue Parallele⁹³⁷. Letzterer Schemel und der Schemel auf der Hubbard-Amphora haben außerdem die herausgebogenen Beine gemeinsam. Den typisch nordsyrischen, geometrisch strenger aufgebauten und weniger dekorativen Thronstuhl zeigen dagegen die Kanne (*Abb. 234*) und der amphoroide Krater **Kat.-Nr. 51** (*Abb. 101. Abb. 103*) aus Khrysochou. Die extrem hohe, stark nach hinten gebogene Rückenlehne des Throns auf der Hubbard-Amphora darf schließlich als spezifisch zyprisches Merkmal gelten, das auch zyprische Bilder des nordsyrischen Thronstuhls zeigen⁹³⁸.

Nordsyrisch ist schließlich die Stilisierung der Ohrmuscheln aller Figuren auf der Amphora als gleichmäßige Bögen mit eingerollten Enden ohne Differenzierung der Ohrläppchen. Zahlreiche Beispiele dafür liefern die späthethitischen Stein-Reliefs (vgl. **Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*, **Kat.-Nr. V 41** *Abb. 315–Abb. 318*, **Kat.-Nr. V 43** *Abb. 320*).

⁹³³ Markoe, Bowls (1985) 35 Kat.-Nr. Ir1–5. 8 Taf. auf S. 332–333. 335.

⁹³⁴ Zusammengestellt, mit Lit. bei Anatolike Mesogeios (1998) 204 Kat.-Nr. 25; 206 Kat.-Nr. 229; 256 Kat.-Nr. 321; 266 Kat.-Nr. 334 (Coldstream); 207 Kat.-Nr. 230 (Bredaki/Stampolidis); 268–269 Kat.-Nr. 337 (Kalogeraki).

⁹³⁵ Orthmann (1971) 342.

⁹³⁶ Gubel, Furniture (1987) 103–109 Type II-c.

⁹³⁷ V. Karageorghis, Excavations in the Necropolis of Salamis III (1973) 90–91 (Throne A/Stool B) Taf. 59–60. 239; M. Theodossiadou in: Furniture (1996) 82; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 164.

⁹³⁸ Gubel, Furniture (1987) 114–117 Type II-e; Barnett, Nimrud Ivories (1975) 116. Zu dem spezifisch zyprischen Merkmal der stark gebogenen Rückenlehne vgl. u. S. 261 mit Anm. 1033; S. 289.

Auf kretisch-mykenische Traditionen führte P. Dikaios seinerzeit mehr von der Libationsszene der Hubbard-Amphora zurück, als der gegenwärtige Stand der Kenntnisse über Kultur und Bilderwelt des östlichen Mittelmeerraumes zulässt. Aufgestellter Stierkopf, Libation und Schnabelkannen sind im früheisenzeitlichen Zypern bei allen ihren Berührungen mit anatolischen, syrischen und ägäischen Traditionen im Laufe ihrer zyprischen Geschichte seit langem lokales Kulturgut geworden. Auch die entblößten Brüste der Figuren könnten eine Resonanz kretisch-mykenischer Sitten bewahren, ikonographische Verknüpfungen sind aber keineswegs erkennbar und die Realitätsnähe der Zeichnung auf der Amphora ist für diese Vermutung einfach zu gering. Auch die Vermutung, hier werde nach dem Vorbild des Ajia-Triada-Sarkophags das Blut eines geopfert Stieres gespendet, ist kaum mehr haltbar (vgl. o. S. 221). Abgesehen von der Vermutung, die Amphora stamme aus einem Grab, gibt es keine anderen Hinweise auf funeräre Bezüge des Gefäßes und in der Szene sind solche Bezüge kaum erkennbar⁹³⁹. Ein männlicher Empfänger der Libation hätte die Deutung eines vergöttlichten Toten, etwa eines verstorbenen Königs nach dem Vorbild des Ahiram-Sarkophags, noch ermöglicht. Doch die eindeutig dargestellte Frauengestalt auf der Hubbard-Amphora ist besser als Göttin oder allenfalls als eine sterbliche Priesterin zu interpretieren, die eine Göttin verkörpert.

Das Zwischenergebnis lautet also: Die dargestellte Handlung auf der Vorderseite der Hubbard-Amphora findet in der typisch zyprischen Kulisse eines Heiligtums mit aufgestellten Stierköpfen statt und besteht darin, eine Flüssigkeit – wohl Wein – zu spenden. Die Annahme der Spende stellt sich der Maler mit den Augen eines Orientalen als Trinken mit Hilfe eines Saugrohrs durch eine thronende, von einer Sphinx begleitete Gottheit vor. Der Szenenzusammenhang, die Ikonographie und der Stil sind stark nordsyrisch geprägt, die Form des Throns lässt auch Verknüpfungen mit phönikischem Luxusmobiliar erkennen.

Ob die Berührungen der Musikszene der anderen Seite mit der attischen Vasenmalerei der spätgeometrischen Periode als Ergebnis der Einwirkung attischer Vorbilder angesehen werden dürfen⁹⁴⁰, das ist unter diesen Umständen und bei der Frühdatierung der Amphora mehr als fraglich. Viel wahrscheinlicher scheint uns die umgekehrte Richtung des Einflusses. Die Zusammenhänge selbst sind jedenfalls deutlich: die nebeneinander stehenden Gestalten mit schräg nach unten ausgestreckten Armen, hochgezogenen Ellenbogen bzw. Schultern und nicht gefalteten Händen sind typisch für die frühesten Reigenszenen der geometrischen Vasenmalerei. Reigenszenen mit genau diesen Details belegen die attische Breithalskanne **Kat.-Nr. 103** in Bochum (*Abb. 172–Abb. 175*) und die lakonische Pyxis **Kat.-Nr. 120** (*Abb. 215*), beide wohl kurz nach der Mitte des 8. Jhs. entstanden. Deshalb nehmen wir an, dass auch die Hubbard-Amphora eine Reigentanzszene und nicht lediglich eine Prozession zeigt.

Das Erbe aus dem Prozessionschema der Metallschalen ist dennoch u. a. daran erkennbar, dass alle Figuren auf der Hubbard-Amphora und auf der lakonischen Pyxis in die

⁹³⁹ Anders G. Markoe, RDAC 1988, 19–24, wo die funeräre Deutung erneut verteidigt wird.

⁹⁴⁰ So u. a. P. Dikaios, BSA 37, 1936/37, 61. 67–70; V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) 180.

gleiche Richtung gewandt sind. Anders als auf den Metallschalen aber gibt es hier keine Musikanten an der Spitze der Figurenreihe; vielmehr ist der Versuch erkennbar, einen Musikanten mitten in diese Reihe zu stellen, was ohne weiteres bedeutet, dass die Wiedergabe einer Reigentanzszene angestrebt wird. Reigengruppen sind in der zeitgenössischen und früheren Plastik auf Zypern mehrfach nachgewiesen. Insofern ist eine Anregung aus der ägäischen Kunst erkennbar, die das Vorbild für diese Terrakotta-Gruppen lieferte. Die Platzierung eines Musikanten mitten in die Reigengruppe bereitete den Herstellern solcher Gruppen keine kompositorischen Schwierigkeiten. Die Wiedergabe ähnlicher Kompositionen in der zweidimensionalen Vasenmalerei dagegen musste mit dem Leierspieler in der Mitte die einheitliche Aufstellung der tanzenden Gestalten in zwei Gruppen zerschneiden, und diese auch noch dadurch stören, dass sie den Musikanten, der mindestens eine Hand mit der Leier belegen muss, nicht in die Reihe integrieren ließ.

Die endgültige Lösung des kompositorischen Problems, die das Ende der Entwicklung vom Prozessionsschema der Metallschalen zum Reigentanzschema der Vasenmalerei markiert, besteht in der spiegelbildlichen Anordnung der tanzenden Gestalten an den beiden Seiten des Leierspielers, so wie sie zum ersten Mal auf der Bochumer Kanne **Kat.-Nr. 103** erscheint (*Abb. 172–Abb. 175*). In der späteren Vasenmalerei wird diese Lösung kanonisch (**Kat.-Nr. 110** *Abb. 193*, **Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202*, **Kat.-Nr. 115** *Abb. 206*), soweit ein Reigentanz und nicht lediglich eine prozessionsartige Tanzschar mit einem Leierspieler als Anführer wiedergegeben werden soll. Die lakonische Pyxis **Kat.-Nr. 120** (*Abb. 215*) und die Hubbard-Amphora sind noch nicht so weit: Der lakonische Maler verzichtet auf die Wiedergabe des Leierspielers und deutet die Musikbegleitung durch freischwebende Leiern auf dem Hintergrund an. Der Maler der Hubbard-Amphora kümmert sich um das Problem nicht und stellt den Musikanten als ein weiteres Glied in der Kette der tanzenden Gestalten dar: seine rechte Hand, die die Saiten der Leier zupfen müßte, ist so wiedergegeben, als ob sie die Hand der links anschließenden Tänzerin halten würde; und die rechte Hand der rechts anschließenden Tänzerin ist so wiedergegeben, als ob sie die linke, mit der Leier belegte Hand des Mannes halten würde. Nur noch diese erhobene Hand und die Leier lassen erkennen, dass dieser Mann kein Tänzer in der Runde ist. Auch diese Beobachtungen zeigen, dass die Szene der Hubbard-Amphora entwicklungsmäßig früher als die griechisch-geometrischen Ausführungen des Themas anzusetzen ist. Sie stellt den ersten Versuch überhaupt dar, das Prozessionsschema der Metallschalen in das Reigentanzschema der Vasenmalerei umzuwandeln und damit ein in der Terrakotta-Plastik längst bekanntes Thema zweidimensional zu verarbeiten.

Zu einem ähnlichen Ergebnis führt die Betrachtung der floralen Motive. N. Kourou regte an, die Zweige in den Händen tanzender Frauen in der geometrischen Vasenmalerei Griechenlands aus den raumfüllenden Bäumen zwischen den Frauen in den Prozessionsszenen der Metallschalen abzuleiten⁹⁴¹. Die Tanzszene der Hubbard-Amphora

⁹⁴¹ Zur Entwicklung des nahöstlichen Prozessionsschemas zum Frauenreigen s. N. Kourou in: Th. Papadopoulos - S. A. Chatzistyllis (Hrsg.), *Praktika tou Defterou Kyprilogikou Synedriou* (1985) 415–422.

befindet sich auch in dieser Hinsicht genau an der Schwelle: Zwei ihrer floralen Motive schweben auf dem Hintergrund zwischen den Händen der Figuren und können als gehaltene Zweige interpretiert werden, ein weiteres aber mit langem Stamm und konischem 'Fuß' wächst aus der Bodenlinie herauf und muss einen Baum darstellen.

Die Reigenszene der Hubbard-Amphora stellt also einen der ersten Versuche dar, das aus früheren zyprischen Terrakotten und nahöstlichen Metallschalen bekannte Bildthema des Reigens in der Vasenmalerei wiederzugeben. Das Ergebnis darf als eine neue Schöpfung gelten, die zusammen mit den nahöstlichen Metallschalen bald die griechisch geometrische Ikonographie des Reigentanzes prägen sollte. Die figürlichen Szenen der Hubbard-Amphora sind insgesamt als Produkt einer Strömung in der kypro-geometrischen Kunst anzusehen, die unter starkem nordsyrischen Einfluss stand, lokale Traditionen fortsetzte – diese waren ja auch früher von nahöstlichen wie ägäischen Einflüssen befruchtet worden – aber auch viel Neues und Zukunftsweisendes ins Leben rief. Direkte phönikische oder ägäische Einflüsse sehen wir hier kaum.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach der Herkunft der Leier, die der Musikant im Zentrum der Reigenszene hält. Leiern mit rundem Boden, mehrfach geschweiften Armen, auf den Armen angebrachtem Querjoch mit leicht herausragenden Enden und wenigen Saiten belegen die Scherbe **Kat.-Nr. 38** des 12. Jhs. aus Tiryns (*Abb. 80–Abb. 81*) und das Rollsiegel **Kat.-Nr. V 33** aus Tarsos (12./11. Jh. v. Chr.) (*Abb. 297–Abb. 300*). Am besten vergleichbar ist die Leier aus Tarsos, das könnte aber lediglich am fragmentarischen Zustand der Tiryns-Scherbe liegen. Die starke nordsyrische Prägung der Hubbard-Amphora ermöglicht jedenfalls die Annahme, dass auch das Musikinstrument auf Anregung aus dem späthethitischen Kulturraum zurückgeht. Zu berücksichtigen ist aber auch, dass diese Leier dort nur mit diesem und dem Rollsiegel **Kat.-Nr. V 34** in der ausgehenden Bronzezeit Kilikiens belegt (*Abb. 302*) und im Orient eine absolute Ausnahmeerscheinung ist, sowie dass die beiden bronzzeitlichen Siegelbilder im Gegensatz zu der Hubbard-Amphora die nahöstliche horizontale Spieltechnik zeigen und mehr Saiten besitzen. Da ferner diese Leierform in Kilikien selbst wohl auf mykenischen Einfluss zurückgeht (vgl. oben S. 170 f.), wäre doch treffender, die Leier der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 115*) wie des Khrysochou-Kraters **Kat.-Nr. 51** (*Abb. 104*) als Belege für das Nachleben ägäischer, auch in Kilikien verbreiteter Leiern der Spätbronzezeit auf Zypern im frühen 1. Jt. anzusehen.

Fundzusammenhänge und -ort der Bichrome-II-Kanne **Kat.-Nr. 50** des Cyprus Museum (*Abb. 99–Abb. 100*) sind nicht bekannt, doch stilistisch weist sich diese eindeutig als zyprisches Produkt aus. Eine Datierung später als in CG II bzw. in die Mitte des 9. Jhs, wie V. Karageorghis bereits vorgeschlagen hat, ist unwahrscheinlich. Die menschliche Figur, der Wasservogel, die Leier und das stilisierte Motiv des Tablett, die als Einzelmotive auf der Schulterzone den einzigen figürlichen Dekor darstellen, sind schwer zu deuten, obgleich ein Zusammenhang mit einem ganz anderen Themenkreis als dem der Libation und des Opferkultes kaum zu vermuten ist.

Trotz dieser Problematik ist die Kanne für die Geschichte der Musikinstrumente im östlichen Mittelmeerraum schon deshalb wichtig, weil sie den frühesten unbestreitbaren Beleg der griechischen Schildkrötenleier (χέλυς) liefert. Abgesehen von den vollständigen Exemplaren und Fragmenten von Schildkrötenpanzern aus dem spätbronzezeitlichen Phylakopi (**Kat.-Nr. 138**), die wegen artifizieller Durchbohrungen hypothetisch als Resonanzkörper von Leiern gedeutet wurden, gibt es keine so frühen Belege der χέλυς. Die Phylakopi-Panzer sind aber zu fragmentarisch, um mit ausreichender Sicherheit gedeutet zu werden, und ihre Fundzusammenhänge in einem Heiligtum der Nachpalastzeit ermöglichen auch andere Deutungen⁹⁴². Als früheste Belege der χέλυς galten bisher die Leiern auf zwei frühprotoattischen Hydrien (**Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202*, **Kat.-Nr. 115** *Abb. 206*). Das allgemeine Fehlen von Bildzeugnissen in der ägäischen Vasenmalerei der beiden ersten Jahrhunderte des 1. Jts. v. Chr. ist in diesem Fall nicht als Lücke in der Überlieferung der Schildkrötenleier anzusehen: Seit der ausgehenden 1. Hälfte des 8. Jhs. und bis unmittelbar vor der Zeit der protoattischen Hydrien sind mehrere Leierbilder in der ägäischen Kunst bekannt, die aber keine Schildkrötenleiern zeigen. Dieses Instrument darf nach gegenwärtigem Quellenstand als zyprische Erfindung gelten und dies bestätigt noch einmal die These der richtungsweisenden Rolle zyprischer Musikausübung in der Musikausübung des griechischen Siedlungsgebietes in ihrer formativen Periode (9.–7. Jh. v. Chr.). Die Annahme des zyprischen Ursprungs der χέλυς ist übrigens auch mit der Tatsache gut vereinbar, dass das Instrument in späteren griechischen Quellen auch als λύρα und nicht etwa als φόρμιγξ bekannt ist. Der Name λύρα erweist sich nun als bereits mykenisch und die enge Verwandtschaft des Mykenischen mit dem kypro-arkadischen Dialekt des 1. Jts. v. Chr. ist hinlänglich bekannt.

Nahöstliche Anregungen auf die Leier der Kanne **Kat.-Nr. 50** (*Abb. 100*) sind kaum zu erkennen. Allenfalls die genau passende Verbindung von Querjoch und Leierarmen könnte als Ergebnis einer solchen Anregung gelten. Nichtherausragende Arm- und Querjochenden sind für die symmetrische Rundbodenleier des palästinisch-phönikischen Raumes charakteristisch, wie wir weiter unten bei der Betrachtung des kretischen Leierspielers **Kat.-Nr. 100** sehen werden. Bei der Weiterentwicklung der Schildkrötenleier im ägäischen Raum hatte allerdings diese minimale nahöstliche Anregung keinen weiteren Bestand.

Ein weiteres, in der Folgezeit weit verbreitetes griechisches Instrument, das auf Zypern bereits früher erscheint, ist die Rundbodenleier in Form einer sog. Wiegenkithara auf der Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 53** aus dem frühen oder mittleren 8. Jhs. v. Chr. (*Abb. 108. Abb. 110*). B. Lawergren plädiert für den Ursprung der Wiegenkithara in Ionien, da ihre Verbreitung in archaischer und klassischer Zeit angeblich der Verbreitung der ionischen

⁹⁴² Den Beweisstand gibt Creese, *Lyre* (1997) 53–54 nüchtern wieder: »tortoise shell with drilled holes is not known to have had any other use in the ancient Aegean, and it is hard to imagine another function it might have served«. Die Funde im zeitgleichen Heiligtum von Kalapodi, wo zahlreiche Schildkröten geopfert (und verzehrt?) wurden, ermöglichen nun, sich eine andere, wahrscheinlichere Funktion vorzustellen (vgl. u. S. 420).

Kleidermode entspreche⁹⁴³. Das sog. ionische Imitation ist aber nicht unbedingt ionisch im eigentlichen, geographischen Sinne, die von Lawergren postulierte Verbreitung stimmt zumindest für das ionische Imitation nicht und ein kausaler Zusammenhang zwischen Kleidermode und Musikbrauchtum ist nicht erkennbar. Vor allem aber weist der zyprische Beleg alle wesentlichen Merkmale der Wiegenkithara auf: den runden Resonanzkörper, der natürlich mehreren Leiervarianten gemeinsam ist, die leicht nach innen zu versetzten, geraden und breiten, brettartigen Jocharmen und das besonders dünne, stabförmige Querjoch. Gegen die Annahme Lawergrens spricht auch der SG I-zeitliche attische Beleg **Kat.-Nr. 102** (*Abb. 169–Abb. 170*). Die zyprische Malerei lässt sogar die Vorstufen der Entwicklung der Wiegenkithara aus der kanonischen kretisch-mykenischen Leier genau verfolgen (vgl. etwa **Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*): Aus dieser Leierform leitet sich der Ansatz gerader Stäbe auf einziehenden Jocharmen, der für die Leier **Kat.-Nr. 52** (*Abb. 106*) charakteristisch ist. Noch deutlicher in Richtung Wiegenkithara ausgestaltet ist dieses Merkmal auf der Leier des Khrysochou-Kraters **Kat.-Nr. 51** (*Abb. 104*), deren Arme stark nach innen krümmen. Die letzte Stufe dieser Entwicklung repräsentiert die Leier **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 108*)⁹⁴⁴.

Aus der Untersuchung der kypro-geometrischen und frühen kypro-archaischen Terrakotta-Plastik und Vasenmalerei ergab sich kein Fall, der einen nachhaltigen Einfluss des Orients auf das Instrumentarium des früheisenzeitlichen Zypern zu erkennen gab. Die mannigfachen Leierformen leiten sich zwanglos von ägäischen Instrumenten ab oder dürfen als zyprische Erfindungen gelten, die sich bald in Griechenland etablieren sollten.

Ein ganz anderes Bild vermitteln die Musikszene der nächsten Denkmälergruppe, die figürlich verzierten Metallschalen und verwandten Werke der Toreutik. Musikinstrumente und -bräuche fügen sich hier mit wenigen Ausnahmen in die Musikkultur des Orients ein und auch Stil wie Ikonographie der Darstellungen sind explizit nahöstlich. Die meisten dieser Werke sind jedoch auf Zypern, andere auf Kreta und in Griechenland ans Licht gekommen, was sicherlich auch mit dem allgemein miserablen Schicksal der einst vorhandenen Erzeugnisse dieses Kunsthandwerks im Nahen Osten selbst zusammenhängt. Im nächsten Abschnitt gilt demnach zunächst der Frage nachzugehen, ob und welche einzelne Denkmäler trotz nahöstlicher Prägung als zyprische oder ägäische Produkte und insofern als Zeugnisse der Musikausübung in diesen Gebieten gelten dürfen, und was an ihren Musikszene lokal und was nahöstlich ist.

⁹⁴³ B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 58–61; ders. *MGG² Sachteil V* (1996) 1029 s.v. Leiern. Der von Lawergren postulierte Zylinder zwischen Armen und Resonanzkasten ist selbst für die archaischen und klassischen Wiegenkitharen, die er Zylinder-Kitharen bezeichnet, kein konstantes Merkmal.

⁹⁴⁴ Die Skepsis von K. Kolotourou in: *SOMA* 2001 (2002) 216 gegen die These der Ableitung der griechischen Kithara mit flachem Boden aus der Kaloriziki-Leier ist berechtigt, aber bei der Wiegenkithara mit rundem Boden gibt es dieses Problem nicht.

3. Figürlich dekorierte Schalen und verwandte Werke

1. Forschungsproblematik

Zu den prachtvollsten Gattungen des Kunsthandwerks im frühen 1. Jt. v. Chr. und gleichzeitig zu den aufschlussreichsten Bildquellen für die Musikausübung zählen Metallschalen und verwandte Werke der Toreutik mit getriebenem und/oder eingeritztem figürlichem Dekor. Als Gattung sind sie in Ägypten des Neuen Reichs beheimatet und finden in der spätbronzezeitlichen Levante eine weite Verbreitung. Dort, in Nordsyrien und Phönicien, erlebte ihre Produktion im frühen 1. Jt. eine neue Blüte und von dort gingen auch Exporte aus, die Zypern, Kreta, Griechenland und den zentralen Mittelmeerraum erreichten. Durch Geschenkaustausch, Handel und Plünderung in der Antike, aber auch durch Räubertätigkeit bis in die Neuzeit hinein ist die Tatsache bedingt, dass diese Denkmäler oft weit weg von ihrem Herstellungsort gefunden werden, der demnach auf der Grundlage ihrer Ikonographie und vor allem ihres Stils bestimmt werden muss. Zuweisungen konkreter Exemplare variieren in der Forschung. Damit variieren auch die Antworten auf die Frage, ob etwa auf Zypern und Kreta, wo solche Werke oft gefunden werden, nicht doch lokale Ateliers entstanden sind, die selbst einige der bekannten Denkmäler produziert haben. Deshalb werden an dieser Stelle alle Schalen und verwandten Werke, die Musikszenen zeigen, aufgenommen, soweit sie auf Zypern oder in der Ägäis ans Licht gekommen sind oder mit Funden aus unserem Untersuchungsraum eng zusammenhängen. In diesem Abschnitt und nicht im einschlägigen Kapitel über kretisches Material der Früheisenzeit werden auch kretische Bronzeschalen und -lekanen erörtert, weil sie als Gattung des Kunsthandwerks mit den figürlichen Metallschalen zusammenhängen und auch von der Ikonographie, dem Stil und den musikgeschichtlichen Aussagen her in den gleichen Kontext gehören. Das ist eigentlich die einzige Untergruppe innerhalb der Gattung, deren Herstellung auf Kreta seit den Untersuchungen E. Kunzes in den 1930er Jahren als gesichert gelten darf⁹⁴⁵. Der Versuch F. Cancianis, eine Vielzahl kretischer Bronzereliefs zyprischen Werkstätten zuzuweisen, hat in der Forschung kaum Resonanz gefunden⁹⁴⁶.

Umstrittener ist die Lokalisierung der Schalen, die auf Zypern entdeckt worden sind und auch unterschiedlichen Werkstätten und Zeiten anzugehören scheinen. Als Grundstein ihrer Erforschung gilt die 1946 vorgelegte Untersuchung E. Gjerstads⁹⁴⁷. H. Matthäus analysierte 1985 die Gefäßformen, die Herstellungstechnik und die Typologie der Schalen im Rahmen seiner umfassenden Untersuchung der Metallgefäße der zyprischen Bronze- und Früheisenzeit⁹⁴⁸. Damit wurden auch die in der kunstgeschichtlichen Forschungstradition bis dahin vernachlässigten technischen und typologischen Eigenschaften der figürlichen

⁹⁴⁵ E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs* (1931).

⁹⁴⁶ F. Canciani, *Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell' VIII e VII sec. a.C.*, *Studia Archaeologica* 12 (1970).
Dagegen Rez. von H. Kyrieleis, *Gnomon* 44, 1972, 704 ff.; J. N. Coldstream, *JHS* 94, 1974, 243–244.

⁹⁴⁷ E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 1–18.

⁹⁴⁸ Matthäus, *Metallgefäße* (1985).

Schalen sowie ihre Stellung in der umfangreichen Metallgefäßproduktion Zyperns weitgehend geklärt⁹⁴⁹. Die Monographie G. Markoes aus dem gleichen Jahr aktualisierte den Stand der kunstgeschichtlichen Forschung in dieser Gattung, die mit dem konventionellen Namen »phönikische Schalen« bekannt sind. Es ist dagegen klar, dass die aus dem gesamten Mittelmeergebiet bekannten Schalen nur zum Teil in Phönikien oder unter direktem Einfluss seiner Werkstätten hergestellt wurden.

Da figürliche Metallschalen grundsätzlich Erzeugnisse syro-phönikischer Toreutik sind, aber selten im westasiatischen Kontinentalraum gefunden werden, haben Untersuchungen anderer Gattungen der dortigen Bildkunst, der Elfenbeinschnitzerei und vor allem der ortsfesten monumentalen Reliefkunst in Stein, enorm zur Abgrenzung, Datierung und kulturlandschaftlichen Einordnung einzelner Stilgruppen und Exemplare im Rahmen des kunstgeschichtlichen Ansatzes beigetragen. Hierzu seien die Arbeiten W. Orthmanns⁹⁵⁰ und H. V. Genges⁹⁵¹ über Steinreliefs und die Dissertation von D. Bonatz über Grabstelen im späthethitischen Kulturgebiet sowie die Arbeiten R. D. Barnetts, M. E. L. Mallowans u. a. über das umfangreiche syrische wie phönikische Elfenbeinmaterial aus Nimrūd erwähnt⁹⁵². Die Verbindung einzelner Stilgruppen aus demselben Fundort mit der unter phönikischem Einfluss stehenden Kunst und Kultur der israelitischen Hauptstadt Samaria sowie den nordsyrischen Stadtstaaten von Hama und Tell Ḥalāf hat die Forschung G. Herrmann zu verdanken⁹⁵³. Bronzeschalen der Gruppe »Iranian Sphinx File Bowls« hat G. Markoe als nordsyrische Produkte erkannt⁹⁵⁴, während R. D. Barnett dafür plädierte, in den Bronzeschalen aus Nimrūd südsyrische Traditionen zu erkennen, die späthethitische und ägyptisierend-phönikische Elemente verbinden⁹⁵⁵. Die assyrische Kunst des frühen 1. Jts. v. Chr. demonstrieren anschaulich die Bronzebeschläge des Tors von Balāwāt aus der Zeit Šalmanassers III. (858–824 v. Chr.) und vor allem die palatiale Architekturplastik und die Stelen des 8. und 7. Jhs. v. Chr. aus Aššur, Nimrūd, Ninive und Ḥorṣābād⁹⁵⁶.

⁹⁴⁹ Matthäus, Metallgefäße (1985) insbes. 160–178 (figürlich verzierte Schalen).

⁹⁵⁰ Orthmann (1971).

⁹⁵¹ H. V. Genge, Nordsyrisch-südanatolische Reliefs, *Det Kongelige Danske videnskabernes Selskab Historisk-Filosofiske Meddelelser* 49 (1979).

⁹⁵² Barnett, *Nimrud Ivories* (1975); M. E. L. Mallowan – L. G. Davies, *Ivories in Assyrian Style, Ivories from Nimrud (1949–1963) II* (1970); M. Mallowan – G. Herrmann, *Furniture from Room SW.7, Fort Shalmaneser, Ivories from Nimrud (1949–1963) III* (1974).

⁹⁵³ Samaria, Hama: G. Herrmann, *Ivories from Room SW 37, Fort Shalmaneser. Commentary and Catalogue, Ivories from Nimrud (1949–1963) IV* (1986). – Tell Ḥalāf: dies., *Iraq* 51, 85–109. Für Bronzeschalen des Stils vom Tell Ḥalāf aus Kreta s. H. Matthäus in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 247–248 Kat.-Nr. 306; aus dem Kerameikos s. Markoe, *Bowls* (1985) 203 Kat.-Nr. G1.

⁹⁵⁴ Markoe, *Bowls* (1985) 35 Kat.-Nr. Ir1–5. 8 Taf. auf S. 332–333. 335.

⁹⁵⁵ R. D. Barnett, *Erlsr* 8, 1967, 1–7; G. Falsone in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 237.

⁹⁵⁶ R. D. Barnett – M. Falkner, *The Sculptures of Tiglath-pileser III* (1962); R. D. Barnett, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal* (1976); J. M. Russell, *From Niniveh to New York* (1997); R. D. Barnett et al., *Sculptures*

Die Tatsache, dass die kulturgeographische Einordnung von Schalen und Elfenbeinschnitzereien – letztere werden auch selten in ihrem mutmaßlichen Herstellungsort entdeckt – derzeit nur auf der Basis der Stilauswertung und vereinzelt durch epigraphisch-historische Zeugnisse erfolgen kann, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser Ansatz mit allen seinen Vor- und Nachteilen auf kunstgeschichtlichen Methoden und Vorannahmen beruht. Seine Resultate haben demnach mehr kunst- als kulturhistorischen Wert. Begriffe wie »nordsyrisch«, »südsyrisch« und »phönikisch« oder die von E. Gjerstad geprägten Bezeichnungen »proto-zyprisch«, »neo-zyprisch« und »kypro-phönikisch« sind in der einschlägigen Forschung verbreitet, sind aber letztlich nur konstruierte Stilgruppenbezeichnungen, die historisch-geographische Verhältnisse nicht ohne weiteres wieder spiegeln. Anders ausgedrückt: die kulturellen und ethnischen Verhältnisse im antiken Ostmittelmeerraum waren mit Sicherheit sehr viel anders als solche Einordnungen implizieren. Diese können z. B. kaum erfassen, ob ein Kunsthandwerker in einer phönikischen Werkstatt ausgebildet worden war und später in einer nordsyrischen oder assyrischen Stadt arbeitete, wieweit er Rücksicht auf den Geschmack und die Bedürfnisse seiner fremden Herren oder Kunden nahm, wie treu er Werke anderer Stilrichtungen nachahmen konnte oder wie man an einem Werk erkennen kann, ob es etwa im phönikischen Tyros auf dem Festland oder im phönikischen Kition auf Zypern hergestellt wurde. Auch die spekulativen Züge des kunstgeschichtlichen Grundsatzes, der Stil sei einer ethnischen oder künstlerischen Gruppe oder gar einem Künstler eigen, die Ikonographie dagegen leicht übertragbar, sind nicht zu übersehen. Selbst diese Stilbezeichnungen werden sich ferner in nicht wenigen Fällen lediglich als Pole erweisen, zwischen denen das Kontinuum endloser stilistischer wie ikonographischer Mischungen liegt. Dies ist besonders zu berücksichtigen, wenn am Ende dieses Abschnitts der Versuch unternommen wird, aus den Bildern der Bronzereliefs auf reale musikkulturelle Verhältnisse zu schließen und lokale Besonderheiten der Musikausübung und insbesondere des Saiteninstrumentariums im 1. Jt. v. Chr. zu erfassen.

Bei der Frage der Lokalisierung nehmen wir die Aussage der Musikinstrumente noch nicht in Anspruch, da es gilt, auf der Basis dieser Lokalisierungen die Verbreitung von Instrumenten zu ergründen. Nur diejenigen Stücke, die mit ausreichender Wahrscheinlichkeit zyprischen und kretischen Werkstätten zugewiesen werden können, werden wir in einer zweiten Stufe als Quellen für die Musikausübung auf Zypern und Kreta berücksichtigen. Da jedoch auch diese Werke unter starkem nahöstlichem Einfluss entstanden sind und auch das Erscheinungsbild von Musikbräuchen in ihren Szenen grundsätzlich nahöstlich ist, wird gesondert der Frage nachgegangen, wieweit solche Bildquellen lokal verbreitete, ursprünglich nahöstliche Elemente der Musikkultur dokumentieren oder lediglich nahöstliche Bildmuster verwenden, um traditionell einheimische, in Wirklichkeit anders aussehende Sachverhalte modegerecht zu präsentieren. Auch die konsequente Anwendung der

from the Southwest Palace of Sennacherib at Niniveh (1998); s. auch J. Reade, *Assyrian Sculpture* (2003) in der Reihe der Ausgaben des British Museum.

kunstgeschichtlichen Annahme, in Fragen kulturgeographischer Zuweisung sei der Stil maßgebend und die Ikonographie zweitrangig, fordert, die Einordnung der Musikinstrumente als ikonographischer Elemente einer besonderen, von der Stilauswertung unabhängigen Prüfung zu unterziehen.

Auf detaillierte Beschreibungen der Szenen wird weitgehend verzichtet und auf die ausführlichen Kataloge von G. Markoe und H. Matthäus verwiesen. Für die Schale **Kat.-Nr. 60** ist die 1993 von V. Karageorghis vorgelegte Neuuntersuchung und -umzeichnung (*Abb. 124*) maßgebend. Die nachfolgende Erörterung haben wir nach den unterschiedlichen Bildthemen gegliedert, weil die einzelnen Bildthemen auch unterschiedliche Komponenten des Kontextes, in dem musiziert wurde, veranschaulichen und weil dadurch die ikonographischen Bezüge der Schalen zur Bildkunst des Orients deutlicher verfolgen lassen.

2. Verwandte nordsyrische Musikszenen

Bevor wir auf die Schalen selbst eingehen, sollten die nordsyrischen Elfenbeinpyxiden **Kat.-Nr. V 36** (*Abb. 303–Abb. 304*) und **Kat.-Nr. V 37** (*Abb. 305*) aus dem Südost-Palast von Nimrūd sowie zwei Gruppen reliefverzierter späthethitischer Basaltorthostaten aus Karatepe (**Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*, **Kat.-Nr. V 41** *Abb. 315–Abb. 318*), die wir im Folgenden immer wieder zum Vergleich heranziehen werden, hier erörtert werden. Alle vier Denkmäler zeigen das Thema der Speisung einer thronenden Gestalt durch Gabenträger in Prozession sowie die musikalische Begleitung der Handlung durch mehrgliedrige Musikantenensembles. Entgegen der älteren Meinung zeigt die Nimrūd-Pyxis **Kat.-Nr. V 37** (*Abb. 305*) keine Saiteninstrumente – zumindest in den Händen der erhaltenen Musikanten. Zwei rechteckige, waschbrettartige Geräte sind weder Zither noch Leiern oder Psalterien⁹⁵⁷: Sie werden an der schmalen Oberseite gehalten, was zumindest mit der Leierdeutung unvereinbar ist, und weisen keinerlei Resonanzkörper auf. Dieses Instrument zeigt u. a. auch eine rotfigurige Lekythos des mittleren 4. Jhs. v. Chr.⁹⁵⁸ Nach der Entdeckung eines weitgehend ähnlichen Bronzeegerätes in der Macchiabate-Nekropole bei Francavilla Marittima in Kalabrien⁹⁵⁹ darf es als gesichert gelten, dass die Nimrūd-Pyxis zwei solche Reibidiophone (sog. Chalkophone, »Bronzeklinger«) zeigt.

Die Pyxis **Kat.-Nr. V 37** (*Abb. 305*) trägt eine aramäische Inschrift, die T. C. Mitchell zufolge wahrscheinlich den Namen des Landes Bīt-Agusi, des späthethitischen Stadtstaates von Arpad erwähnt, der von Tiglatpileser III. (745–727 v. Chr.) annektiert wurde⁹⁶⁰.

⁹⁵⁷ So F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst* (1912) 46–47; C. J. Polin, *Music in the Ancient Near East* (1954) 97 Abb. R; Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) 79; Markoe, *Bowls* (1985) 57.

⁹⁵⁸ West, AGM (1992) Taf. 33. Vgl. einen apulischen rotfigurigen Volutenkrater in Wien: M. Wegner, *Griechenland*, MiB II 4 (1963) 110 Abb. 69.

⁹⁵⁹ Hierzu P. Zancani Montuoro, *AttiMGr N.S.* 15–17, 1974/76, 7ff.; H.-G. Niemeyer, *JbRGZM* 31, 1984, 14 Taf. 4, 1. 2; West, AGM (1992) 126; R. Eichmann in: *Fs. Boehmer* (1995) 113–115 Abb. 4.

⁹⁶⁰ E. Lipiński, *The Aramaeans. Their ancient history, culture, religion*, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 100 (2000) 195–219 insbes. 218–219.

Technisch, stilistisch und vor allem ikonographisch ist sie mit einer weiteren Elfenbeinpyxis aus Nimrūd verwandt⁹⁶¹, die zu der sog. Flame and Frond Group zählt und (wie alle Elfenbeinarbeiten dieser Gruppe) G. Herrmann zufolge wohl im Tell Ḥalāf vor der Mitte oder spätestens vor dem Ende des 9. Jhs. v. Chr. hergestellt wurde.

Maßgebend für die Karatepe-Reliefs ist nun die abschließende Publikation durch H. Çambel und A. Özyar⁹⁶². Die Datierung dieser Reliefs ist umstritten gewesen und Ansätze zwischen dem 9. Jh. und der Zeit um 670 v. Chr. sind vorgeschlagen worden. H. V. Genge datierte sie in den Zeitraum zwischen ca. 740 und 710 v. Chr.⁹⁶³ Çambel und Özyar plädieren aber nun überzeugend für die chronologische Einheitlichkeit der Reliefs, die u. a. von I. J. Winter in Frage gestellt worden war⁹⁶⁴, und betrachten ihre deutlichen stilistischen Unterschiede als werkstattbedingt. Auf der Basis epigraphischer, historischer und ikonographisch-stilistischer Argumente plädieren die beiden Autoren für einen Ansatz um ca. 700 v. Chr., in die Zeit nach dem Tod Sargons II. 705 v. Chr. und möglicherweise vor der Wiedereroberung Kilikiens (= Que der assyrischen Annalen) durch Sanherib 696 v. Chr. Dies ist eine Zwischenzeit relativer Unabhängigkeit des Landes von Assyrien, in der die Ausführung eines so prächtigen Bau- und Dekorationsprogramms politisch am wahrscheinlichsten erscheint⁹⁶⁵. Eine phönikische und eine hieroglyphisch-luwische Inschrift auf Orthostaten, die zusammen mit den Relieforthostaten in die ursprüngliche Konzeption des Architekturdekors gehören, können paläographisch kaum vor dem späten 8. Jh. v. Chr. datiert werden⁹⁶⁶. An dem Speisetisch und den Gefäßen von **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*) erkennen Çambel und Özyar phrygische und kypro-phönikische Einflüsse⁹⁶⁷, die auch als Indizien für die Spätdatierung gelten könnten – wobei die phrygische Chronologie noch umstritten ist.

Als repräsentative nordsyrische Musikszenen jedenfalls dürfen die Bilder auf diesen Reliefs kaum gelten. Die beiden Saiteninstrumente auf der linken Platte von **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310. Abb. 312*) sind einerseits eine symmetrische Rundbodenleier mit getrennt angefertigtem, halbkreisförmigem Resonanzkasten und bügelförmigem Saitenhalter sowie mit dünnen, stabförmigen Armen und Querjoch und sechs Saiten; andererseits ist eine

⁹⁶¹ Siehe u. Anm. 1014.

⁹⁶² Çambel – Özyar, Karatepe (2003); ebenda 141–142 für einen Überblick über die unterschiedlichen Datierungsansätze der Reliefs.

⁹⁶³ H. V. Genge, Nordsyrisch-südanatolische Reliefs, *Det Kongelige Danske videnskabernes Selskab Historisk-Filosofiske Meddelelser* 49 (1979).

⁹⁶⁴ I. J. Winter, *AnatSt* 29, 1979, 115–151.

⁹⁶⁵ Çambel – Özyar, Karatepe (2003) 142–144 (eigener Datierungsansatz). Zu Kilikien in assyrischen Quellen s. J. D. Hawkins, *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions I* 1 (2000) 41–44.

⁹⁶⁶ Hawkins a. O. 44; W. Röllig in: H. Çambel, *Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions II. Karatepe-Aslantaş* (1999) 79.

⁹⁶⁷ Çambel – Özyar, Karatepe (2003) 102. 144.

asymmetrische Flachbodenleier mit getrennt angefertigtem, rechteckigen Resonanzkasten, kastenförmigem Saitenhalter, schrägem Querjoch und acht Saiten erkennbar. Beide Instrumente werden ganz senkrecht gehalten. Letztere Leierform hat gute hethitische Tradition⁹⁶⁸ und die konkrete Form, die auch auf dem noch jüngeren Zincirli-Relief erscheint (**Kat.-Nr. V 44** Abb. 321), dürfte trotz aller ägyptischen bzw. phönikischen Einflüsse – hierzu vgl. **Kat.-Nr. V 23** (Abb. 287) – ein lokales Instrument sein.

Die Rundbodenleier auf **Kat.-Nr. V 40** (Abb. 310–Abb. 314) geht auf griechischen Einfluss zurück. Wesentlich früher als dieses Relief, noch in das ausgehende 9. oder beginnende 8. Jh. v. Chr., ist nun der kretische Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) zu datieren (vgl. u. S. 324), dessen Instrument mit der Rundbodenleier des Karatepe-Reliefs nahezu identisch ist. Gut vergleichbar ist die Leier der ebenfalls früheren Tübinger Kanne **Kat.-Nr. 102** (Abb. 169–Abb. 170). Der bügelförmige untere Saitenhalter ist auf Kreta in mykenischer (**Kat.-Nr. 31** Abb. 66) und frühgeometrischer (**Kat.-Nr. 100** Abb. 165–Abb. 166) Zeit belegt, auf der euböischen Scherbe **Kat.-Nr. 123** aus Eretria (Abb. 219–Abb. 220) erscheint er auch früh, in SG I. Ein Zusammenhang der Karatepe- mit der Tarsos-Rundbodenleier (**Kat.-Nr. V 34** Abb. 302) ist jedenfalls aus Gründen der Form, der Spielweise und der Datierung unwahrscheinlich. Auch die senkrechte Spielhaltung ist typisch ägäisch. Die bereits von Porada formulierte These, dass die Rundbodenleier in Karatepe auf griechischen Einfluss zurückgeht⁹⁶⁹, kann also heute mit genaueren Datierungen der einschlägigen Denkmäler unterstützt werden sowie mit neuen Erkenntnissen über die griechische Präsenz in Kilikien im späten 8. oder – wahrscheinlicher – im frühen 7. Jh. v. Chr. in Zusammenhang gebracht werden⁹⁷⁰. Die Wirkung der griechischen Musikkultur und insbesondere der siebensaitigen Leier in Anatolien in archaischer Zeit belegen ferner der fragmentarische Dinos **Kat.-Nr. V 45** aus Gordion mit Reigen- und Leierspielszene und später der Leierspieler der bekannten Kybele-Statue aus Boğazköy (6. Jh. v. Chr.)⁹⁷¹. Im

⁹⁶⁸ Vgl. faustförmiges Silbergefäß des Musuem of Fine Arts in Boston, Loan-Nr. RL 1977.144, mit Musikantenprozession (15./14. Jh. v. Chr.): H. G. Güterbock – T. Kendall in: Fs. Vermeule (1995) 45–60 Abb. 3. 1–4; 3. 6–7; Alp, Song (2000) 28–30 Abb. ohne Nr.; Schuol, HethKMus (2004) Kat.-Nr. 28 Taf. 8–9 (mit Lit).

⁹⁶⁹ E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 204; Aign (1963) 177; N. Avigad, IEJ 28, 1978, 149. Hierzu wenden Boardman – Buchner (1966) 50 Anm. 56 ein, die Rahmentrommel des Karatepe-Reliefs sei um diese Zeit in der griechischen Welt noch nicht bekannt. Obwohl die auch in anderen Zusammenhängen geäußerte Ansicht Boardmans, die Schlaginstrumente auf dem sog. Tympanon der Idäischen Zeus-Grotte seien Kymbala, nicht stichhaltig ist, bleibt die Möglichkeit der griechischen Herkunft der Rundbodenleier auf dem Karatepe-Relief unberührt von der Tatsache, dass dort auch nahöstliche Instrumente, die asymmetrische Flachbodenleier und die Rahmentrommel, dargestellt sind. Von einer »für Vorderasien ungewohnten Instrumentenform« und einer »Mischkultur« mit griechisch-ägäischen und phönikischen Einflüssen ist auch bei Stauder, Vorderasien (1961) 64–66 im Zusammenhang mit den Karatepe-Instrumenten die Rede.

⁹⁷⁰ P. W. Haider in: Ulf (Hrsg.), Wege zur Genese griechischer Identität. Die Bedeutung der früharchaischen Zeit (1996) 82–84; R. Rollinger in: R. M. Whiting (Hrsg.), Mythology and Mythologies. Methodological Approaches to Intercultural Influences. Proceedings of the Second Annual Symposium of the Assyrian and Babylonian Intellectual Heritage Project 1999 (2001) 250.

⁹⁷¹ Alp, Song (2000) 37–39 mehrere Abb. ohne Nr.; Zu den Instrumenten der Boğazköy-Gruppe s. zuletzt Schuol, HethKMus (2004) 77 Kat.-Nr. 50 Taf. 17, 50.1–2.

Gegenzug dürften die Griechen die Phorbeia, ein die Röhre des Doppel-Aulos am Mund des Aulos-Spielers haltendes Band, aus Phrygien übernommen haben. Die Karatepe-Reliefs sind immer noch die frühesten Belege dieser Vorrichtung. Auf griechischen Bilddenkmälern erscheint sie wenig später.

Nach wie vor unbefriedigend ist die Datierung der nordsyrischen reliefverzierten Grabstelen, von denen zwei auch Leiern zeigen (**Kat.-Nr. V 42 Abb. 319**, **Kat.-Nr. V 43 Abb. 320**). Mit Fragen der Datierung befasst sich D. Bonatz in seiner jüngsten Monographie über syro-hethitische Grabstatuen und -reliefs aus der Zeit zwischen dem frühen 10. bis zum Ende des 8. Jhs. v. Chr. nicht, sondern er führt in seinen Katalogeinträgen »konventionelle« Datierungen in absoluten Zahlen ohne nähere Begründung an, die oft eine Zeitspanne von 50, 100 oder 150 Jahren betragen⁹⁷². Für die beiden Maraş-Stelen sind das der Zeitraum 950–875 (**Kat.-Nr. V 42 Abb. 319**) bzw. 875–800 v. Chr. (**Kat.-Nr. V 43 Abb. 320**), eine Datierung sogar in das 7. Jh. v. Chr. ist aber zumindest bei **Kat.-Nr. V 43** mit dem assyrisierenden Kopf des Mannes gleichermaßen möglich. Insofern ist die Inanspruchnahme auch dieser Stelen als repräsentative nordsyrische Musikinstrumentendarstellungen, die als Vorbilder für die Schalen in Frage kommen, eher problematisch.

3. Die Schalen aus Zypern und die Bronzereliefs aus Kreta

Kat.-Nr. 55 Eretria, Arch. Mus., Inv.-Nr. unbekannt, aus Lefkandi, Toumba-Nekropole, Grab T.70; Bronzeschale mit Speisesezene, Gabenbringer- und Musikantenprozession sowie antithetischen Sphingen am 'Lebensbaum'; Rand-Dm 15 cm; nordsyrisch. Fundkontext: SPG; Dat.: spätes 10. Jh. v. Chr.

Abb. 116

Musikensemble: ein Doppelaulos, zwei Leiern, eine Rahmentrommel (?).

Asymmetrische Leier. Armende nach innen gebogen; Querjoch auf den Armenden; Querjochende überstehend; weitere Baumerkmale wegen fragmentarischer Erhaltung nicht erkennbar.

Lit. G. Falsone in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 238; M. Popham in: G. R. Tsetschladze – F. De Angelis, *The Archaeology of Greek Colonisation. Essays dedicated to Sir John Boardman*, OUCA Monograph 40 (1994) 17–19 Abb. 2.8; M. Popham – I. S. Lemos, *Lefkandi III, Plates* (1996) Taf. 134. 145; I. Lemos in: N. K. Rutter – B. A. Sparkes (Hrsg.), *Word and Image* (2000) 13.

Kat.-Nr. 56 Teheran, Arch. Mus. Inv.-Nr. 15198, angeblich aus Luristan. Bronzeschale mit Speisesezene, Gabenbringer- und Musikantenprozession. H 5 cm; Rand-Dm 16,7 cm; nordsyrisch. Fundkontext unbekannt; Dat.: 9. Jh. v. Chr. (erste Hälfte ?).

⁹⁷² Bonatz, *Grabdenkmal* (2000) 3 (zeitlicher Rahmen der Arbeit). 13 (Datierungsangaben im Katalog).

Abb. 117

Musikensemble: ein Doppelaulos, zwei Leiern, eine Rahmentrommel.

Zwei asymmetrische Flachbodenleiern. Rahmen asymmetrisch; rechter (oberer) Arm mit nach innen gebogenem Ende, linker (unterer) Arm mit Absatz; Resonanzkörper kastenförmig, mit hufeisenförmiger Ober- und gerader Unterkante; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch auf den Armenden, stark nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; vielsaitig; mindestens 5 Saiten.

Lit. E. Porada, *Archaeology* 17, 1964, 202–203; Smithsonian Institution, *7000 Years of Iranian Art* (1964–1965) 85 Nr. 425; W. Culican, *Syria* 47, 1970, 65–76 Taf. 7 Abb. 1; R. D. Barnett, *RStFen* 2, 1974, 15 Nr. 35 Taf. 18; Imai (1977) 85 Kat.-Nr. 94 Abb. 81, a–b; B. Borell, *Attisch geometrische Schalen* (1978) 68 Abb. 11; Markoe, *Bowls* (1985) 21. 217. 347 Kat.-Nr. U6; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 171–172; E. Gubel in: *Furniture* (1996) 150 Abb. 7; H. Matthäus, *NBArch* 16, 1999/2000, 46 Abb. 8.

Kat.-Nr. 57 New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 74.51.5700 (Cesnola Coll. 4561) aus Idalion (Dali), Grabfund. Bronzeschale mit Speiseszene, Gabenbringer- und Musikantenprozession sowie Frauenreigen; Rand-Dm 13,2 cm; nordsyrisch (?). Fundkontext unbekannt; Dat.: 2. Hälfte 9. Jh. v. Chr.

Abb. 118

Musikensemble: ein Doppelaulos, eine Leier, eine Rahmentrommel.

Asymmetrische Flachbodenleier. Rahmen asymmetrisch; rechter (oberer) Arm mit nach innen gebogenem Ende, linker (unterer) Arm mit Absatz; Resonanzkörper kastenförmig, mit hufeisenförmiger Ober- und gerader Unterkante; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch auf den Armenden, stark nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; vielsaitig; 7 Saiten.

Lit. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst* (1912) 20 Nr. 3; J. L. Myres, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus* (1914) 465–466 Nr. 4561; G. M. A. Richter, *The Metropolitan Museum of Art. Greek, Etruscan and Roman Bronzes* (1915) 201–202 Kat.-Nr. 535 Abb. 535; E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 4–6 Taf. 1; Aign (1963) 64–65. 219. 223. 320 Kat.-Nr. III/6 Abb. 30; L. Bonfante Warren in: *Studi in onore di Luisa Banti* (1965) 83 Taf. 21, b; W. Culican, *Syria* 47, 1970, 66–67 Taf. 8 links; J. Karageorghis, *La Grande Déesse de Chypre et son culte* (1977) 179–182 Taf. 26, b; Markoe, *Bowls* (1985) 20–21. 57. 85. 115. 149. 171–172. 246–247 Kat.-Nr. Cy3; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 161 Kat.-Nr. 423 Taf. 32, 423; 33, 423; S. Sophocleous, *Atlas des Représentations Chypro-Archaiques des Divinités*, SIMA Pocket-book 33 (1985) 110 Taf. 27, 3; G. Falsone in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 236; I. Winter in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 199; K. A. Sheedy, *AM* 107, 1992, 18; R.

Hachmann – S. Penner, *Kamid el-Loz III* (1999) 133 Taf. 75,2; Brand, *Musikanten* (2000) 185 Kat.-Nr. Zypr 7; *Cesnola Collection* (2000) 187–188 Kat.-Nr. 306 (mit Taf.); *New Grove*² XV (2001) 422. 423 Abb. 3, d s.v. Lyre, §2: *Ancient Lyres* (B. Lawergren)

Kat.-Nr. 58

New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 74.51.4557 (*Cesnola Coll.* 4557) aus Zypern (angeblich zum »Kourion-Schatz«, einer Erfindung Cesnolas, gehörend). Silberschale mit Speiseszene und Bankett auf Klinen, Gabenbringer- und Musikantenprozession. Jagdszene mit grasenden Hirschen im inneren Register. Kypro-syllabische Beischriften. Rand-Dm ca. 18 cm; Stil in nordsyrischer Tradition, phönikische Einflüsse erkennbar; Herstellung auf Zypern wahrscheinlich. Dat.: spätestens 2. Hälfte des 8. Jhs. v. Chr.

Abb. 119–Abb. 120

Musikensemble links: ein Doppelaulos, eine Leier, eine Rahmentrommel.

Musikensemble rechts: ein Doppelaulos, eine Leier (?), eine Rahmentrommel (?).

Asymmetrische Leier; Rahmen asymmetrisch; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. A. Marquand, *AJA* 4, 1888, 169–171 Taf. 7; J. L. Myres, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus* (1914) 464 Nr. 4557; F. W. Frhr. von Bissing, *Jdl* 38–39, 1923–24, 217–218. 229 Kat.-Nr. E 14 Abb. 14; E. Gjerstad, *OpArch* 4, 6–8 Taf. 3; Aign (1963) 68–69 Kat.-Nr. III/9 Abb. 33; R. N. Thönges-Stringaris, *AM* 80, 1965, 7; Fehr, *Gelage* (1971) 19. 137 Kat.-Nr. 2; Markoe, *Bowls* (1985) 22. 151. 175–176. 252–253 Kat.-Nr. Cy6; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 161–162. 172 Kat.-Nr. 424 Taf. 32. 34. 35, 424; Gubel, *Furniture* (1987) 259; P. Flourentzos in: *ActaCyp* 1 (1991) 43; E. Hendrix, *MetrMusJ* 34, 1999, 21 ff.; V. Karageorghis, *MetrMusJ* 34, 1999, 13 ff.; H. Matthäus in: R. F. Docter et al. (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (1999) 257; ders., *AA* 2000, 546; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 49 Abb. 11–12; A. Hermary, *Centre d'Etudes Chypriotes, Cahier* 30, 2000, 67–78; Brand, *Musikanten* (2000) 186 Kat.-Nr. Zypr 9; *Cesnola Collection* (2000) 188–190 Kat.-Nr. 307 Taf.; V. Karageorghis, *Early Cyprus* (2002) 157. 177–178 Abb. 322.

Kat.-Nr. 59 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 7941 aus Olympia, Flusslauf des Alpheios. Bronzeschale mit Speise- und Libationsszene, Musikantenprozession, Greifenbezwingung und nackten, frontalen Frauengestalten in Bildfeldern; in Syrien (?) unter phönikischem Einfluss hergestellt; Dat.: 8. Jhs. v. Chr. (letztes Viertel?).

Abb. 121–Abb. 122

Musikensemble: eine Leier, eine Rahmentrommel, ein Doppelaulos.

Rundbodenleier. Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden; Rahmenverzierung nicht vorhanden; vielsaitig; 6 oder 7 Saiten.

Lit. A. Furtwängler, Bronzen und übrige kleinere Funde, Olympia IV (1890) 141 Taf. 52; F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst (1912) 24 Nr. 12; W. H. Lamb, Greek and Roman Bronzes (1929) 69 Abb. 7,a; H. Frankfort, The Art and Architecture of the Ancient Orient (1954) 198 Abb. 96; Aign (1963) 161–162 Kat.-Nr. S/7 Abb. 91; S. Moscati, The World of the Phoenicians (1968) 73 Abb. 22; Imai (1977) 69–70 Kat.-Nr. 70 Abb. 59, a–b; J. Karageorghis, La Grande Déesse de Chypre et son culte (1977) 184; N. Kourou in: Th. Papadopoulos – S. A. Chatzistyllis (Hrsg.), Praktika tou Defterou Kypriologikou Synedriou (1985) 421–422; S. Sophocleous, Atlas des Représentations Chypro-Archaiques des Divinités, SIMA Pocket-book 33 (1985) 80. 97. 119 Taf. 18, 1; Markoe, Bowls (1985) 32. 37. 124. 150. 204–205. 316–319 Kat.-Nr. G3; Gubel, Furniture (1987) 202–204 Abb. 30; S. Moscati in: ders. (Hrsg.), The Phoenicians (1988) Abb auf S. 514; S. Böhm, Die »Nackte Göttin« (1990) 47. 48–51. 152 Nr. B 8-I Abb. 8; B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 72 (angeblich »Greek bowl«); E. Gubel in: Furniture (1996) 150; H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 61 Anm. 38 Nr. 2; Brand, Musikanten (2000) 55–56; N. Marinatos, The goddess and the warrior. The naked goddess and Mistress of Animals in early Greek religion (2002) 44 Abb. 2.14.

Kat.-Nr. 60 London, British Mus., Inv. Nr. 1892.5-19.1 aus Salamis (Zypern); Bronzeschale mit Bankett auf Klinen, Gabenbringer- und Musikantenprozession; Leierspielerin als Bankettteilnehmerin; Bezwingung der Feinde durch den Pharao im Zentralfeld. Stil in phönikischer Tradition; Rand-Dm 15–15,5 cm; Herstellung auf Zypern wahrscheinlich. Fundkontext unbekannt; Dat.: 8. Jhs. v. Chr. (erste Hälfte?).

Abb. 123–Abb. 127

Musikensemble: eine Leier, ein Doppelaulos, eine Rahmentrommel.

- a) Spitzbodenleier. Rahmen spitzbogenförmig; Resonanzkörper spitzbogenförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter (?); Querjoch unter den Armenden; Querjoch überstehend, verbreiternd; Saitenhalter (?) gerade; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; konventionell 2 Saiten (*Abb. 125*).
- b) Leier. Arme stabförmig, nach innen gebogen; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch (?); untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden. Querjochenden überstehend, kugelförmig verdickt; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung nicht eindeutig; mindersaitig (?); konventionell 0 Saiten (*Abb. 126–Abb. 127*).

Lit. H. B. Walters, Catalogue of the Bronzes in the Department of Greek and Roman Antiquities (1899) 14–15 Kat.-Nr. 186; F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst (1912) 21 Nr. 6; F. W. Frhr. von Bissing, Jdl 38–39, 1923–24, 229; E. Gjerstad, OpArch 4, 8–9 Taf. 5; Aign (1963) 69–70

Kat.-Nr. III/10 Abb. 34–35; A. Vaccaro, *StEtr* 31, 1963, 245 Taf. 41; R. N. Thönges-Stringaris, *AM* 80, 1965, 7; Fehr, *Gelage* (1971) 20–22. 25. 138 Kat.-Nr. 3; Imai (1977) 36 Kat.-Nr. 15 Abb. 15; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 163 Kat.-Nr. 426 Taf. 32, 426; Markoe, *Bowls* (1985) 24. 57. 66. 152. 174–175. 251 Kat.-Nr. Cy5; V. Karageorghis, *RStFen* 21 Suppl., 1993, 7–13 Fig. 1 Taf. 1; H. Matthäus in: R. F. Docter et al. (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (1999) 257; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 49 Abb. 13; Brand, *Musikanten* (2000) 186 Kat.-Nr. Zypr 10; V. Karageorghis, *Early Cyprus* (2002) 175–177 Abb. 365.

Kat.-Nr. 61 New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 74.51.4555 (Cesnola Coll. 4555) aus Zypern (genauer FO unbekannt). Silberschale mit Ausfahrt aus einer Stadt und Rückfahrt, Musikantenprozession, Frauenreigen (?); Speiseszene, Bankett auf Klinen oder Matratzen, Musikantenprozession (nur Aulos-Spielerin erkennbar), Speiseszene, Tieropfer und Gabenbringerprozession; weiteres Bankett auf Klinen oder Matratzen mit Rahmentrommel-Schlägerin als sitzende Teilnehmerin; Tierfries; Isis mit Horus im Zentralfeld. Rand-Dm 15,2–15,5 cm; phönikisch (?); Fundkontext unbekannt; Dat.: spätestens Ende 8. oder Anfang 7. Jh. v. Chr.

Abb. 128–Abb. 132

Musikensemble Außenfries (*Abb. 129*): ein Doppelaulos (?), eine Leier, eine Rahmentrommel (?).

Musikensemble mittlerer Fries (*Abb. 130*): ein Doppelaulos, eine Leier (?), Klapper.

Sitzende Rahmentrommel-Schlägerin (*Abb. 131*).

Lit. J. L. Myres, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus* (1914) 461–463 Kat.-Nr. 4555; F. W. Frhr. von Bissing, *Jdl* 38–39, 1923–24, 216–217 Kat.-Nr. 13; E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 8–9 Taf. 4; Fehr, *Gelage* (1971) 22–24. 138 Kat.-Nr. 4; Imai (1977) 30 Kat.-Nr. 5 Abb. 5, a–d; W. Culican, *RStFen* 10, 1982, 13–32; Markoe, *Bowls* (1985) 181–182 Kat.-Nr. Cy13; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 162–163 Kat.-Nr. 425 Taf. 32, 425; ders. in: R. F. Docter et al. (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (1999) 257; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 48 Abb. 9; A. Rathje in: U. Gehrig – H. G. Niemeyer, *Die Phönizier im Zeitalter Homers. Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover* (1990) 35. 38 Abb. 21.

Kat.-Nr. 62 New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 74.51.4556 (Cesnolla Coll. 4556) aus Zypern (genauer FO unbekannt). Silberschale mit Wagenfahrtszenen und Soldatenprozessionen; Bezwingung der Feinde durch den Pharao im Zentralfeld; Musikantenprozession im zweiten Fries von außen. H 4,7 cm; Rand-Dm 17,7–18 cm; phönikisch; Fundkontext unbekannt; Dat.: spätes 8. Jh v. Chr.

Abb. 133–Abb. 134

Musikensemble: ein Doppelaulos, eine Leier.

Rundbodenleier. Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; mindestens 3 Saiten.

Lit.: A. Marquand, *AJA* 3, 1887, 322–337 Taf. 30; J. L. Myres, *The Metropolitan Museum of Art. Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus* (1914) 463–464 Kat.-Nr. 4556; E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 10–11 Taf. 8; Aign (1963) 67–68 Kat.-Nr. III/8 Abb. 32; Imai (1977) 30–32 Kat.-Nr. 6 Abb. 6, a–h; A. Rathje, *AnalRom* 9, 1980, 13. 46 Abb. 31; Markoe, *Bowls* (1985) 177 Kat.-Nr. Cy7; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 165 Kat.-Nr. 430 Taf. 36, 430; *Cesnola Collection* (2000) 186–187 Kat.-Nr. 305 (mit Taf.).

Kat.-Nr. 63 Berlin, Vorderasiatisches Mus., Inv.-Nr. 14117 (VA 2594) aus Athienou (Golgi), Grabfund. Silberschale mit vier Papyrusbooten; Musikantenensemble auf einem Papyrusboot. H ca. 3,8 cm; Rand-Dm 16,3–16,6 cm; phönikisch; Fundkontext unbekannt; phönikisch; Dat.: 8./7. Jh. v. Chr.

Abb. 135

Musikensemble: eine Leier, eine Rahmentrommel, ein Doppelaulos.

Symmetrische Flachbodenleier.

Lit.: E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 3 Taf. 16; Aign (1963) 160 Kat.-Nr. Ä/6 Abb. 90; A. Vaccaro, *StEtr* 31, 1963, 244 Taf. 40; O. Masson, *BCH* 95, 1971, 317; Imai (1977) 36 Kat.-Nr. 16 Abb. 16, a–b; A. Rathje, *AnalRom* 9, 1980, 13. 40 Abb. 24; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 169 Kat.-Nr. 443 Taf. 42, 443; 46, 443; J.-W. Meyer, *Studia Phoenicia* V (1987) 167–180 Abb. 1; Gubel, *Furniture* (1987) 212. 218–219 Kat.-Nr. 159 Taf. 41–42; U. Gehrig – H. G. Niemeyer, *Die Phönizier im Zeitalter Homers. Ausstellungskatalog Kestner-Museum Hannover* (1990) 118–120 Kat.-Nr. 23 (mit Taf.).

Kat.-Nr. 64 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 31 aus der idäischen Zeus-Grotte. Fragmentarische Bronzeschale mit Speiseszene und Musikantenprozession; auf Kreta unter nordsyrischem Einfluss hergestellt. Kontext unbekannt; Dat.: mittleres 8. Jh. v. Chr.

Abb. 136

Musikensemble: drei Leiern, weitere Instrumente (?).

Lit.: F. Halbherr, *Museo Italiano di antichità classica* 2, 1888, 723 Atlas Taf. 9, 3; P. Orsi, *Museo Italiano di antichità classica* 2, 1888, 856 und Atlas Taf. 9, 3; A. L. Frothingham, *AJA* 4, 1888, 446; L. A. Milani, *Studi e materiali di archeologia e numismatica* I (1899–1901) Taf. 2, 13; F. Winter, *Kunstgeschichte in Bildern* 4, 1902, Taf. 107, 3; E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs* (1931) 37 Anm. 4; P. Demargne, *La Crète dédalique* (1947) 226–228; Markoe, *Bowls* (1985) 115. 167. 239 Kat.-Nr.

Cr11; Gubel, Furniture (1987) 258–259; G. Hoffman, Imports and Immigrants (1997) 35 Kat.-Nr. 17 Taf. 9.

Kat.-Nr. 65 Rethymnon, Arch. Mus., Inv.-Nr. M 2804 aus Eleutherna, Nekropole von Orthi-Petra, Sektor III, Grab A1K1. Bronzelekanen mit Speiseszene, Gabenbringer- und Musikantenprozession sowie Frauenreigen. H 9,5 cm; Rand-Dm 37–39 cm. Auf Kreta unter nordsyrischem Einfluss hergestellt. Fundkontext unveröffentlicht; Dat.: spätes 8. Jh. v. Chr.

Musikensemble: mehrere Leiern.

Lit. Unpubliziert; s. vorläufig N. Stampolidis in: Anatolike Mesogeios (1998) 254 Kat.-Nr. 318; ders. in: ders. (Hrsg.), Eleutherna, Polis – Acropolis – Necropolis (2004) 280 Kat.-Nr. 357.

Kat.-Nr. 66 Paris, Louvre, Inv.-Nr. AO 4702 aus Sparta (?). Bronzeschale mit Speiseszene, Gabenbringer- und Musikantenprozession, sowie Frauenreigen; grasende Stiere im inneren Register. Auf Kreta unter nordsyrischem Einfluss hergestellt. Kontext unbekannt; Dat.: spätes 8. Jh. v. Chr.

Abb. 137–Abb. 138

Musikensemble: eine Leier, eine Rahmentrommel, zwei Leiern.

Drei asymmetrische Leiern.

Lit. R. Dussaud, BSA 37, 1936/37, 92–95 Abb. 1; E. Gjerstad, OpArch 4, 1946, 6 Taf. 2; Aign (1963) 66–67 Kat.-Nr. III/7 Abb. 31; L. Bonfante Warren in: Studi in onore di Luisa Banti (1965) 83 Taf. 21, a; F. Canciani, Bronzi orientali e orientalizzanti a Creta nell'VIII e VII sec. a.C. (1970) 30. 141–142 Nr. 95 Taf. 6–7; K. Fittschen, Der Schild des Achilleus, ArchHom II N 1 (1973) 8 Abb. 2; Imai (1977) 67. 200–202 Kat.-Nr. 67 Abb. 56; J. Karageorghis, La Grande Déesse de Chypre et son culte (1977) 182–183; Matthäus, Metallgefäße (1985) 171–172 Taf. 131, 2; 132, 2; Markoe, Bowls (1985) 21–22. 57. 115. 207–208. 328–329 Kat.-Nr. G8; Brand, Musikanten (2000) 185–186 Kat.-Nr. Zypr 8.

4. Bildthemen

1. Speise- und Trinkszene

Mittelpunkt des Dekors in der überwiegenden Mehrheit der musikalisch relevanten Reliefbronzen ist eine thronende Gestalt an einem mit Speisen beladenen Tisch (**Kat.-Nr. 55** *Abb. 116*, **Kat.-Nr. 56** *Abb. 117*, **Kat.-Nr. 57** *Abb. 118*, **Kat.-Nr. 58** *Abb. 119–Abb. 120*, **Kat.-Nr. 59** *Abb. 121–Abb. 122*, **Kat.-Nr. 61** *Abb. 132*, **Kat.-Nr. 64** *Abb. 136*, **Kat.-Nr. 65**, **Kat.-Nr. 66** *Abb. 137–Abb. 138*). Unweit entfernt befindet sich ein weiterer Tisch mit Flüssigkeitsbehältern, meistens Amphoren und Kannen.

Darstellungen sitzender Gestalten beim Essen und Trinken kennt die Bilderwelt des Alten Orients seit dem Beginn der Frühdynastischen Periode in Mesopotamien, wie bereits anlässlich der Betrachtung der kykladischen Harfenspielerfigurinen **Kat.-Nr. 1–Kat.-Nr. 6** und des Enkomi-Rollsiegels **Kat.-Nr. 39** ausgeführt. In der Akkad- und der anschließenden Folgezeit verliert das Bankett deutlich an Bedeutung für die rituelle Praxis und die Ikonographie⁹⁷³. Die typische Bankettdarstellung in der syro-palästinischen Ikonographie der Mittelbronzezeit besteht aus zwei einander gegenüber sitzenden Gestalten mit Schalen oder Bechern in der Hand⁹⁷⁴. Vereinzelt finden sich Speiseszenen mit Tischen, beladen oder nicht, und Musikbegleitung, wie auf dem syro-palästinischen Rollsiegel der Sammlung Marcopoli (**Kat.-Nr. V 15 Abb. 276**). Das Siegelbild zeigt einen thronenden Herrscher an einem beladenen niedrigen Tisch unter dem Schutz einer stehenden Göttin. Auf ihn gehen zwei Personen, darunter ein Harfenspieler, zu. Eine weitere vergleichbare Szene, diesmal mit einer sitzenden Frau, wohl einer Göttin, findet sich auf dem Rollsiegel **Kat.-Nr. V 20** aus Ugarit (**Abb. 283–Abb. 284**).

In Nordwestsyrien und Südostanatolien zeichnete sich dagegen bereits in der Mittelbronzezeit in der sog. Klassisch Syrischen Glyptik, aber auch in der Steinplastik von Ebla wieder eine Vorliebe für Bankettszenen mit antithetisch am Speisetisch sitzenden Gestalten ab⁹⁷⁵. In Palästina schließlich wurden das antithetische Schema Vorderasiens und das Prozessionsschema ägyptischer Bankettdarstellungen im späten 2. Jt. v. Chr. vereinigt, um Tribut- und Speiseszenen darzustellen – die Elfenbeinplakette **Kat.-Nr. V 2** aus Megiddo liefert ein Beispiel (**Abb. 262**). In Phönikien, Syrien und Südostanatolien im späten 2. und frühen 1. Jt. v. Chr. wurden Bankettszenen ägyptischer Inspiration zum ersten Mal in funerären Zusammenhängen verwendet, um das Ritual der Speisung des sitzenden Verstorbenen zu repräsentieren, das seinerseits hethitische Traditionen der Großreichszeit bewahrte⁹⁷⁶. Als bekanntestes und figurenreiches Beispiel gilt der Ahiram-Sarkophag aus der Königsnekropole von Byblos, Grab V⁹⁷⁷, es folgen Grabstelen aus Maraş mit Darstellung des Verstorbenen oder der Verstorbenen am Speisetisch (darunter **Kat.-Nr. V 42 Abb. 319** und **Kat.-Nr. V 43 Abb. 320** mit Darstellungen von Leiern).

⁹⁷³ Selz, Bankettszene (1983) 514. 580; D. Collon, First Impressions (1987) 32. 35.

⁹⁷⁴ B. Teissier, Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age, OBO Series Archaeologica 11 (1996) 41.

⁹⁷⁵ A. Otto, Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik, Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 8 (2000) *passim*; Bonatz, Grabdenkmal (2000) 55–56 Abb. 11–12.

⁹⁷⁶ J. D. Hawkins in: B. Alster (Hrsg.), Death in Mesopotamia. Papers read at the XXVI^e Rencontre assyriologique internationale (1980) 213–225; F. Pinnock in: Drinking (1994) 23. Zur Musikausübung im Rahmen des hethitischen Totenrituals s. zuletzt Schul, HethKMus (2004) 13 und *passim*.

⁹⁷⁷ Beirut, Nationalmuseum. Gubel, Furniture (1987) Kat.-Nr. 1 Taf. 1 (mit älterer Lit.); S. F. Bondi in: S. Moscati (Hrsg.), The Phoenicians (1988) Abb. auf S. 127 (13. Jh.); S. Moscati ebenda 292 Abb. auf S. 293 (13.-12. Jh.); R. Muijldermans in: L. De Meyer – E. Haerinck (Hrsg.), Archaeologica Iranica et Orientalis. Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe I (1989) 393–407 Abb. A; Bonatz, Grabdenkmal (2000) 62–63. 175–176.

In Nordsyrien und Südostanatolien ist die Speiseszene in der Früheisenzeit sehr verbreitet⁹⁷⁸. W. Orthmann unterteilte ihre Ausführungen in drei Gruppen: Gruppe A umfasst schlichte Szenen mit zwei am Tisch einander gegenüber sitzenden Gestalten und Gruppe B Szenen mit einer am Tisch sitzenden und einer gegenüberstehenden Gestalt. Als Gruppe C grenzte Orthmann Szenen im Schema der Gruppe B ab, die um mehrere stehende Personen (Gabenbringer, Musikanten, etc.) erweitert sind und die nächsten ikonographischen Parallelen zu den Schalen mit Speisedarstellungen liefern. Die beiden ersten Gruppen bestehen zum größten Teil aus Stelen und sind mit dem Totenkult zu verbinden, da sie immer einzeln und von Bauwerken entfernt gefunden werden und in späterer Zeit auch Grabinschriften tragen⁹⁷⁹. Die Reliefs der Gruppe C sind wenige Orthostaten, die wohl hochrangige Amt- bzw. Würdenträger oder Könige beim Ess-, Trank- und Musikgenuss zeigen⁹⁸⁰. Hierzu gehören die Karatepe-Reliefs **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*) und **Kat.-Nr. V 41** (*Abb. 315–Abb. 318*), die männliche Gestalten als Hauptgestalten der Handlung zeigen. Als Sargon II. und Aššurbanipal ihre Paläste in Ḫorṣābād bzw. Ninive mit einigen der ausgeprägtesten Bankettdarstellungen in Relief schmücken ließen⁹⁸¹, erlebte das Thema des Banketts im neuassyrischen Mesopotamien wieder einen Aufschwung. Neuassyrische Siegelbilder, die in den gleichen ikonographischen Kontext gehören, zeigen jeweils eine sitzende Person mit Schale und Szepter in den Händen (wohl der König selbst) vor einer Amphora auf einem Gefäßständer oder einem beladenen Tisch; ein Adoranten oder Diener mit Wedel in der Hand bewegt sich auf die Hauptperson zu⁹⁸².

Die Elfenbeinpyxis **Kat.-Nr. V 37** (*Abb. 305*), die Schalen **Kat.-Nr. 55** (*Abb. 116*), **Kat.-Nr. 56** (*Abb. 117*), **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*), **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*), **Kat.-Nr. 61** (zweiter Fries von außen, *Abb. 132*) und **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) zeigen andererseits eine Frau in dieser Rolle. Hierzu gehört ikonographisch auch die Libationsszene der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*); sie zeigt die Speisung der Frauengestalt in dem im Orient früher sehr verbreiteten Schema des Röhrentrinkens. In allen diesen Fällen darf man mit einer Kultszene rechnen und die Frau als Göttin oder eine Göttin repräsentierende Priesterin interpretieren⁹⁸³. Auf **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*) weisen die Säulen mit Papyruskapitellen und die dazwischen stehenden nackten Frauen auf Heiligtumsanlagen hin (vgl. u. S. 267). Als Göttinnen sind grundsätzlich auch die sitzenden Frauengestalten mit saugenden Kindern auf dem Schoß (**Kat.-Nr. 59** *Abb. 121–Abb. 122* und **Kat.-Nr. 60** *Abb. 123–Abb. 124*) zu interpretieren. Frauen mit saugenden Kindern stellen in Ägypten Isis mit dem jungen Horus dar (vgl. die Szene im Tondo der Schale **Kat.-Nr. 61** *Abb. 128*). Das

⁹⁷⁸ Orthmann (1971) 373–393.

⁹⁷⁹ Orthmann (1971) 376–380. 391–393; J. D. Hawkins in: Alster a. O. 215–216; ders., K. Emre et al. (Hrsg.), *Anatolia and the Ancient Near East* (1989) 189–198; Bonatz, *Grabdenkmal* (2000); ders. in: G. Bunnens (Hrsg.), *Essays on Syria in the Iron Age*, *Ancient Near Eastern Studies Suppl.* 7 (2000) 189–210.

⁹⁸⁰ Vgl. u. a. F. Pinnock in: *Drinking* (1994) 24.

⁹⁸¹ Vgl. unten Anm. 1052.

⁹⁸² F. Pinnock in: *Drinking* (1994) 17.

⁹⁸³ Markoe, *Bowls* (1985) 56–59.

Thema verbreitete sich in Phönikien und von dort aus erreichte es auch Zypern und gelegentlich Nordsyrien. In der Speiseszene der Schale **Kat.-Nr. 61** (zweiter Fries von außen, *Abb. 132*) beugt sich eine Gestalt vor dem beladenen Speisetisch und der weiter links thronenden Gestalt, während eine weitere Figur Gesten ausführt. Hierzu liefert das ugaritische Rollsiegel **Kat.-Nr. V 20** (*Abb. 283–Abb. 284*) eine genaue ikonographische Parallele. Aus allgemeinen sozialgeschichtlichen Erwägungen heraus scheint uns auch in diesem Fall die Deutung der Frauenfigur als Göttin wahrscheinlicher, aber die Darstellung einer Herrscherin ist nicht auszuschließen⁹⁸⁴.

2. Bankett auf Klinen

Von einem Bankett im eigentlichen Sinne darf man sprechen, sooft mindestens zwei Personen als Genießer von Speis und Trank dargestellt sind. Das ist der Fall bei den Schalen **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*), **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) und **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 128*). Immer sind es ein oder mehrere Mann-Frau-Paare, die auf Klinen oder Matratzen lagern. Die erotische Dimension solcher Bankette ist auf **Kat.-Nr. 60** explizit dargestellt (*Abb. 126*). **Kat.-Nr. 60** und **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 131*) zeigen des Weiteren Teilnehmer des Banketts, die eigenhändig musizieren (vgl. u. S. 256). Lagern auf Klinen, Essen und Trinken, Dichtungsvortrag und Musizieren durch die Zecher im Rahmen eines Banketts ist eine nahöstliche, wohl phönikische Sitte⁹⁸⁵, die ab dem ausgehenden 7. Jh. v. Chr. zu einem konstitutiven Element der griechischen Kultur werden sollte. Zum ersten Mal erwähnt sie Amos in seiner berühmten Kritik an den Bewohnern der Stadt Samaria und ihrer phönikischen Lebensweise (Amos 6, 4–7)⁹⁸⁶. Da die Plünderung und Eroberung der Stadt durch den assyrischen König Sargon II. (722–705 v. Chr.) um 720 v. Chr. all dem ein Ende setzte, darf man davon ausgehen, dass Amos sich auf die Zeit davor bezieht. Auch die Verfassung des Grundtextes wird spätestens um ca. 720 angesetzt⁹⁸⁷. Zahlreiche elfenbeinerne Möbeln phönikischen Stils aus Samaria legen archäologisches Zeugnis von der phönikischen Ausprägung der samaritanischen Lebensweise ab und ermöglichen die Hypothese, dass auch diese Bankettform eine ursprünglich phönikische Sitte war. Weitere phönikische Elfenbeineinlagen aus dem Raum SW 37 des sog. Šalmanasser-Forts in Nimrūd hat G. Herrmann überzeugend als Beute Sargons aus Samaria interpretiert⁹⁸⁸.

⁹⁸⁴ H. Matthäus, *NBArch* 16, 1999/2000, 48 zieht letztere Deutung vor.

⁹⁸⁵ Zur phönikischen Herkunft des Klinensymposiums s. zuletzt H. Matthäus in: K. Raaflaub et al. (Hrsg.), *Anfänge politischen Denkens in der Antike* (1993) 165–186 insbes. 177–179; ders. in: Docter et al. a. O. (Anm. 610) 256–260; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 46–51; O. Murray in: *Fs. Buchner* (1994) 48.

⁹⁸⁶ Der Prophet Amos, übers. und erklärt von J. Jeremias, *Das Alte Testament Deutsch XXIV 2* (1995) 83–93.

⁹⁸⁷ F. Andersen – D. Freedman, *Amos: A New Translation with Introduction and Commentary* (1989) 140–144; G. Fleischer, *Von Menschenverkäufern, Baschankühen und Rechtsverkehren* (1989) 228 Anm. 24; *Der Prophet Amos* a. O. XV; Kistler, *Opferrinne* (1998) 128 Anm. 195. Für eine noch frühere Datierung (spätes 9. Jh. v. Chr.) s. A. M. Maeir, *Vetus Testamentum* 54, 2004, 319–334.

⁹⁸⁸ Herrmann a. O. (Anm. 953).

Die Kline mit Armlehne kommt auf assyrischen und nordsyrischen Reliefs seit dem 9. Jh. v. Chr. vor⁹⁸⁹. Aus der Zeit Sanheribs (705–681 v. Chr.), der einen Feldzug nach Phönikien und Südpalästina unternahm und diesen auf den Architekturreliefs seines Palastes in Ninive festhalten ließ (s. **Kat.-Nr. V 27 Abb. 290**), stammt die Darstellung einer solchen unverzierten Kline mit Armlehne: Zusammen mit anderen Möbelstücken wird sie von assyrischen Soldaten aus einer geplünderten Stadt heraus transportiert⁹⁹⁰. Das berühmte Gartenszenenrelief Aššurbanipals (669–631 v. Chr.) und seiner Gemahlin aus dem Nordpalast von Ninive (**Kat.-Nr. V 29 Abb. 293**), das den Sieg dieses assyrischen Königs gegen Elam um 653 v. Chr. verewigt, belegt das Lagern auf Klingen im Rahmen eines prachtvollen königlichen Banketts um die Mitte des 7. Jhs. v. Chr. Phönikischer Einfluss ist hier vor allem an der »Frau im Fenster« in der Verzierung der Kline Aššurbanipals und des Throns seiner Frau erkannt worden, doch das Motiv scheint hier eher assyrische Hofbeamte wiederzugeben⁹⁹¹ und Bilder der »Frau im Fenster« sind ohnehin nicht nur aus phönikischen Bilddenkmälern bekannt⁹⁹². Am linken Rand der Steinplatte steht einer der Musikanten des Banketts und spielt eine vertikale Winkelharfe. Weitere Musikanten werden auf der links anschließenden Steinplatte dargestellt⁹⁹³.

Eine so frühe, unbestreitbar phönikische Bankettszene aus festländischem Fundort ist nicht bekannt. Die Schale **Kat.-Nr. 61 (Abb. 128)** könnte in einer phönikisch Werkstatt des Festlandes um diese Zeit hergestellt worden sein und die Szenen der Schale **Kat.-Nr. 58 (Abb. 119–Abb. 120)** sind auch in phönikischem Stil ausgeführt – doch im letzteren Fall erscheint eine Herstellung in einem kypro-phönikischen Atelier wegen einiger noch zu besprechenden Details und der kypro-syllabischen Beischriften wahrscheinlicher⁹⁹⁴. Dennoch haben alle unterschiedlichen Belege des Klingenbanketts die Berührung mit Phönikien gemeinsam und das ist Grund genug, um wenigstens den Ursprung dieser Sitte in Phönikien zu lokalisieren. Die Sitte fand aber bald breite Resonanz im gesamten westasiatischen Raum und darüber hinaus.

Die frühkorinthische Vasenmalerei des ausgehenden 7. Jhs. v. Chr. liefert die frühesten Bildzeugnisse des Lagerns auf Klingen beim Bankett im ägäischen Raum⁹⁹⁵ und korinthisch-phönikische Kontakte in früharchaischer Zeit sind belegt. Der Annahme also, dass Korinth,

⁹⁸⁹ H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 50 Anm. 61 (mit Lit.).

⁹⁹⁰ Matthiae, Rilievo (1996) Abb. 8.20–21; H. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) Abb. 33; J. M. Russell, Sennacherib's Palace without Rival at Nineveh (1991) 68–69. 140–141 Abb. 39; R. Dolce – M. Nota Santi, Dai palazzi assiri (1995) Abb. 4; J. Curtis in: Furniture (1996) 175 Taf. 49,b.

⁹⁹¹ E. Rehm, Kykladen und Alter Orient. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (1997) 124. 127; H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 51.

⁹⁹² Barnett, Nimrud Ivories (1975) 118. K. Walcher in: Symposium Erlangen (2005) 84 Abb. 8 liefert eine Verbreitungskarte.

⁹⁹³ Vgl. u. S. 256 mit Anm. 1018.

⁹⁹⁴ Anders H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 48–49 mit Anm. 51.

⁹⁹⁵ H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 41–42 Abb. 2–3 mit Anm. 5 (dort auch ältere Lit.).

eine führende Seemacht im 7. Jh., die Sitte direkt aus dem Orient oder aus phönikischen Kolonien im Westen übernahm, steht grundsätzlich nichts im Wege.

H. Matthäus wies kürzlich auf zwei Fragmente figürlich dekorierte Bronzereliefs aus der idäischen Zeus-Grotte auf Kreta hin⁹⁹⁶, die Beine von Klinen und, in einem Fall, das dazugehörige Treppchen zeigen (vgl. **Kat.-Nr. 58** *Abb. 119–Abb. 120* und **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) aus Zypern). Es ist auch angesichts der kultur- und sozialgeschichtlichen Verhältnisse auf der Insel im 9. bis frühen 7. Jh. v. Chr. durchaus möglich, dass das phönikische Klinenbankett im ägäischen Raum zuerst von der griechischen Elite Kretas im 8. Jh. v. Chr. übernommen wurde. Andererseits sind die kretischen Belege für Klinen auf diese beiden stark orientalisierenden Bronzereliefs beschränkt. Es kann deshalb nicht ausgeschlossen werden, dass hier ein Motiv der nahöstlichen Kunst wiedergegeben ist, das zwar der Kenntnis kretischer Betrachter über die Sitten des Alten Orients, nicht aber dem lokalen Brauchtum entsprach. Indizien vergleichbarer Bankettformen auf Kreta, anders als in Attika oder in Korinth, sind später nicht bekannt, was allerdings auch mit dem Bruch in der kretischen Kulturentwicklung im 6. Jh. v. Chr. zusammenhängen könnte.

O. Murray glaubt aufgrund der Deutung der Versinschrift auf der SG II-zeitlichen Kotyle aus Pithekoussai (sog. 'Nestorbecher') als scherzhafte *symposion* Dichtung, eine der Hauptkomponenten des griechischen *symposion* bereits im ausgehenden 8. Jh. v. Chr. erkennen zu können⁹⁹⁷. Stimmt diese Deutung, so müsste man den Euböern den Vorrang bei der Übernahme phönikischer Bankettsitten geben – wie etwa beim Alphabet. Kulturgeschichtlich wäre dies angesichts des archäologisch dokumentierten Erscheinungsbildes euböischer Kultur und ihrer Kontakte im frühen 1. Jt. v. Chr. ebenfalls durchaus nachvollziehbar. Physischer Kontakt mit phönizischer Bevölkerung etwa auf Zypern, in Nordsyrien oder auf Ischia ist auch wahrscheinlich. Die Euböa-Lösung liefert aber keine Anhaltspunkte für die spezifische Sitte des Lagerns auf Klinen und in Attika werden wir bei Szenen wie **Kat.-Nr. 105** (*Abb. 179–Abb. 180*), **Kat.-Nr. 108** (*Abb. 185*), **Kat.-Nr. 109** (*Abb. 190–Abb. 192*) (sog. Rattle Group, SG II) sehen, dass es auch andere Formen nahöstlicher Trinksitten gab, die attraktiv für frühgriechische Eliten waren, nicht nur das Klinenbankett. Zypern ist schließlich auch ein aussichtreicher Kandidat für die Rolle des Vermittlers der Sitte an das griechische Kerngebiet⁹⁹⁸.

Die unterschiedlichen Lösungen müssen sich gegenseitig nicht ausschließen. Das späte 8. Jh. v. Chr. ist demnach eine sehr wahrscheinliche Chronologie für die Anfänge des griechischen *symposion* nach phönikischem Vorbild, der Prozess und die genaue Lokalisierung der Übernahme sind aber noch nicht ganz klar.

⁹⁹⁶ H. Matthäus in: Docter et al. a. O. (Anm. 610) 258 Taf. 23, c; ders., NBArch 16, 1999/2000, 41–64 *Abb. 17–18. 21* (Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 11764, 1a–b; Heraklion, Arch. Mus. Ohne Inv.-Nr.). Diese Bronzebleche wie unsere **Kat.-Nr. 64**, **Kat.-Nr. 65** und **Kat.-Nr. 66** zählen zu den lokal hergestellten aber stark orientalisierenden nordzentrakretischen Bronzereliefs des 8. Jhs. v. Chr.

⁹⁹⁷ Siehe u. a. O. Murray in: Fs. Buchner (1994) 47–54.

⁹⁹⁸ Hierzu skeptisch: H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 61 Anm. 48.

Welchen genaueren Charakter die Bankette im Liegen in den Schalendarstellungen haben, das ist schwierig zu entscheiden. Die Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) zeigt nach Aussage ihrer kypro-syllabischen Beischriften wohl ein Herrscherpaar, oder so wurde es zumindest auf Zypern gedeutet. Problematischer ist in dieser Hinsicht die Szene der Salamis-Schale **Kat.-Nr. 60**, die nach der neuen Umzeichnung durch S. Bird im British Museum (*Abb. 124*) und der Neuuntersuchung durch V. Karageorghis nicht mehr ohne weiteres als profanes Bankett interpretiert werden kann⁹⁹⁹. Die über dem Kessel auf dem Gefäßständer liegende Kanne (vgl. **Kat.-Nr. 49** *Abb. 96*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 105*, **Kat.-Nr. 53** *Abb. 108*, **Kat.-Nr. 54** *Abb. 111*) und vor allem die Frau mit dem Kind auf dem Schoß und der Blüte in der Hand sind kultisch-religiöse Elemente. Denn die Präsenz einer sterblichen Mutter mit ihrem Kind in einem erotischen Bankett ist weder mit griechischen noch mit nahöstlichen Vorstellungen vereinbar. Auch die Schale **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 128*) kombiniert die ebenfalls aus anderen Schalen bekannte Adorations- und Speiseszene (zweiter Fries von außen, *Abb. 132*; vgl. o. VI.3.4 und vor allem **Kat.-Nr. V 20** *Abb. 283–Abb. 284* aus Ugarit) mit dem Bankett im Liegen (zweiter und dritter Fries von außen, *Abb. 131*). Die zahlreichen Szenen aus der Lebenswelt einer Stadt auf dieser Schale machen es eher unwahrscheinlich, dass es sich dabei um ein Götterbankett handelt. Für die Szenen der Schale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) scheint die Deutung eines Banketts mit sexuellen Handlungen im Rahmen des Kultes, ein *hieros gamos*¹⁰⁰⁰, am wahrscheinlichsten¹⁰⁰¹. Musikbegleitung wäre in jedem Fall unentbehrlich.

3. Musikantenprozession

Jede der hier aufgenommenen Schalen zeigt mindestens ein kleines Ensemble, das aus zwei (**Kat.-Nr. 62** *Abb. 134*), meistens drei (**Kat.-Nr. 57** *Abb. 118*, **Kat.-Nr. 58** links *Abb. 119–Abb. 120*, **Kat.-Nr. 59** *Abb. 121–Abb. 122*, **Kat.-Nr. 60** *Abb. 123–Abb. 124*, **Kat.-Nr. 63** *Abb. 135*), gelegentlich vier (**Kat.-Nr. 56** *Abb. 117*, **Kat.-Nr. 66** *Abb. 137–Abb. 138*) oder möglicherweise mehr (**Kat.-Nr. 55** *Abb. 116*, **Kat.-Nr. 64** *Abb. 136*) Musikanten besteht (*Tabelle 1*). Mit Ausnahme des Aulos-Spielers auf **Kat.-Nr. 60** sind die musizierenden Personen immer weiblich. Sowohl Zusammenspiel mehrerer Instrumente als auch weibliche Musikerinnen sind ganz neu in unserem Untersuchungsraum und schon darin ist musikalisches Kulturgut des Nahen Ostens wiederzuerkennen. Kleinere wie größere Orchester sind in Ägypten und im Alten Orient mehrfach, aber in der Ägäis und auf Zypern sonst nicht belegt¹⁰⁰². Mehr als ein Instrument in einer Weise, die Zusammenspiel vermuten lässt, zeigen unter den Denkmälern unseres Katalogs nur der zyprische Kesselwagen **Kat.-Nr. 41** mit den beiden Harfen (vgl. **Kat.-Nr. V 17** *Abb. 279*) sowie die protoattische Gefäßscherbe **Kat.-Nr. 112** (*Abb. 199–Abb. 200*) und die protoattische Hydria **Kat.-Nr. 114**

⁹⁹⁹ V. Karageorghis, *RStFen 21 Suppl.*, 1993, 7–13 Fig. 1.

¹⁰⁰⁰ Für ähnliche Sitten vgl. die hethitische Inandik-Vase **Kat.-Nr. V 23** (*Abb. 287*).

¹⁰⁰¹ Vgl. V. Karageorghis, *RStFen 21 Suppl.*, 1993, 10 für die Deutung einer scherzhaften Szene ohne konkreten Realitätsbezug. Humorvolle Szenen überliefert vor allem die zyprische Terrakotta-Plastik.

¹⁰⁰² Vgl. M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 166.

(Abb. 203–Abb. 205) mit jeweils einer Leier und einem Doppelaulos. Diese drei Denkmäler stehen unter auffälligem nahöstlichem Einfluss, während sich die figürlich verzierten Schalen und die Siegel der Lyre-Player Group (s. unten 274 ff.), die mehrgliedrige Ensembles konsequent überliefern, von der Bildkunst des Orients kaum trennen lassen. Mehr als das Zusammenspiel einer Leier und eines Aulos sind in Zypern und Griechenland auch in späteren Perioden nicht verbreitet¹⁰⁰³.

Anzahl von Musikanten und Formen von Instrumenten in den Ensembles der Schalendarstellungen weisen eine begrenzte Variationsbreite auf (Tabelle 1). Typisch ist eine Doppelaulos-Leier-Rahmentrommel-Kombination¹⁰⁰⁴, so mit Sicherheit auf den Schalen **Kat.-Nr. 56** (Abb. 117), **Kat.-Nr. 57** (Abb. 118), **Kat.-Nr. 58** links (Abb. 119–Abb. 120), **Kat.-Nr. 59** (Abb. 121–Abb. 122), **Kat.-Nr. 60** (Abb. 123–Abb. 124) und **Kat.-Nr. 63** (Abb. 135). Im mittleren Fries von **Kat.-Nr. 61** (Abb. 130) spielt die letzte Musikantin zwei Klappern, also wiederum ein Schlaginstrument. Von der Schale **Kat.-Nr. 55** (Abb. 116) fehlt ein Teil hinter der Leierspielerin, wo eine Rahmentrommel-Schlägerin rekonstruiert werden kann. Eine Rahmentrommel ist auch auf den verlorenen Teilen von **Kat.-Nr. 64** (Abb. 136) möglich. Das Schlaginstrument fehlt mit Sicherheit auf den Ensembles der Schalen **Kat.-Nr. 61**¹⁰⁰⁵, **Kat.-**

¹⁰⁰³ Neubecker, AgM (1994) 84–85.

¹⁰⁰⁴ Unter Rahmentrommel verstehen wir ein flaches, ein- oder zweifelliges Membranophon mit Holzrahmen ohne Schellen, das mit der einen Hand gehalten und mit der anderen, ohne Schlegel, geschlagen wird. Die Bezeichnung »Membranophon« zeigt, dass eine Membrane und nicht der Körper des Instrumentes selbst in Schwingung versetzt wird. Wir vermeiden den Terminus »Tambourin«, um das Fehlen von Schellen zu unterstreichen. Als »Schallbecken« bezeichnen wir eine runde Metallscheibe mit einer offenen Seite, die die runde und flache Form der Rahmentrommel besitzt und ähnlich gespielt wird. Es besteht aber ganz aus Metall und ist deshalb ein Idiophon, dessen ganzer Körper beim Spielen in Schwingung versetzt wird. Ein Beispiel dafür liefert das sog. Tympanon aus der Idäischen Zeus-Grotte (wenn es kein einfacher Votivpinax o. ä. ist). Angesichts der Tatsache, dass die bildliche Darstellungen von Rahmentrommeln und Schallbecken weitgehend ähnliche Rundformen und Spieltechniken zeigen, ist es kaum möglich, auf den hier untersuchten Bilddenkmälern Rahmentrommeln von Schallbecken zu unterscheiden. Die weitgehend etablierte Annahme, sie zeigen durchweg Rahmentrommeln und nicht metallene Schallbecken, ist mehr oder weniger hypothetisch wie die Annahme, dass diese Instrumente einfellig waren. Für das griechische τύμπανον oder τύπανον, eine Rahmentrommel im oben erläuterten Sinne, gibt es literarische Zeugnisse, wonach der bandförmige Holzrahmen an beiden Seiten mit Kalbfellen o. ä. Material bespannt war – hierzu Th. Georgiades, Encyclopedia (1982) 328 s.v. τύμπανον; West, AGM (1992) 124; Neubecker, AgM (1994) 84. Auch zahlreiche Terrakotten aus Zypern und dem syropalästinischen Raum zeigen Rundscheiben in den Händen meistens weiblicher Figuren, ohne zwischen den beiden Seiten des Instrumentes zu differenzieren, das demnach als zweifellige Rahmentrommel, als Tympanon, gedeutet werden müsste. Tympanon wäre insofern die treffendste Bezeichnung auch für die runden Schlaginstrumente der Schalen. Wir bleiben jedoch bei dem kulturexternen Oberbegriff Rahmentrommel, um nicht damit gleich einen Zusammenhang mit dem griechischen Instrumentarium zu suggerieren, der einer eigenen Untersuchung bedarf. Bei den Auloi vermeiden wir dagegen Termini wie Flöte, Oboe oder Klarinette, die in der Fachliteratur je nachdem verwendet werden, welche Position man zu der Frage des Vorhandenseins und der Anzahl von Rohrblättern bezieht. Zumindest in den Kulturgebieten, die uns in diesem Kapitel beschäftigen, sind die Aussagen der Schriftquellen zu dieser Frage wie zu der Frage nach dem Herstellungsmaterial – talmudischen Texten zufolge kann *halil* sowohl aus Bronze als auch aus Schilfrohr bestehen – nicht einstimmig [hierzu vgl. Braun, MAIP (1999) 36–38] und unsere Bildquellen geben keine Auskunft darüber.

¹⁰⁰⁵ Im Außenfries (Abb. 129) scheinen die Frauen, die der Leierspielerin folgen, zu tanzen.

Nr. 62¹⁰⁰⁶ und wahrscheinlich der Lekane **Kat.-Nr. 65**, die allerdings nur vorläufig publiziert ist. **Kat.-Nr. 61** zeigt im Innenfries (*Abb. 131*) kein Ensemble, sondern nur eine thronende Rahmentrommel-Spielerin¹⁰⁰⁷. Der Aulos fehlt mit Sicherheit auf der Schale **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) und wahrscheinlich auf der Lekane **Kat.-Nr. 65**. Mindestens eine Leier ist in allen Ensembles gut erkennbar, außer im Ensemble des mittleren Rings von **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 130*), wo sie ohne weiteres an der fehlenden Stelle hinter der Aulos-Spielerin rekonstruiert werden darf.

Typische Reihenfolge im vollständigen Ensemble ist Blas-, Saiten- und Schlaginstrument. Nur **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*), **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) und **Kat.-Nr. 63** (*Abb. 135*) ändern diese Reihenfolge und beginnen mit der Leier. Das Saiteninstrument verdoppeln die sonst typischen Ensembles der Schalen **Kat.-Nr. 55** (*Abb. 116*) und **Kat.-Nr. 56** (*Abb. 117*) und verdreifachen die Schalen **Kat.-Nr. 64** (*Abb. 136*) und **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*), denen der Aulos fehlt.

Die typische Belegung mit einem Doppelaulos, einer Leier und einer Rahmentrommel ist in der Fachliteratur mit dem Namen »phönikisches Orchester« bekannt. Wie die Bezeichnung »phönikische Schalen« für die gesamte Gattung der figürlichen Metallschalen des frühen 1. Jts, so erscheint auch diese Bezeichnung heute nicht mehr differenziert genug zu sein. J.-W. Meyer und J. Braun haben gezeigt, dass es sich um ein im östlichen Mittelmeerraum sehr verbreitetes Ensemble handelt. Musizieren »[...] mit Leier (*knr*) und Flöte (*tlb*), mit Trommel (*tp*) und Doppel-Sistrum (*mšltm*), mit Elfenbeinklappern (*rqdm d šn*), [...]« durch (oder für) den Gott *Rāpi²u* in einem Bankett erwähnt bereits der Text KTU 1.108 aus Ugarit. Es geht allerdings aus dem Text nicht eindeutig hervor, ob der Gott das Subjekt oder das Objekt des Musizierens ist¹⁰⁰⁸. Die Deutung des Zusammenspiels wäre trotz des parataktischen Formulierungsstils im zweiten Fall möglich. Das Gleiche gilt mehr oder weniger für den Terrakotta-Ständer **Kat.-Nr. V 4** (ausgehendes 11. oder beginnendes 10. Jhs. v. Chr.) aus Ashdod (*Abb. 264–Abb. 265*), der als der früheste Beleg des Ensembles gilt¹⁰⁰⁹: er stellt einzelne Musikanten in verschiedenen fensterartigen Ausschnitten eingefügt dar, so dass es wiederum nicht eindeutig ist, ob hier ein Orchester gemeint ist. Zumindest die Kombination dieser Instrumente und damit wahrscheinlich die Anfänge ihres Zusammenspiels scheinen jedenfalls in der kanaanäischen Tradition verankert zu sein. Im hethitischen Reich dagegen belegen zwar zahlreiche Texte sowie einige Bildzeugnisse das Zusammenspiel von Musikinstrumenten, die vollständige Kombination von Saiten-, Blas- und Schlaginstrument findet sich dort aber nicht¹⁰¹⁰: meistens handelt es sich um Zusammenspiel von Saiten- und Schlaginstrumenten unterschiedlicher Art.

¹⁰⁰⁶ Hinter der Leierspielerin folgt ein Schildträger (*Abb. 134*).

¹⁰⁰⁷ Der auf der Kline liegende Mann spielt keinen Aulos, sondern er ist der liegenden Frau hinter ihm zugewandt.

¹⁰⁰⁸ D. Pardee, *Ritual and Cult at Ugarit* (2002) 194. 205 Anm. 8.

¹⁰⁰⁹ So Braun, *MAIP* (1999) 132.

¹⁰¹⁰ Schul, *HethKMus* (2004) 178–179 mit einer vollständigen Liste der Textbelege.

Im Alten Testament ist das Ensemble belegt, wenn man der systematischen Gegenüberstellung alttestamentlicher Terminologie und bildlicher Zeugnisse durch J. Braun zufolge *ḥalil* als geblasenes Einzel- oder Doppelrohrinstrument, *kinnôr* und *nevel* als unterschiedliche Leierformen sowie *tof* als runde Handpauke identifiziert¹⁰¹¹. Bei 1. Sam 10,5 sagt Samuel voraus, Saul werde auf die Anhöhe mit dem Jahwealtar, wo ein Posten der Philister stationiert sei, kommen und dort am Eingang der Stadt Gibeon einer Prophetenschar begegnen, die von der Opferhöhe herunterkomme. Vor den Propheten kommen Musikanten, die *kinnôr*, *ḥalil*, *tof*, und *nevel* (Wörter in Singularform angeführt) spielen¹⁰¹². Bei Jes 5, 11–13 spricht Jesaja ein Drohwort gegen die Menschen aus, »die am frühen Morgen schon dem Rauschtrank nachjagen, [...] die Gelage mit *kinnôr*, *nevel*, *tof*, *ḥalil* und Wein halten«¹⁰¹³. Die Doppelbelegung des Saiteninstruments in den Orchestern der beiden Textstellen entspricht der Belegung der Ensembles auf den Schalen **Kat.-Nr. 55** (Abb. 116) und **Kat.-Nr. 56** (Abb. 117). Bei der oben erwähnten Amos-Stelle, wo man eine Erwähnung des angeblich phönikischen Orchesters in Zusammenhang mit dem phönikischen Bankett erwarten würde, ist dagegen nur von einzelnen *nevel* und *nevel ʿasor* die Rede. Und die vermutlich phönikischen Gefangenen auf dem Relief **Kat.-Nr. V 27** aus Ninive (Abb. 290) spielen drei ähnliche asymmetrische Leiern. Auch diese Zeugnisse weisen darauf hin: allzu phönikisch ist das »phönikische Orchester« nicht.

Die beiden Schalen **Kat.-Nr. 59** aus Olympia (Abb. 121–Abb. 122) und **Kat.-Nr. 63** aus Athenou (Abb. 135) stehen unter den Bildzeugnissen des Trios der phönikischen Kunst am nächsten, **Kat.-Nr. 59** unterliegt aber dem starken nordsyrischen Einfluss. **Kat.-Nr. 63** dürfte nach gegenwärtigem Forschungsstand phönikisch sein. Zwei Fragmente einer Elfenbeinpyxis aus Nimrud (**Kat.-Nr. V 47** Abb. 324) zeigen zwei Musikantinnen mit asymmetrischer Leier und Aulos in Prozession, doch weder die Rekonstruktion eines Trios noch die phönikische Manufaktur der Pyxis sind gesichert. Barnett bezeichnete den Stil der beiden Fragmente als syrisch, obwohl die ägyptische Perücke der Frauen eher auf Phönikien hindeutet (vgl. dagegen **Kat.-Nr. V 37** Abb. 305, **Kat.-Nr. V 38** Abb. 306). Die Salamis-Schale **Kat.-Nr. 60** (Abb. 123–Abb. 124) steht zwar in phönikischer Tradition, ist aber sehr eigentümlich, und ihre Lokalisierung in Phönikien oder auf Zypern ist ohne Berücksichtigung der Musikinstrumente nicht festzulegen. Als phönikischer Beleg des Trios ist sie also nicht zu nehmen. Die Silberschale **Kat.-Nr. 61** aus Zypern (Abb. 128) kommt schließlich als Erzeugnis einer phönikisch-festländischen Werkstatt in Frage, das Musikantenensemble des Außenfrieses ist aber sehr schlecht erhalten und am Trio des nach innen anschließenden Frieses nimmt keine Rahmentrommel-, sondern eine Klapper-Schlägerin teil – wohl ein ägyptisierendes Merkmal auf dieser Schale.

¹⁰¹¹ Braun, MAIP (1999) 36–38. 39–41. 44–46. 50–51. Das Strittigste dabei ist, ob *kinnôr* als Leier oder Harfe zu deuten ist. Zu *ḥalil* vgl. Anm. 1004.

¹⁰¹² Für einen Kommentar s. Seidel, Musik in Altisrael a. O. (Anm. 697) 58–62, wo allerdings die Deutungen der Musikinstrumentennamen nicht mehr aktuell sind.

¹⁰¹³ Übers. durch Seidel a. O. 124.

Gute Parallelen für die Ensembles der Schalen liefern dagegen die späthethitischen Orthostatenreliefs, obwohl ihre Aussagen zu Fragen kulturgeographischer Einordnung dadurch an Wert verlieren, dass sie nicht frei von phönikischen, assyrischen und griechischen Einflüssen sind (vgl. o. S. 236 f.). Die beiden Karatepe-Orthostaten **Kat.-Nr. V 39** (Abb. 307–Abb. 309) und **Kat.-Nr. V 40** (Abb. 310–Abb. 314) zeigen das Ensemble vollständig; **Kat.-Nr. V 41** (Abb. 315–Abb. 318) ist fragmentarisch erhalten, der erhaltene Musikant spielt aber einen Aulos, er steht an der Spitze der verlorenen Musikantenprozession und die Fehlstelle hinter ihm reicht nur noch für zwei Musikanten. **Kat.-Nr. V 40** (Abb. 310–Abb. 314) zeigt genau die Zusammensetzung und Reihenfolge des Ensembles auf den Schalen **Kat.-Nr. 55** (Abb. 116) und **Kat.-Nr. 56** (Abb. 117). Dieses Orchester ist eigentlich das wichtigste neue Bildelement der Szene »Speisung des verstorbenen Königs«, die auf dem Ahiram-Sarkophag und auf einer »flame and frond«-Pyxis aus Nimrūd¹⁰¹⁴ noch keine Musikbegleitung umfasst. Die beiden Platten **Kat.-Nr. V 44** aus dem Nördlichen Hallenbau von Zincirli (Abb. 321) sind links und rechts mit zwei weiteren Platten zu ergänzen¹⁰¹⁵, so dass in dieser Musikszene wiederum die gleiche Zusammensetzung erscheint. Die Anzahl der Instrumente ist jedoch höher: zwei Aulos-, zwei Leier- und vier Rahmentrommel-Spieler. Weitere späthethitische Reliefs zeigen Laute, Doppelaulos und Klangstäbe, also wiederum Kombination von Saiten-, Blas- und Schlaginstrument¹⁰¹⁶. Die Vermehrung der Musikanten auf dem Zincirli-Relief nimmt Dimensionen an, die sonst nur auf neuassyrischen Bilddenkmälern belegbar sind, wie gleich ausgeführt werden soll. In den Siegelbildern der Lyre-player Group (**Kat.-Nr. 67** ff. Abb. 139 ff.) sind das volle Ensemble mit einfacher Belegung, die Leier-Rahmentrommel- und die Leier-Aulos-Kombination belegt. Die Reduzierung auf das Duo ist dabei keineswegs raumbedingt.

Die kulturgeographisch sichersten und chronologisch frühesten Belege des Ensembles liefern demnach die drei nordsyrischen Schalen aus Lefkandi (**Kat.-Nr. 55** Abb. 116), »Luristan« (**Kat.-Nr. 56** Abb. 117) und Idalion (**Kat.-Nr. 57** Abb. 118), die alle vor dem Ende des 9. Jhs. entstanden sind. Sowohl aufgrund dieser Datierung als auch aus rein quantitativen Erwägungen heraus, in Anbetracht nämlich der Tatsache, dass der nordsyrisch-südostanatolische Raum auch später die meisten Belege des Aulos-Leier-Rahmentrommel-Trios liefert, darf dieses Trio im frühen 1. Jt. v. Chr. als nordsyrisch gelten¹⁰¹⁷. Es hat sich wohl ab dem 8. Jh. v. Chr. auch im phönikischen Raum verbreitet, wie mindestens eine Schale (**Kat.-Nr. 63** Abb. 135) belegt. Ob man auch von seiner Verbreitung

¹⁰¹⁴ Baghdad, Iraq Mus. 79513 aus Nimrud, Nordwestpalast. G. Herrmann, Iraq 51, 1989, 91 Taf. 11–12; dies. in: Furniture (1996) 155 Taf. 40, a; R. Muyldermans in: L. De Meyer – E. Haerinck (Hrsg.), Archaeologica Iranica et Orientalis. Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe I (1989) 393–407 Abb. B (Vergleich von Sarkophag und Pyxis); J. – D. Oates, Nimrud. An Assyrian Imperial City Revealed (2001) Abb. 54.

¹⁰¹⁵ Orthmann (1971) 546–546 Kat.-Nr. Zincirli F/5–F/8 Plan 10; Schuol, HethKMus (2004) 71–72 Kat.-Nr. 40–41.1 Taf. 13, 40–41.1.

¹⁰¹⁶ Siehe etwa Orthostatenrelief aus Karkemiš: Orthmann (1971) Kat.-Nr. Karkemis F/5 Taf. 29; Schuol, HethKMus (2004) 69 Kat.-Nr. 35 Taf. 11, 35 (mit Lit.).

¹⁰¹⁷ Vgl. S. Böhm, Die »Nackte Göttin« (1990) 50.

auf Zypern ausgehen darf, das hängt davon ab, ob einige der phönikischen Schalen in kypro-phönikischen Ateliers entstanden sind. Darauf werden wir weiter unten eingehen.

Im assyrischen Hof, insbesondere unter Aššurbanipal, erfuhr dieses Ensemble eine beträchtliche Erweiterung. Die sog. elamische Kapelle des Reliefs **Kat.-Nr. V 30** (*Abb. 295*) umfasst zwei Aulos-, acht Harfen- und einen Trommel-Spieler, während die über mehrere Platten sich erstreckende Gartenszene mit dem Bankett desselben Königs – ein Teil davon zeigt unsere **Kat.-Nr. V 29** (*Abb. 293*) – einen Aulos-, drei Harfen-, einen Lauten- und einen Trommel-Spieler zeigt¹⁰¹⁸. Auf dem kürzlich veröffentlichten vergoldeten Silberbecher **Kat.-Nr. V 33** aus der Zeit um 650 v. Chr. sind neunzehn Musikanten dargestellt (*Abb. 297–Abb. 300*). Auch Leiern erscheinen in mehrgliedrigen Ensembles, so z. B. in den Händen fremder, vermutlich phönikischer Musikanten auf dem Relief des beginnenden 7. Jhs. v. Chr. aus dem Südwestpalast von Ninive (**Kat.-Nr. V 27** *Abb. 290*).

Als Prachtentfaltung assyrischen Gepräges darf demnach das Zusammenspiel von mindestens drei Leiern auf den beiden kretischen Reliefbronzen **Kat.-Nr. 64** aus der idäischen Zeus-Grotte (*Abb. 136*) und **Kat.-Nr. 65** aus Eleutherna sowie von drei Leiern auf der Schale **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) gedeutet werden, obwohl die derzeit bekannten assyrischen Zeugnisse nicht früher als die kretischen entstanden sind. Auch auf dem Zircirli-Relief **Kat.-Nr. V 44** (*Abb. 321*), das ein noch größeres Orchester zeigt, ist der assyrische Einfluss sonst am Bart und an der Tracht der Musikanten erkennbar.

Wie beim phönikischen Bankett stellt sich hier wieder die Frage, ob derartige Zusammenspiele tatsächlich auf Kreta praktiziert wurden oder die lokalen Künstler die nahöstliche Bildersprache der Mode verwenden, um einfachere lokale Musikbräuche prachtvoller zu präsentieren. Ähnlich ist auch die Antwort: Auf Kreta gibt es weder in lokalen Formen der Plastik und der Vasenmalerei noch in den folgenden Perioden Belege für mehrgliedrige Orchester.

4. Musikanten als Bankettteilnehmer

Die Musikantenscharen, die bisher betrachtet wurden, können allesamt insofern als Nebenfiguren in den Szenen – und in den zugrunde liegenden rituellen Handlungen – gedeutet werden, als sie dort nur musizieren und sich selbst in keiner Weise am Essen oder Trinken beteiligen. Sie dürfen demnach als Diener im weiten Sinne angesprochen werden, welches auch immer ihr genaues Dienstverhältnis und ihr Sozialstatus waren. Auf den Schalen mit Darstellungen des Banketts im Liegen dagegen, wo auch Musikantenscharen präsent sind, erscheinen Musikinstrumente gelegentlich auch in den Händen gelagerter Gestalten, die sich aktiv an den Genüssen des Symposions beteiligen und schwerlich als Dienstpersonal hätten gedeutet werden können. In der Bankettszene des Innenfrieses der Silberschale **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 131*) sitzt die Rahmentrommel-Schlägerin zwischen den beiden liegenden Bankettteilnehmern auf einem Thronsessel der Form, die andere Schalen

¹⁰¹⁸ S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 578. Vgl. die zeichnerische Rekonstruktion bei MGG² Sachteil VI (1997) 167–168 s.v. Mesopotamien Abb. 26, a oben (A. D. Kilmer – B. Lawergren).

als Sitz der Göttin oder Priesterin zeigen. Auf der Bronzeschale **Kat.-Nr. 60** mit einem vergleichbaren Bankett spielt die Frau in einem der gelagerten Paaren (vermutlich eine Hetäre) eine Leier (*Abb. 126–Abb. 127*).

Die aktive Teilnahme von Musikanten an den Genüssen des Gelages oder, genauer gesagt, das eigenhändige Musizieren durch die aktiven Teilnehmer eines Banketts ist ein neues Element. Konsequenterweise wird dies auch auf den Siegeln der Lyre-player Group dargestellt (s. unten S. 274 ff.). Das hierzu gehörende Siegelbild **Kat.-Nr. 83** (*Abb. 155*) zeigt sogar eine Gestalt, die gleichzeitig ein Trinkrohr und eine Leier hält und in dieser Hinsicht an die harfenspielende göttliche Gestalt mit dem Becher in der Hand auf der frühdynastischen Weihplatte **Kat.-Nr. V 9** (*Abb. 269*) erinnert.

Musizieren durch die Zecher eines Gelages erwähnt auch Amos in seiner Polemik. Er wirft den Bewohnern von Samaria u. a. vor, im Rahmen des Gelages zum Klang des *nevel* zu singen und *nevel 'asor* zu spielen. Wie oben geschildert, sind unter den beiden Termini kaum eine Laute oder Harfe, sondern unterschiedliche Leierformen zu verstehen. Das Phänomen, das nichts weniger als eine Entprofessionalisierung des Musizierens bedeutet, macht somit ein wichtiges Merkmal des phönikischen Gelages aus, das auch die Schalen **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) und **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 131*) aus Zypern uns vor Augen führen. In Zypern fiel das eigenhändige Musizieren auf fruchtbaren Boden. Denn wenn sie nicht bereits den Bildern sitzender Harfenspieler auf den beiden Gefäßständern **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*) und **Kat.-Nr. 41** (*Abb. 87–Abb. 88*) (13./12. Jh. v. Chr.) zugrunde liegen sollte, so ist spätestens mit dem bewaffneten Leierspieler des Kalathos **Kat.-Nr. 42** (*Abb. 85–Abb. 86*) aus Kouklia (11. Jh. v. Chr.) die Idee des Musizierens als prestigeträchtige Beschäftigung der gesellschaftlichen Oberschichten auf Zypern belegt. Zypern liefert die frühesten Belege musizierender Gestalten mit hohem sozialen Status nach der akkadischen Siegelglyptik (s. oben S. 52).

Berufsmusiker als Diener und Angehörige des Hofpersonals sind im Alten Orient im 3. und 2. Jt. v. Chr. die Regel. Musizierende Könige kennt zwar die schriftliche Überlieferung, diese sind aber immer mit einem göttlichen Nimbus umgeben und ihre musikalischen Fähigkeiten immer als eine göttliche Eigenschaft zu verstehen (vgl. o. S. 52). David galt bekanntlich auch als begabter Saitenspieler, im Hof Sauls spielte er aber als Diener dem König vor und hatte das Amt des Waffenträgers inne (1 Samuel 16:18–23). Zuvor war er Hirte und später als König durch seine besondere Beziehung zum Gott auf der Basis der altorientalischen, sakral gestützten Königsideologie ausgezeichnet.

Zum Bankett Aššurbanipals auf dem bereits erwähnten Gartenrelief aus Ninive (**Kat.-Nr. V 29** *Abb. 293*) musiziert ein stehender Harfenspieler am Rande der Szene, der wegen seiner Bartlosigkeit aller Wahrscheinlichkeit nach als *ša-reši* zu deuten ist, als Angehöriger einer bestimmten Gruppe des assyrischen Palastpersonals, die in den zeitgenössischen Schriftquellen den bärtigen *ša-ziqni* gegenübergestellt werden¹⁰¹⁹. Musikanten waren

¹⁰¹⁹ C. Schmidt-Colinet in: *StudMusArch* III (2002) 603. Die *ša-reši* werden unterschiedlich als bartlose Jünglinge oder Eunuchen gedeutet. Zur Geschlechtsambivalenz nahöstlicher Darstellungen von Musikanten s. Th. W.

außerdem eine Lieblingsbeute assyrischer Könige und gefangene Leier- und Harfenspieler sind auf mehreren neuassyrischen Reliefs dargestellt – so z. B. die elamischen Harfenspieler auf **Kat.-Nr. V 30** (*Abb. 295*) und die vermutlich phönikischen Leierspieler auf **Kat.-Nr. V 27** (*Abb. 290*) – und in Textquellen erwähnt. Sitzende Musiker, die als Zecher hätten interpretiert werden können, kennt die assyrische Kunst nicht.

In der früheisenzeitlichen Kunst Nordsyriens und Südostanatoliens ist das Musizieren durch die Zecher selbst auch kaum nachgewiesen. In den Bankettszenen der Orthostatenreliefs aus Karatepe erscheinen die Musikanten im üblichen Prozessionschema, das auch die Mehrheit der figürlich dekorierten Schalen zeigt. Eine Ausnahme bildet die Reliefstele aus Maraş (**Kat.-Nr. V 42** *Abb. 319*), die eine sitzende, wohl verstorbene 'Leierspielerin' an einem Tisch zeigt. Dort ist allerdings die Leier nicht als ein zu spielendes Instrument dargestellt – die Frau hält einen Spiegel in der rechten Hand und hat ein Kind auf ihrem Schoß, ein Vogel sitzt auf der Leier. Die Leier deutet hier wohl nur eine Schutzgottheit an wie auf der Stele **Kat.-Nr. V 43** (*Abb. 320*), ebenfalls aus Maraş, wo die Leier in der Luft schwebt. Auch der Speisetisch steht hier nicht für ein Bankett, sondern eher lediglich für den Haushalt der Verstobenen, der von der Gottheit beschützt werden soll (vgl. u. S. 285). Auf zwei eher nordsyrischen als assyrischen Siegeln ist je eine kleine, leierspielende Gestalt von einer großen, thronenden Gestalt sitzen zu sehen¹⁰²⁰, der Größenunterschied der beiden Figuren aber verrät den niederen Rang der Leierspieler. **Kat.-Nr. V 35** (*Abb. 301*) sowie weitere Siegel mit sitzenden Musikanten, die E. Porada allgemein in das späte 8. oder 7. Jh. v. Chr. datierte und als syrische Erzeugnisse in »peripher assyrischem« Stil bezeichnete¹⁰²¹, kommen aus ähnlichen Gründen als musizierende Zecher nicht in Frage.

Was allen diesen Bildzeugnissen fehlt, ist die Rolle des Musizierens als prestigeträchtiges Betätigungsfeld der Aristokratie. Der früheste gesicherte Beleg dieser Vorstellung ist der zyprische Kalathos **Kat.-Nr. 42** (*Abb. 85–Abb. 86*) mit dem bewaffneten Leierspieler (11. Jh. v. Chr.), als weiterer Beleg darf die Schale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) gelten. Die Schale **Kat.-Nr. 61** zeigt eine Rahmentrommel-Schlägerin hohen Rangs, die eine Herrscherin oder – wahrscheinlicher – eine Göttin oder Priesterin sein könnte (*Abb. 131*). Im ausgehenden 8. Jh. sind weitere Belege in den sog. Zirkus-Szenen der attisch-geometrischen Vasenmalerei (vgl. **Kat.-Nr. 104** *Abb. 176*) sowie in den Szenen der sog. Rattle Group (**Kat.-Nr. 105** *Abb. 179–Abb. 180*, **Kat.-Nr. 108** *Abb. 185*, **Kat.-Nr. 111**), die wir weiter unten betrachten werden, bezeugt. Auch dort markieren sie einen musiksoziologisch bedeutenden Wandel, den die Schale **Kat.-Nr. 106** (*Abb. 182*) mit einem schwertragenden Leierspieler am deutlichsten zum Ausdruck bringt. In Attika erscheint dieser Wandel eindeutig nicht im Kontext des Klinenbanketts, das dort so früh nicht belegt ist; als

Burgh, *Near Eastern Archaeology* 67, 2004, 128–136. Zu den Musikanten des Aššurbanipal-Reliefs s. ferner S.

A. Rashid in: *Fs. Boehmer* (1995) 578.

¹⁰²⁰ E. Porada in: *Fs. Goldman* (1956) *Abb. h. i.*

¹⁰²¹ Porada a. O. 200–203 *Anm. 55*; Aign (1963) 164–166 *Kat.-Nr. S/10–11* *Abb. 94–95*.

Ausgangspunkt für die Anregung kommt deshalb nicht Phönikien, sondern Zypern in Frage (s. unten S. 352. 356).

5. Frauenreigen

Belege des Frauenreigens aus der Ägäis und Zypern sind in der vorliegenden Arbeit schon mehrfach angesprochen worden, darunter die Terrakotta-Gruppe **Kat.-Nr. 30** aus Paläkaastro (*Abb. 62–Abb. 65*) und die knossischen Rundanlagen, die P. Warren als Tanzflächen interpretierte (S. 112), die SH IIC-zeitliche Hydria aus Naxos (S. 204), kretisch geprägte Ausführungen des Themas in der zyprischen Kleinplastik seit dem 11. Jh. v. Chr. (S. 211) sowie die einschlägige Szene auf der sog. Hubbard-Amphora (**Kat.-Nr. 54** *Abb. 112*). Letztere setzten wir an den Übergang vom Prozessions- zum Reigenschema an, das in der spätgeometrischen und protoattischen Vasenmalerei wenig später sehr beliebt werden sollte.

Frauenreigen zeigen auch die Schalen **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*) und wahrscheinlich **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 129*) aus Zypern, die Lekane **Kat.-Nr. 65** aus Kreta, zahlreiche weitere kretische Bronzereliefs, die keine Musikszene zeigen und deshalb hier nicht aufgenommen wurden, sowie die Schale **Kat.-Nr. 66** aus Sparta (?) (*Abb. 137–Abb. 138*). In allen diesen Fällen halten die Frauen einander an den Händen und bewegen sich auf die zentrale Speiseszene bzw. die thronende Gestalt zu. Bei **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*) sind das sechs, bei **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) sieben und bei **Kat.-Nr. 65** zehn Frauen. Auf weiteren kretischen Lekanai bzw. Votivschilden¹⁰²² sind über zehn Tänzerinnen dargestellt. E. Kunze verteidigte als erster die These, der Frauenreigen stelle eine zyprische Erweiterung der nahöstlichen Bankett- und Musik-Ikonographie der Schalen dar¹⁰²³. Doch die Schale **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*), die früher als zyprisch galt, darf aus heutiger Sicht, nämlich nach der Veröffentlichung der stilistisch eng verwandten Schalen **Kat.-Nr. 56** aus dem Teheraner Kunsthandel (*Abb. 117*) und **Kat.-Nr. 55** aus Lefkandi (*Abb. 116*), ebenso als nordsyrisch gelten.

Im Alten Orient ist die Quellenbasis des Reigens vorhanden, wenn auch schmaler und uneinheitlicher als in der Ägäis und auf Zypern. Frühmesopotamische Siegel zeigen Gruppentänze gelegentlich¹⁰²⁴. Erst in der Mitanni-Glyptik genießen Reihen frontaler Figuren (oft mit ausgestellten Beinen und verbundenen Schultern) im 15.-12. Jh. v. Chr. eine große Beliebtheit¹⁰²⁵. In dieser ikonographischen Tradition steht auch das Siegelbild eines wohl

¹⁰²² Canciani (a. O. Anm. 946) Taf. 8–9; A. Kanta – A. Karetsou in: *Eastern Mediterranean* (1998) 167 Abb. 13.

¹⁰²³ E. Kunze, *Kretische Bronzereliefs* (1931) 212–213; E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 4; N. Kourou in: Th. Papadopoulou - S. A. Chatzistyllis (Hrsg.), *Praktika tou Deferou Kyprilogikou Synedriou* (1985) 417; Markoe, *Bowls* (1985) 57 mit Anm. 125.

¹⁰²⁴ D. Collon, *First Impressions* (1987) 151 Kat.-Nr. 677–678; Y. Garfinkel, *CAJ* 8, 1998, 220 Abb. 6, 9–13 (für frühere Darstellungen im Nahen Osten, Iran und Pakistan s. ebenda Abb. 2. 3); R. J. Dumbrell, *The Musicology and Organology of the Ancient Near East* (2000) 417–418 Taf. 1–4.

¹⁰²⁵ E. Porada, *Seal Impressions of Nuzi*, *Annual of the American Schools of Oriental Research* 24, 1947, 116–120 Kat.-Nr. 352–413 Taf. 19–21. Salje, *Mitanni-Glyptik* (1990) 30 Taf. 1,1–5 (mit Lit.). D. Stein, *Das Archiv des Šilwa-teššup* 9. *The Seal Impressions. Catalogue* (1993) Abb. 33 (Group 5A). Vgl. P. Amiet, *Ras Shamra –*

Eisenzeit-IA-I-zeitlichen Holz-Skarabäoiden aus dem syrischen Tell Kazei¹⁰²⁶. Auf den übrigen nordsyrischen Parallelen der Schalendarstellungen, der Elfenbeinpyxis **Kat.-Nr. V 37** aus Nimrūd (*Abb. 305*) und den Orthostatenreliefs **Kat.-Nr. V 39** (*Abb. 307–Abb. 309*), **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*) und **Kat.-Nr. V 41** (*Abb. 315–Abb. 318*) aus Karatepe sowie **Kat.-Nr. V 44** aus Zincirli (*Abb. 321*) fehlt das Element des Reigens. Einzeltänzer(innen) sind jedoch vielfach vertreten (vgl. u. a. **Kat.-Nr. V 11** *Abb. 272*, **Kat.-Nr. V 19** *Abb. 278*, **Kat.-Nr. V 23** *Abb. 287*, **Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*).

Zwei Stellen im Alten Testament erwähnen das Motiv der Frauen, die mit verschiedenen Musikinstrumenten aus der Stadt ziehen, um einen Sieger mit Jubelmusik und Tanz zu begrüßen¹⁰²⁷. Der Text vermittelt ein Bild, das den Darstellungen der Schalen nicht fern liegt (vgl. insbes. **Kat.-Nr. 61** *Abb. 128*). Ob allerdings der dabei verwendete Terminus *māḥôl*, den man gerne als »Reigen« übersetzt, Tanz überhaupt bzw. wirklich etwas Konkretes als nur Tanz im weitesten Sinne des Wortes bedeutet, das wird wohl fraglich bleiben müssen¹⁰²⁸.

Kat.-Nr. 56 (*Abb. 117*) zeigt keinen Frauenreigen, die Schale **Kat.-Nr. 55** (*Abb. 116*) ist sehr fragmentarisch erhalten und könnte im verlorenen Teil eine solche Szene gehabt haben. Doch ein Frauenreigen ist auf der Schale **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*), die wohl festländisch-nordsyrischer Manufaktur ist, zu sehen. Auch die kretischen Bronzereliefs mit diesem Thema stehen stilistisch eindeutig in nordsyrischer Tradition. Das Motiv der Frauenschar in Tanzbewegung dürfte demnach nordsyrischer Herkunft sein und seinerseits in älterer nahöstlicher Tradition stehen. Als spezifisch zyprischer Beitrag darf die Umwandlung dieses Themas durch die Platzierung des Musikanten im Mittelpunkt gelten. Damit wurde eine Konvention für die zweidimensionale Wiedergabe des aus der Plastik bekannten Tänzerkreises und der darin im Zentrum stehenden Musikanten geschaffen (vgl. o. S. 229). Beides, das nordsyrische Schema der Prozession mit anführenden Musikanten und das zyprische Schema mit einem Musikanten in der Mitte, wurde wenig später in Attika übernommen und weiterentwickelt, wie wir weiter unten sehen werden.

6. Möbel

Besonders wichtig für die Lokalisierungsfrage der Metallschalen sind die vielfältigen Formen der dargestellten Möbel¹⁰²⁹. Der Thron der Schalen **Kat.-Nr. 55** (?) (*Abb. 116*), **Kat.-Nr. 56** (*Abb. 117*), **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*) und **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 131*) besitzt eine hohe, leicht nach hinten gebogene Rückenlehne und gerade Beine. Eine Strebe ist zwischen den Beinen

Ougarit IX. Sceaux-Cylindres (1992) 114–115 Kat.-Nr. 266–277 Abb. 49–50. Figuren mit gefalteten Händen, nach links schreitend: H. Hammade, *Cylinder Seals of the Aleppo Museum, Syrian Arab Republic 2. Seals of known provenance*, BAR IS 597 (1994) 177 Kat.-Nr. 560 Taf. 560 (syro-mitannisches Rollsiegel aus Ugarit).

¹⁰²⁶ E. Capet – E. Gubel in: *Essays on Syria* (a. O. Anm. 979) 454 Abb. 30.

¹⁰²⁷ Ri 11,34; 1 Sam 18,7; vgl. Ex 15,20.

¹⁰²⁸ Seidel, *Musik in Altisrael* a. O. (Anm. 697) 21.

¹⁰²⁹ Der folgende Überblick beruht zum größten Teil auf der Analyse und der Typologie E. Gubels: *Gubel, Furniture* (1987).

erkennbar. Diesen Thron zeigen u. a. ein früher Goldanhänger aus Zincirli¹⁰³⁰ und ein Pyxisfragment nordsyrischen Stils aus Nimrūd¹⁰³¹, er darf also als nordsyrisch gelten. Er begegnet des Weiteren in den Szenen der zyprischen Amphora aus Ormidia¹⁰³². Die stark gebogene Rückenlehne des Throns auf der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*) weist ebenfalls auf diese Stuhlform hin¹⁰³³. Seine ganz rechteckige Nachfolgeform mit gerader, senkrechter Rückenlehne und parallelschraffierten Seiten- und Rückenbrettern ist auf den Karatepe- und anderen späthethitischen Reliefs (**Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*, **Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*), auf einer Steatitpyxis nordsyrischen Stils aus Nimrūd¹⁰³⁴, in den Siegelbildern der Lyre-player Group (s. u. S. 290) sowie auf den beiden Khrysochou-Gefäßen mit figürlichem Dekor (**Kat.-Nr. 51** *Abb. 101. Abb. 103; Abb. 234*) zu sehen.

Die Schale **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*) zeigt eine weitere frühe, noch nordsyrische Version des später auch im phönikischen Kulturraum verbreiteten Throns Gubel III-d mit niedriger, am Ende hackenartig gebogener Rückenlehne und Fußschemel¹⁰³⁵. Die Standardform des Typus ohne den Haken der Lehne zeigt die Schale **Kat.-Nr. 66** aus Sparta (?) (*Abb. 137–Abb. 138*), wo die Horizontalstreben und die dazwischen liegenden Querlinien ebenfalls auf Nordsyrien hinweisen. Eine Sonderform zwischen diesen beiden Throntypen dürfte der Sitz der Frau mit dem Kind auf der Schale **Kat.-Nr. 60** sein (*Abb. 123–Abb. 124*): Er besitzt einerseits die hohe Rückenlehne und keinen Fußschemel wie der erste Typus, andererseits hat er den kräftigen Bogen der Rückenlehne und die niedrige Strebe – beides weist auch der Thron in der Libationsszene der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*) auf – des Typus Gubel III-d.

Wohl auf einem Klappstuhl des Typus Gubel IV-a mit hoher, zurückliegender Rückenlehne sitzt die Frau in der Speiseszene der Schale **Kat.-Nr. 61** (zweiter Fries von außen, *Abb. 132*). Im frühen 1. Jt. ist dieser Klappstuhl nordsyrischen Bilddenkmälern vorbehalten¹⁰³⁶. Das Gleiche gilt für den Klapphocker (Gubel Typ IV-b), auf dem die Frau mit dem saugenden Kind in der Szene von **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*) sitzt. Im gegenüberliegenden Bildfeld der gleichen Schale erscheint ein ähnliches Möbelstück als Tisch, wie u. a. auf der Nimrūd-Pyxis **Kat.-Nr. V 37** (*Abb. 305*), der Maraş-Stele **Kat.-Nr. V 42** (*Abb. 319*) und dem oben erwähnten Goldanhänger aus Zincirli.

¹⁰³⁰ Berlin, Vorderas. Mus., Inv.-Nr. S 3625. D. Symington in: Furniture (1996) 134 Abb. 19,a; Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Das Vorderasiatische Museum (1992) 232–233 Kat.-Nr. 176.

¹⁰³¹ London, Brit. Mus. Inv.-Nr. 118112. Barnett, Nimrud Ivories (1975) 193 Kat.-Nr. S28a Abb. 20 Taf. 23.

¹⁰³² Vgl. o. S. 347 mit Anm. 1382; zu den Thronen insbesondere M. Theodossidou in: Furniture (1996) 81 Abb. 8,a.

¹⁰³³ H. Kyrieleis, Throne und Klisen, Jdl-Ergh. 24 (1969) 63–64 betrachtet die hinten geneigte und gebogene Rückenlehne als ein zyprisches Merkmal des sonst nordsyrischen Throntypus. Auf der Grundlage der nun erweiterten Quellenbestandes kann diese Annahme bestätigt werden.

¹⁰³⁴ London, Brit. Mus. Barnett, Nimrud Ivories (1975) Abb. 48; D. Symington in: Furniture (1996) 136 Abb. 19,b.

¹⁰³⁵ Vgl. Gubel, Furniture (1987) 123 Abb. 17 (Nordsyrisches Elfenbein aus Samaria).

¹⁰³⁶ D. Symington in: Furniture (1996) 131–132 Abb. 16,a-c mit Belegen auf Reliefs in Malatya und Karkemiš und Überblick über die Tradition der Stuhlform in hethitischer Großreichszeit.

Bei den Tischen sind drei Grundformen erkennbar: Der Typ Gubel VIII-d, ein Tisch mit Tischplatte in Form eines Echinus und drei oder vier s-förmig geschwungenen Beinen¹⁰³⁷, deren Enden die Form von Löwenfüßen mit hochgezogenem Gelenk haben (**Kat.-Nr. 55 Abb. 116, Kat.-Nr. 56 Abb. 117, Kat.-Nr. 57 Abb. 118, Kat.-Nr. 58 Abb. 119–Abb. 120, und Kat.-Nr. 64 Abb. 136**); und eine weitere Form von Tisch oder Tischrack mit geraden Beinen, echinusförmiger Platte und vertikal schraffierten Seiten (**Kat.-Nr. 55 Abb. 116, Kat.-Nr. 56 Abb. 117, Kat.-Nr. 58 Abb. 119–Abb. 120, Kat.-Nr. 66 Abb. 137–Abb. 138**); in einem Fall erscheint dieser Tisch mit schalenförmiger Tischplatte (**Kat.-Nr. 57 Abb. 118**).

Vorläufer der ersten Tischform sind in Mesopotamien seit FD I belegt¹⁰³⁸. Die ausgestaltete Tischform mit Löwenbeinen belegen syro-levantinische Rollsiegel mit Kultszenen in der Mittelbronzezeit¹⁰³⁹ und mittelassyrische Siegelbilder von Banketten¹⁰⁴⁰. Nach dieser Tischform sind auch bronzene Dreifüße mit gegossenen Beinen gestaltet, die in Syrien, Palästina und auf Zypern in Kontexten der ausgehenden Spätbronze- und der beginnenden Früheisenzeit gefunden worden sind¹⁰⁴¹, aber alle wohl spätbronzezeitlich sind.

Der Tisch mit s-förmigen Löwenfüßen¹⁰⁴² – er muss als Tisch, nicht als Dreifuß erkannt werden, weil er mit Lebensmittelschalen oder anderen Gefäßen eingedeckt ist, die nicht unter die Oberkante der Tischplatte reichen – ist in dieser Form spätestens seit dem 13. Jh. v. Chr. in Ugarit¹⁰⁴³, in Byblos mit dem Ahiram-Sarkophag¹⁰⁴⁴ sowie auf spätbronzezeitlichen, figürlich verzierten Elfenbeinen aus Megiddo belegt. Er ist also bereits kanaänisch. Auf Bildendenkmälern phönikischen Stils begegnet diese Tischform erst seit dem späten 8. Jh. Sicherlich früher sind u. a. ein aramäisch beschriftetes Rollsiegel des ausgehenden 9. Jhs. aus Baraq¹⁰⁴⁵, die nordsyrische Elfenbeinpyxis der »flame and frond«-Gruppe aus Nimrud¹⁰⁴⁶ und eine fragmentarische Reliefstele aus Maraş¹⁰⁴⁷, die genau diese Tischform zeigen. Ähnliche Tische in den Speiseszenen der Karatepe-Reliefs **Kat.-Nr. V 40 (Abb. 310–**

¹⁰³⁷ Bei der Zählung von Beinen gehen wir davon aus, dass Tischbilder mit zwei Beinen im Profil vierbeinige und Tischbilder mit einem Vertikalelement zwischen den beiden Beinen dreibeinige Tische implizieren.

¹⁰³⁸ Selz, Bankettszene (1983) 36 Abb. 2 Kat.-Nr. 27. 34 Taf. 1.

¹⁰³⁹ A. Kempinski in: Fs. Özgüç a. O. (Anm. 208) 333–338 Abb. 1 Taf. 62,1 (Hämatit-Rollsiegel aus Kabri, Grab 984, Ende 19. oder Anfang 18. Jh.); 335 Abb. 5 (Rollsiegel aus Alalah, 1. Hälfte des 18. Jhs). B. Teissier, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, OBO Series Archaeologica 11 (1996) 93 Kat.-Nr. 176; 104 Kat.-Nr. 212; A. Otto, *Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik*, *Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 8 (2000) 265 unter »Altar mit Broten«.

¹⁰⁴⁰ D. Collon in: Fs. Boehmer (1995) 70 Abb. 4 (Tafel British Mus WA 77611).

¹⁰⁴¹ Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 309–313 Kat.-Nr. 694–702 und a-d Taf. 98–100; für Verbreitungskarten s. Taf. 121.

¹⁰⁴² Gubel, *Furniture* (1987) 251–261.

¹⁰⁴³ Vgl. o. S. 225 mit Anm. 932.

¹⁰⁴⁴ R. Muyltermans in: L. De Meyer – E. Haerincx (Hrsg.), *Archaeologica Iranica et Orientalis. Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe I* (1989) 400 Abb. A.

¹⁰⁴⁵ P. Bordreuil in: *Semitic Seals* (1993) 78 Abb. 5.

¹⁰⁴⁶ Siehe oben 255 Anm. 1014.

¹⁰⁴⁷ Orthmann (1971) Kat.-Nr. Maraş B/17 Taf. 46, a; J. D. Hawkins in: *Hethiter* (2002) 273. 359 Kat.-Nr. 162 Abb. 8; vgl. eine weitere Stele aus Maraş ebenda 268. 357 Kat.-Nr. 159 Abb. 5.

Abb. 314) und **Kat.-Nr. V 41** (Abb. 315–Abb. 318) sind demnach nicht als Anzeichen phönikischen Einflusses zu bewerten.

Die Vorbilder dieser Tischform auf den Schalen haben also nordsyrische Denkmäler geliefert¹⁰⁴⁸. Auf der Schale **Kat.-Nr. 60** wird damit ein großer Kessel gestützt (Abb. 123–Abb. 124); der Untersatz darf demnach als Metallständer gedeutet werden, obwohl das Fehlen des dritten Beins zeigt, dass der Hersteller eher vier- (im Profil zwei)beinige Tische im Auge hat. Auch auf **Kat.-Nr. 61** aus Zypern ist der Tisch in der Speiseszene (Abb. 132) vermutlich nichts mehr als ein ererbtes Bildmotiv. Er liefert auch einen Hinweis auf die Datierung der Schale in das späte 8. Jh. v. Chr.

Die zweite Tischform¹⁰⁴⁹ erscheint in den Szenen der »flame and frond«-Pyxis aus Nimrüd und des Südtor-Reliefs aus Karatepe (**Kat.-Nr. V 40** Abb. 310–Abb. 314). Sie teilt mit den Thronen auf diesen und anderen Reliefs die Parallelschraffur der Seiten und dient der Bereithaltung des Bankettgeschirrs, das auf der Tischplatte erscheint.

Die verwandte Tischform mit schalenförmiger Tischplatte (**Kat.-Nr. 57** Abb. 118) deuten möglicherweise mehrere stilisierte Tische bereits in frühmesopotamischen Siegelbildern an, in ihrer voll entwickelten Form erscheint sie aber erst auf elamischen und assyrischen Bilddenkmälern des frühen 1. Jts. v. Chr, oft mit Beinenden in Form von Löwenfüßen. Sie erscheint u. a. auf einem neuelamischen, möglicherweise bereits in das 9. Jh. v. Chr. datierbaren Steinrelief aus Sūsa¹⁰⁵⁰ und auf einer Elfenbeinplakette aus Ziwīya¹⁰⁵¹. Mit ihrer notorischen Vorliebe für das Detail zeigen sie vor allem die Bankett-Reliefs aus den Hallen 2 und 7 des Palastes von Sargon II. in Ḥoršābād¹⁰⁵² sowie die Aššurbanipal-Reliefs aus dem Nordpalast von Ninive mit dem bekannten Gartenbankett (**Kat.-Nr. V 29** Abb. 293) und mit der Löwenjagd, der sich eine Libation über den Opfern anschließt (**Kat.-Nr. V 32** Abb. 296). Auf einem Relief aus dem Südwestpalast Sanheribs in Ninive tragen assyrische Soldaten unterschiedliche Möbelstücke und darunter einen Tisch mit schalenförmiger Tischplatte aus einer geplünderten Stadt heraus¹⁰⁵³.

¹⁰⁴⁸ Markoe, *Bowls* (1985) 56–57.

¹⁰⁴⁹ E. Gubel in: *Furniture* (1996) 150–151. Gubel betrachtet auch diesen Möbertyp als phönikisch, er kommt aber in dieser Frühzeit nur auf Bilddenkmälern nordsyrischen Stils vor, wo er Gubel zufolge ein phönikisierendes Element ausmacht. Eine Ausnahme könnte das von ihm erwähnte kleine Pyxisfragment aus Nimrud darstellen, das einen phönikischen Askos oder Kanne mit Halsring auf einem solchen (?) Tisch zeigt und von Barnett als syrisch eingeordnet wurde; s. Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) Kat.-Nr. S33s Taf. 28.

¹⁰⁵⁰ H. Baker, *Furniture in the Ancient World* (1966) Abb. 363; A. C. Gunter in: *Furniture* (1996).

¹⁰⁵¹ Teheran Mus., Inv.-Nr. 12465; H. Baker, *Furniture in the Ancient World* (1966) Abb. 306.

¹⁰⁵² H. Baker, *Furniture in the Ancient World* (1966) Abb. 307; Matthiae, *Rilievo* (1996) Abb. 5.11–14; 6.9; 6.14–15. Siehe ferner Baghdad, *Iraq Mus. Inv.-Nr. 18630*: Baker a. O. 185 Abb. 295; Matthiae a. O. Abb. 5.10.

¹⁰⁵³ H. Baker, *Furniture in the Ancient World* (1966) Abb. 33; R. Dolce – M. Nota Santi, *Dai palazzi assiri* (1995) Abb. 4.

5. Stilistische Zuordnung und Datierung

Die noch heute vertretbare stilistische Gruppierung der figürlichen Metallschalen geht auf E. Gjerstad zurück, der dabei eine proto-zyprische, eine neo-zyprische, eine kypro-phönikische und eine kypro-ägyptische Gruppe definierte¹⁰⁵⁴. Der Wert dieser Einordnung liegt nicht mehr in der Annahme, alle Schalen dieser Gruppen seien zyprische Produkte, sondern eben darin, dass sie die stilistischen und ikonographischen Zusammenhänge anzeigt. Mitte der 1980er Jahre haben Untersuchungen durch G. Markoe und H. Matthäus diese Materialeinteilung mehr oder weniger bestätigt¹⁰⁵⁵. Auch vereinzelte neuere Funde lassen sich weitgehend an diese Gruppen anschließen.

Den Kern der 'proto-zyprischen' Gruppe bilden die altbekannten Schalen **Kat.-Nr. 56** »aus Luristan« (Abb. 117) und **Kat.-Nr. 57** aus Idalion (Abb. 118) und die in den 1980er Jahren entdeckte Schale **Kat.-Nr. 55** aus Lefkandi auf Euböa (Abb. 116). Zu der Gruppe zählte Gjerstad noch die Schalen **Kat.-Nr. 58** (Abb. 119–Abb. 120) und **Kat.-Nr. 66** (Abb. 137–Abb. 138), beide scheinen aber aus heutiger Sicht anderen Traditionen verpflichtet zu sein. Für die Schalen **Kat.-Nr. 55** (Abb. 116), **Kat.-Nr. 56** (Abb. 117) und **Kat.-Nr. 57** (Abb. 118) gibt es aus heutiger Sicht keinen Grund, weshalb eine Herstellung auf Zypern erwogen werden sollte. Sie sind alle als nordsyrische Erzeugnisse zu betrachten. **Kat.-Nr. 60** (Abb. 123–Abb. 124) und **Kat.-Nr. 61** (Abb. 128) gehörten zu der 'neo-zyprischen' Gruppe Gjerstads oder Period IV Markoes, ihre markanten Unterschiede in Stil und Ikonographie, die nach der neuen Umzeichnung von **Kat.-Nr. 60** (Abb. 124) noch deutlicher geworden sind, lassen aber ihre Zusammengehörigkeit nicht mehr aufrecht erhalten. Aus diesem Grund und weil die Bezeichnung »proto-zyprisch« entfällt, ist die Bezeichnung »neo-zyprisch« auch nicht mehr zu verwenden.

Die Gruppierung Gjerstads verdeutlichte aber, und das gilt immer noch, dass die Metallschalen allmählich von der Einflussphäre des nordsyrischen in jene des phönikischen Kunsthandwerks gerieten. Die Datierung der einzelnen Stufen und Schalen beruht nach wie vor auf der Untersuchung der Schalen selbst, da die meisten davon unter unwissenschaftlichen Umständen ohne jegliche Dokumentation ihrer Fundkontexte ans Licht kamen, aber auch deshalb, weil die Fundzusammenhänge prachtvoller Gegenstände aus Metall immer nur einen Terminus *ante quem* liefern.

Die ältere Forschung datierte die meisten Schalen in das 7.–6. und nur vereinzelt in das 8. Jh. v. Chr. Dabei waren zwei Überlegungen maßgebend, die heute nicht mehr gelten: dass diese Schalen grundsätzlich zyprische Produkte seien, und dass die Orientalisierung in Griechenland bzw. auf Zypern erst im frühen 7. Jh. v. Chr. begann. Noch von diesem Ansatz ging B. Aign in seiner Untersuchung der Musikinstrumente aus. Er übernahm die Datierungen E. Gjerstads, wonach die Schale **Kat.-Nr. 57** (Abb. 118) aus Idalion im 8., die Schalen **Kat.-Nr. 58** (Abb. 119–Abb. 120) und **Kat.-Nr. 60** (Abb. 123–Abb. 124) im 6. und

¹⁰⁵⁴ E. Gjerstad, *OpArch* 4, 1946, 1–18.

¹⁰⁵⁵ Markoe, *Bowls* (1985) 149–156; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 160–178.

alle anderen damals bekannten im 7. Jh. v. Chr. entstanden seien¹⁰⁵⁶. Bereits H. Matthäus revidierte 1985 einige dieser Datierungen, plädierte für eine dichtere Konzentration der Funde im späten 8. und in der ersten Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. und schloss Datierungen im 6. Jh. v. Chr. weitgehend aus¹⁰⁵⁷. Neuere Funde haben ihn in den letzten Jahren veranlasst, einzelne Datierungen noch höher anzusetzen und vorläufig mehrere Schalen dem Material des späten 8. oder frühen 7. Jhs. anzuschließen, so z. B. die Schalen zyprischer Herkunft **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*), **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) und **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 128*) mit Darstellungen des Banketts auf Klinen¹⁰⁵⁸. Auch G. Markoe plädierte für die Datierung der 'proto-zyprischen' Schalen mit Ausnahme von **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) in die Zeit zwischen ca. 850 und 750 v. Chr. (Period I), der 'kypro-phönikischen' Schalen in die Zeit zwischen ca. 710 und 675 v. Chr. (Period III) und der 'neo-zyprischen' Schalen einschließlich **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) in die Zeit zwischen ca. 675 und 625 v. Chr. (Period IV). Die Schalen **Kat.-Nr. 59** aus Olympia (*Abb. 121–Abb. 122*) und **Kat.-Nr. 66** aus Sparta (?) (*Abb. 137–Abb. 138*) datierte er in die zweite Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. (Period II).

Diese Ansätze bestätigen nun vereinzelte neuere Funde durch ihre ausreichend dokumentierten Fundzusammenhänge. So wurde die nordsyrische Bronzeschale **Kat.-Nr. 55** (*Abb. 116*) in einem Grab der Toumba-Nekropole von Lefkandi gefunden, das spätprotogeometrische Keramik des ausgehenden 10. Jhs. v. Chr. enthielt. Eine weitere Schale der gleichen Stilgruppe, die Bronzeschale **Kat.-Nr. 57** aus Idalion (*Abb. 118*), besitzt die gleiche Gefäßform wie eine Schale aus dem Grab 42 vom Kerameikos, das MG I-zeitliche Keramik der 2. Hälfte des 9. Jhs. v. Chr. enthielt¹⁰⁵⁹. Der figürliche Dekor der Kerameikos-Schale weist seinerseits stilistische Merkmale auf, die an nordsyrische Elfenbeinarbeiten der sog. »flame and frond«-Gruppe aus dem 809 v. Chr. zerstörten Tell Ḥalāf zurückgehen¹⁰⁶⁰. Eine Elfenbeinpyxis der gleichen Stilgruppe aus Nimrūd¹⁰⁶¹ zeigt eine Speiseszene in der Ikonographie des Ahiram-Sarkophags und der nordsyrischen Schalen. Die genauen Fundzusammenhänge der Idalion-Schale sind unklar¹⁰⁶². Die Datierung der Schale in der zweiten Hälfte des 9. Jhs. v. Chr. ist jedenfalls mit der Beobachtung gut vereinbar, dass die Bäume mit den Lotus-Blüten hinter den tanzenden

¹⁰⁵⁶ Für eine Übersichtstabelle der Datierungen Gjerstads s. Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 170 Abb. 13.

¹⁰⁵⁷ Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 170 Abb. 14 (Übersichtstabelle eigener Datierungen).

¹⁰⁵⁸ H. Matthäus in: Docter et al. a. O. (Anm. 610) 257; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 48–49; ders., *AA* 2000, 546 (nicht später als 8. Jh., für **Kat.-Nr. 58** und **Kat.-Nr. 61** wohl erste Hälfte 8. Jh.). V. Karageorghis, *Early Cyprus* (2002) 157. 177–178 Abb. 322 (ca. 710–675 v. Chr.).

¹⁰⁵⁹ H.-V. Herrmann, *Jdl* 81, 1966, 131–132; Imai (1977) 66 Kat.-Nr. 66 Abb. 55, a–c; B. Borell, *Attisch geometrische Schalen* (1978) 55; Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 171; Markoe, *Bowls* (1985) 149 203 Kat.-Nr. G1.

¹⁰⁶⁰ G. Herrmann, *Iraq* 51, 1989, 103; H. Matthäus in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 247–248 Kat.-Nr. 306 (mit Lit.). – Zu diesen Elfenbeinen vgl. oben S. 234. 236. Zur Geschichte von Tell Ḥalāf (= Güzāna der assyrischen Quellen) s. E. Lipiński, *The Aramaeans. Their ancient history, culture, religion, Orientalia Lovaniensia Analecta* 100 (2000) 128–133.

¹⁰⁶¹ Siehe o. Anm. 1014.

¹⁰⁶² Siehe Matthäus, *Metallgefäße* (1985) 171 Anm. 14.

Frauen ein erstes Anzeichen phönikischer Wirkung auf die nordsyrische Schalenkunst darstellen. Sogar eine genauere Datierung um die Mitte des 9. Jhs. wäre zu erwägen, da die starre Haltung der Gestalten, die eckigen Profile und unbewegten Gewandumrisse sowie die noch nicht aufgelösten oder gerahmten Flechtbänder als frühe Merkmale zu bewerten sind¹⁰⁶³. Diese hat die Idalion-Schale mit der Schale **Kat.-Nr. 55** aus Lefkandi (*Abb. 116*) gemeinsam. Ein allzu enges chronologisches Verhältnis oder gar eine Entstehung in der gleichen Werkstatt, wie sie N. Coldstream andeutet¹⁰⁶⁴, führt jedoch zu weit. Die Figuren der Lefkandi-Schalen wirken im Bildfries etwas lockerer als die Figuren der Idalion-Schale: Ihre Füße stehen nicht so stabil auf der Standlinie und ihre Köpfe berühren den oberen Friesrand nicht.

Die unterschiedlich starke Abhängigkeit von nordsyrischen bzw. phönikischen Vorbildern, die Dichte der Friese und der Figuren und die unterschiedlich starke Schematisierung trennt die beiden Schalen **Kat.-Nr. 60** aus Salamis (*Abb. 123–Abb. 124*) und **Kat.-Nr. 61** aus unbekanntem zyprischem Fundort (*Abb. 128*) eindeutig von einander. Die Salamis-Schale zeigt zwar typisch phönikische Bildthemen ägyptischer Herkunft wie die Bezwingung der Feinde durch den Pharao¹⁰⁶⁵ und die Frau mit dem saugenden Kind (Isis und Horus?)¹⁰⁶⁶; das Bankett im Liegen ist auch phönikischer Herkunft, wie oben erläutert, obwohl seine Ikonographie im eigentlichen Phönicien und die Abhängigkeit der möglichen zyprischen Ausführungen von ihr nicht genau bekannt sind. Auch die Gesichter der Gestalten, ihre Haartrachten etc. sind nach der neuen Umzeichnung der Schale eindeutig als ägyptisierend bzw. phönikisch zu erkennen. Doch zumindest in dem parataktischen Prozessionsstil, den Sitzmöbeln und dem Gefäßständer mit den s-förmigen Löwenbeinen klingt noch die Tradition der nordsyrischen Schalen merkbar nach. Auf der Schale **Kat.-Nr. 61** dagegen sind Frieseinteilung, Figurengedränge und Stil ohne weiteres phönikisch (*Abb. 128*).

Deshalb sollte die Schale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) eher der Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) angeschlossen werden. Diese ist ihrerseits in Anlehnung an G. Markoe deshalb von der frühen nordsyrischen Gruppe abzukoppeln, weil sie wie die Schale **Kat.-Nr. 60** die Rezeption phönikischer Einflüsse deutlich zu erkennen gibt. Unterschiedliche Art und Weise der Frieseinteilung, der Dichte der Figuren und der Innenfüllung der Körper legten nahe, dass **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) früher als **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) entstanden sein dürfte. Die Punktlinien von Gewändern und Möbeln auf **Kat.-Nr. 58** stehen eine Stufe vor der reichen Binnenzeichnung, die sich auf **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 128*) völlig entfaltet. Die Entwicklung von leeren Gestalten zu Gestalten mit reicher Binnenzeichnung, von breiten zu engen Bildfriesen und von starren, auf der Bodenlinie fest stehenden zu den

¹⁰⁶³ Vgl. Matthäus, Metallgefäße (1985) 171–172 Abb. 14.

¹⁰⁶⁴ N. Coldstream in: Geometric Horizon (1999) 113.

¹⁰⁶⁵ Das ist ein typisches Bildthema der phönikischen Siegelglyptik; s. E. Gubel in: Semitic Seals (1993) 107–108 Abb. 14. Den ägyptischen und phönikischen Horus ersetzen auf **Kat.-Nr. 60** fliegende Vögel; hierzu Markoe, Bowls (1985) 47.

¹⁰⁶⁶ Vgl. die stehende Isis, die dem stehenden Horus die Brust in einer Landschaft mit Papyrusblüten reicht (**Kat.-Nr. 61**). Das Motiv kommt in phönikischen Siegelbildern vor; hierzu Markoe, Bowls (1985) 44 mit Anm. 59.

naturalistisch bewegten Gestalten lassen die drei Schalen in die Reihenfolge **Kat.-Nr. 60**, **Kat.-Nr. 58** und **Kat.-Nr. 61** stellen, die wohl eine allmähliche Wendung weg vom nordsyrischen Stil hin zum phönikisierenden oder gar phönikischen Stil der Schale **Kat.-Nr. 61** repräsentiert und auch eine chronologische Relevanz besitzt. Nur noch die Speiseszene im zweiten Fries von außen lässt das frühere nordsyrische Erbe erkennen.

Einen *Terminus post quem* für die Entstehung der beiden Schalen **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) und **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) liefert das Ende der nordsyrischen Gruppe gegen Ende des 9. Jhs. v. Chr. Die Schale **Kat.-Nr. 60** zeigt ferner mehrere Elemente, die in den Szenen der Louvre- und vor allem der Hubbard-Amphora (**Kat.-Nr. 53** *Abb. 107–Abb. 110* und **Kat.-Nr. 54** *Abb. 111–Abb. 112*, CG IIIB) wiederzufinden sind: die Kanne über dem Mischgefäß, der Spitzbodenamphora, der Thron der Frau mit dem Kind – vgl. insbesondere den weiten Bogen der Rückenlehne –, die Gewänder der Rahmentrommlerin und der Frau dahinter. Die Datierung der Schale **Kat.-Nr. 60** in die erste Hälfte des 8. Jhs. und ihre Herstellung auf Zypern sind also sehr wahrscheinlich¹⁰⁶⁷.

Die Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) ist von der nordsyrischen Gruppe noch weiter entfernt. Die aufrechten Oberkörper des Herrscherpaares, die an kauernde Sphingen erinnern, die spiegelbildliche Anordnung der Gestalten im Hauptfries, die Hinzufügung eines inneren Tierfrieses mit Jagdszene und eines Streifens mit Papyrus-Blüten sowie die Innenfüllung von Gewändern und Möbeln mit Punktlinien lassen eine Verbindung mit den nordsyrischen Schalen kaum mehr sinnvoll erscheinen. Diese Merkmale lassen sich kaum als Entwicklungen nordsyrischer Züge betrachten und führen eindeutig ins Phönikische. Markoe setzte diese Schale deshalb an den Übergang zwischen Period III und IV und damit etwa zwischen dem ersten und dem zweiten Viertel des 7. Jhs. v. Chr. sowie mitten in die Blütezeit des phönikischen Stils der Schalen. Die hinten spitz zulaufenden Gewänder der Frauen finden sich jedoch auf nordsyrischen Elfenbeinen aus Nimrūd (vgl. **Kat.-Nr. V 38** *Abb. 306*), die nicht nach dem Ende des 8. Jhs. v. Chr. datiert werden können. Auch der amphoroide Krater in der Szene der Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*), eine auf Zypern weit verbreitete Gefäßform (vgl. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 101–Abb. 102*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 105*), ist mit der früheren Datierung und der Möglichkeit der zyprischen Manufaktur gut vereinbar¹⁰⁶⁸.

Eine ganz andere Art der Verbindung syrischer und phönikischer Traditionen führt uns die Schale von Olympia (**Kat.-Nr. 59**, *Abb. 121–Abb. 122*) vor Augen. Der Gesamteindruck ist sicherlich phönikisch. Die Unterteilung des Dekorationsfeldes durch vertikale Elemente ist ein phönikisches Kompositionsprinzip¹⁰⁶⁹. Auch die Säulen mit Papyrus-Kapitellen sind phönikisch-ägyptischer Herkunft. Zwischen zwei Säulen steht vor dem netzförmigen Hintergrundmuster jeweils eine Frau, die an das Motiv der nackten Göttin am

¹⁰⁶⁷ Vgl. Matthäus a. O. (Anm. 1058).

¹⁰⁶⁸ Vgl. Matthäus a. O. (Anm. 1058).

¹⁰⁶⁹ G. Falsone in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 237; vgl. S. Moscati in: ders. (Hrsg.), *The Phoenicians* (1988) Abb. auf S. 438 (phönikische Bronzeschale des 8. Jhs. aus Nimrūd).

Heiligtumseingang erinnert – ein typisches Motiv für phönikische Terrakotta-Platten ab dem 10. Jh. v. Chr.¹⁰⁷⁰ Die Bezwingung eines Greifen und die Isis mit dem saugenden Horus sind auch phönikische Themen ägyptischer Herkunft. In einer tieferen Ebene jedoch ist Syrisches erkennbar: Der Greif weist kein herabhängendes Lockenpaar, das für phönikische Greifen üblich ist, auf, und wird nicht still dargestellt, wie in den phönikischen Ausführungen des Themas, sondern in die Knie gezwungen und mit den Hinterbeinen erhoben, wie ihn nordsyrische Varianten zeigen¹⁰⁷¹. Die beiden Kämpfer tragen konische Helme nordsyrischen Typs¹⁰⁷². Klappstuhl, Thron mit niedriger Lehne und Tisch sind auch nordsyrisch, wie oben erwähnt. Die besten Parallelen für diese Schale einschließlich ihres achtstrahligen, mit Rosetten ausgestatteten Sterns im Mittelfeld finden sich unter den Bronzeschalen aus Nimrūd, die in der Zeit Sargons II. (722–705 v. Chr.) deponiert und von R. D. Barnett als südsyrisch bezeichnet wurden¹⁰⁷³.

Die Metallschalen, die hier besprochen werden, dürften also insgesamt wesentlich früher entstanden sein, als man noch vor einigen Jahrzehnten dachte. Eine ebenso überraschende Hinaufdatierung setzt sich in den letzten Jahren auch bei den Erzeugnissen kretischer Toreutik orientalisierenden Stils durch. Ein Bronzeschild mit Löwenprotome und Vierecknetzfüllung der Körper, typisches Erzeugnis kretischer Toreutik dieser Zeit, wurde den Vorberichten des Ausgräbers N. Stampolidis zufolge im Kammergrab A1/K1 gefunden, wo er einen PG B/FG-zeitlichen Bestattungspithos bedeckte. Auf dem Schild standen einige SG-zeitlichen Vasen, die einen Terminus *ante quem* um 730 v. Chr. liefern¹⁰⁷⁴ und wohl eine Zeit markieren, in der der Schild bereits alt war. Die Wirkung solcher Löwenschilde, die dem Entwicklungsschema E. Kunzes zufolge sogar nicht zu den frühesten kretischen Schildformen gehören, ist bereits in der PG B-zeitlichen Keramik Kretas zu beobachten, so z. B. an dem Löwenkopfknauf und den konzentrischen Schmuckbändern eines Deckels des 3. Viertels des 9. Jhs. v. Chr. aus dem Grab P von Fortetsa bei Knossos¹⁰⁷⁵.

Die vorläufig publizierte Lekane **Kat.-Nr. 65** aus der Nekropole von Eleutherna und die Schalenfragmente **Kat.-Nr. 64** aus dem gemischten Heiligtumskontext der Idäischen Zeus-Grotte (*Abb. 136*) gehören eindeutig zu dieser Gattung kretischer Toreutik. Einem weiteren Exemplar genau des gleichen Figurenstils aus der Idäischen Zeus-Grotte wurde ein Lotushenkel jener Art sekundär angenietet, die auf Zypern in CG I- und CG II-zeitlichen

¹⁰⁷⁰ A. Mazar, *Qadmoniot* 15, 1982, 113–115 (Hebr.); ders., *Michmanim* 2, 1985, 5–17. W. A. Ward, *RStFen* 24, 1996, 7–19 Taf. 1–3 veröffentlicht ein Exemplar des 8. Jhs. v. Chr.

¹⁰⁷¹ S. Böhm, *Die >Nackte Göttin<* (1990) 51; S. M. Cecchini in: E. Acquaro (Hrsg.), *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati II* (1996) 591–607.

¹⁰⁷² Vgl. oben S. 225; Markoe, *Bowls* (1985) 37.

¹⁰⁷³ R. D. Barnett, *Erlsr* 8, 1967, 1–7; Markoe, *Bowls* (1985) 153–154; G. Falsone in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 237; Gubel, *Furniture* (1987) 202–204; S. Böhm, *Die >Nackte Göttin<* (1990) 51.

¹⁰⁷⁴ N. Stampolidis in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 255 Kat.-Nr. 319; ders. in: *Eastern Mediterranean* (1998) 179–183 Abb. 13–16.

¹⁰⁷⁵ N. Stampolidis in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 204–205 Kat.-Nr. 226.

Grabkontexten vorkommt und auf Kreta noch im 7. Jh. v. Chr. imitiert wurde¹⁰⁷⁶. Weitere Erzeugnisse der gleichen Werkstatt, die in Nordzentrakreta unter starkem nordsyrischem Einfluss arbeitete, wurden in Zusammenhängen der ersten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. gefunden¹⁰⁷⁷.

Die Schalen **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 128*) und **Kat.-Nr. 62** (*Abb. 133*) aus Zypern schließlich dürften am Ende des 8. oder im frühen 7. Jh. entstanden sein. **Kat.-Nr. 62** und eine weitere zyprische Schale¹⁰⁷⁸ ähnlichen Stils und vergleichbarer Ikonographie ohne Musikszene besitzen ihre engsten Parallelen in militärischen Prozessionen auf Reliefs der Zeit Sargons II. (722–705 v. Chr.) und sind mit figürlich geschmückten Bronzegefäßen aus etruskischen Gräbern des ausgehenden 8. und frühen 7. Jhs. eng verwandt. Die Schale **Kat.-Nr. 61** mit ihren schmalen, überfüllten Friesen und ihren bewegten Gestalten scheint noch entwickelter und deshalb am Ende dieser Periode oder wenig später entstanden zu sein¹⁰⁷⁹.

6. Kulturgeographische Einordnung

Jede weitere Diskussion über die Musikinstrumente und -bräuche auf den Metallschalen und verwandten Werken der Toreutik in der vorliegenden Studie hat nur für jene einzelnen Stücke Sinn, deren Herstellung in unserem Untersuchungsraum wahrscheinlicher ist als eine Entstehung in Werkstätten des Nahen Ostens, ohne dessen Kunst diese Werke in jedem Fall undenkbar sind. Aufgrund der hier vorgenommenen Analyse scheint eine Herstellung auf Zypern derzeit für die Schalen **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) und **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*) wahrscheinlich, obwohl eine phönikisch-festländische Herkunft nicht ganz ausgeschlossen werden kann. Wichtige Argumente für diese Möglichkeit sind die kypro-syllabischen Beischriften und die Punktfüllung von **Kat.-Nr. 58** sowie der Thron mit der stark gebogenen Rückenlehne, die Kanne auf dem Kessel und die aus phönikischer Sicht merkwürdigen Betten von **Kat.-Nr. 60**. Die stilistisch einheitliche Gruppe der Schalen **Kat.-Nr. 55** (*Abb. 116*), **Kat.-Nr. 56** (*Abb. 117*) und **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*) halten wir für nordsyrisch. Phönikischer Figurenstil und ägyptisierende Ikonographie sind auf den Schalen **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*), **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 128*), **Kat.-Nr. 62** (*Abb. 133*) und **Kat.-Nr. 63** (*Abb. 135*) zunehmend klar erkennbar.

Für die Schale **Kat.-Nr. 64** (*Abb. 136*) sowie die kürzlich entdeckte Lekane **Kat.-Nr. 65** aus Kreta besteht seit der richtungsweisenden Untersuchung E. Kunzes kaum Zweifel daran, dass solche Bronzereliefs zwar unter starkem nordsyrischen Einfluss stehen, aber auf Kreta hergestellt worden sind. Hierzu sei nur an die Innenfüllung mit Vierecknetzmuster und eine besondere Form des Flechtbands erinnert, die nur auf kretischen Reliefs dieses Stils belegt sind.

¹⁰⁷⁶ H. Matthäus in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 237–238 Kat.-Nr. 284; ders. in: L. Bonfante – V. Karageorghis (Hrsg.), *Italy and Cyprus* (2001) 161. 183–184 Kat.-Nr. A 39: »the typical lotus handle, Cypriot in origin«.

¹⁰⁷⁷ J. N. Coldstream in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 256 Kat.-Nr. 321 (Köcherbeschlag aus Fortetsa, Grab P).

¹⁰⁷⁸ Paris, Louvre, Inv.-Nr. AO 20134, aus Idalion. Markoe, *Bowls* (1985) 154–155. 170–171 Cy 2.

¹⁰⁷⁹ Für die Möglichkeit einer wesentlich höheren Datierung s. jedoch Matthäus a. O. (Anm. 1058).

Die Oberfläche der Schale **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) ist stark oxydiert und die Details der Zeichnung schlecht erkennbar. Der Tierfries im inneren Streifen besteht aus Stieren mit gesenktem Kopf, geschweiften Hörnern, Parallelschraffur für die Wiedergabe von Nacken- und Wammenfalten sowie langem, bis zum Boden reichenden Schwanz. Innenzeichnung, Stilisierung der Schenkelmuskulatur etc. sind nicht erkennbar. Stierfriese ähnlicher Form sind üblich auf syrischen Schalen, sie belegen aber dabei immer den einzigen oder den Hauptfries und haben einen aufrechten oder – auf den »südsyrischen« Schalen aus Nimrūd¹⁰⁸⁰ – horizontalen Hals und meistens eine reichere Innenzeichnung. Der Stierfries der Sparta-Schale kombiniert offenbar das Schema des Nebenfrieses der grasenden Hirsche, belegt dies aber originellerweise mit Stieren. Stiere in dieser Haltung kommen in gefäßbreiten Friesen auf nordsyrischen Bronzeschalen¹⁰⁸¹ oder auf nordsyrischen Elfenbeineinlagen aus Nimrūd¹⁰⁸² vor, sind aber dabei gewöhnlich in antithetischen Paaren mit verschlungenen Hörnern oder als Opfer von Löwen dargestellt. Abwechselnde schmale Friese grasender Hirsche und pseudo-grasender Stiere sind auf kretischen Lekanen bzw. Schalen der Idäischen Zeus-Grotte mehrfach belegt¹⁰⁸³. Schmale Nebenfriese mit schreitenden, pseudo-grasenden Stieren an der gleichen Stelle wie auf der Sparta-Schale zeigen eine kretische Bronzeschale aus Afrati¹⁰⁸⁴ und eine weitere, nur vorläufig veröffentlichte Schale aus Eleutherna¹⁰⁸⁵. Unter den kretischen Bronzereliefs finden sich ferner die meisten und engsten Parallelen für den Hauptfries mit der kultischen Speiseszene und dem Frauenreigen. Auch das Flechtband, soweit es in dem publizierten Photo und der Umzeichnung erkennbar ist, scheint dem charakteristisch kretischen Typ anzugehören. Deshalb kann wenig Zweifel daran bestehen, dass die Schale **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) ein Erzeugnis kretischer Toreutik ist wie zahlreiche weitere Votive in den großen panhellenischen Heiligtümern von Olympia und Delphi. Enge Beziehungen zwischen den beiden dorischen Gebieten Kreta und Lakonien bzw. Sparta in archaischer Zeit sind historisch mehrfach belegt. Die erwähnten kretischen Parallelen der Schale sind, soweit bekannt, in Fundkontexten der spätgeometrischen und frühorientalisierenden Periode gefunden; sie sind verhältnismäßig weniger abhängig von ihren nordsyrischen Vorbildern als die kretischen Werke nordsyrischer Prägung der ersten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. Demnach

¹⁰⁸⁰ R. D. Barnett, *Erlsr* 8, 1967, 1–7.

¹⁰⁸¹ Für eine solche nordsyrische Schale aus der Idäischen Zeus-Grotte auf Kreta s. H. Matthäus in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 247–248 Kat.-Nr. 306 (Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. X 4848). Ein fragmentarisches nordsyrisches Elfenbeingefäß aus Nimrūd zeigt antithetische Stiere mit gesenktem Kopf an einem niedrigen 'Lebensbaum': Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) 201 Kat.-Nr. S129 Taf. 40 (London, Brit. Mus., Inv.-Nr. 126619).

¹⁰⁸² M. Mallowan – G. Herrmann, *Ivories from Room SW. 7, Fort Shalmaneser. Commentary, Catalogue and Plates, Ivories from Nimrud* (1949–1963) III (1974) Taf. 105–107.

¹⁰⁸³ Markoe, *Bowls* (1985) 164–165 Kat.-Nr. Cr4–Cr5 (Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. X 24 und 11); zu der »pseudo-grazing attitude« s. ebenda 39. H. Matthäus in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 250 Kat.-Nr. 311 (Inv.-Nr. X 24).

¹⁰⁸⁴ Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. X 2113. Markoe, *Bowls* (1985) 169 Kat.-Nr. Cr13; E. Grammatikaki in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 251–252 Kat.-Nr. 314. Exakt ähnlich auf dieser und der Sparta-Schale ist die Bodenrosette.

¹⁰⁸⁵ N. Stampolidis in: *Anatolike Mesogeios* (1998) 251 Kat.-Nr. 313 (Rethymnon, Arch. Mus., Inv.-Nr. M 2806).

dürfte eine Datierung der Sparta-Schale im letzten Viertel des 8. Jhs. v. Chr. mehr oder weniger das Richtige treffen.

7. Musikinstrumente

Nach diesem Überblick gilt es nun, die Musikinstrumente auf jenen Schalen bzw. Bronzereliefs zu untersuchen, die auf Zypern (**Kat.-Nr. 58** *Abb. 119–Abb. 120*, **Kat.-Nr. 60** *Abb. 123–Abb. 124*) oder Kreta (**Kat.-Nr. 64** *Abb. 136*, **Kat.-Nr. 65**, **Kat.-Nr. 66** *Abb. 137–Abb. 138*) hergestellt sein dürften. Insbesondere für die beiden Schalen aus Zypern muss aber die Möglichkeit einer phönikisch-festländischen Herkunft noch offen gehalten werden.

Mit Ausnahme der Schale **Kat.-Nr. 60** zeigen diese Denkmäler die tragbare asymmetrische Flachbodenleier¹⁰⁸⁶, die im frühen 1. Jt. in Nordsyrien zu Hause ist. Das Instrument taucht zum ersten Mal in Ägypten in der XVIII. Dynastie¹⁰⁸⁷ mit sieben Saiten auf (**Kat.-Nr. V 52** aus Theben, *Abb. 330*), wird dort in der Folgezeit beliebt (s. u. a. **Kat.-Nr. V 53** *Abb. 331*) und verbreitet sich in Palästina (**Kat.-Nr. V 2** *Abb. 262* und **Kat.-Nr. V 3** *Abb. 263* aus Megiddo). Die hethitische Reliefvase der Zeit Hattušilis I. (1565–1540 v. Chr.) aus dem Tempel von Inandik (**Kat.-Nr. V 23** *Abb. 287*) zeigt eine riesige standfähige Version des gleichen Instrumentes. Die nordsyrischen Schalen und eine Elfenbeinpyxis (**Kat.-Nr. 55** *Abb. 116*, **Kat.-Nr. 56** *Abb. 117*, **Kat.-Nr. 57** *Abb. 118*, **Kat.-Nr. V 36** *Abb. 303–Abb. 304*) liefern die nächsten Zeugnisse der kleinen, asymmetrischen und polychorden Tragleier. Diese wird immer horizontal oder nahezu horizontal gespielt. Ihr Rahmen besitzt einen oberen längeren und einen unteren kürzeren Arm, daher die Bezeichnung asymmetrisch. Meistens der obere, oft aber auch der untere Arm krümmt sich stark nach innen. Auf den so gebildeten Bögen sitzt das schräge und oft selbst gebogene Querjoch, dessen Enden die Arme übersteigen.

Zu den phönikischen Belegen des Instrumentes zählen eine spätbronzezeitliche Elfenbeinstatue aus Kāmid el-Lōz (**Kat.-Nr. V 46** *Abb. 322–Abb. 323*) – die Arme des Instrumentes sind hier jedoch gerade und fast symmetrisch –, eine fragmentarische Elfenbeinpyxis (**Kat.-Nr. V 47** *Abb. 324*), die nordsyrische Pyxiden imitiert (oder selbst nordsyrisch ist?) und ein Elfenbeinrelief aus Nimrūd (**Kat.-Nr. V 48** *Abb. 325*). Letzteres zeigt zwar eine asymmetrische Flachbodenleier, ihre Arme sind aber ganz gerade und sie wird auch anders gespielt als die nordsyrische Leier der Schalen. Die phönikische Variante des Instrumentes dürfte also recht anders ausgesehen haben. Wenn die Schale **Kat.-Nr. 58** aus Zypern (*Abb. 119–Abb. 120*) das Instrument in der eher nordsyrischen Form zeigt, so spricht dies gegen die phönikisch-festländische und für die kypro-phönikische Herkunft der Schale.

¹⁰⁸⁶ Der Boden der Leier auf **Kat.-Nr. 57** (*Abb. 118*) ist etwas abgerundet und dies könnte ein Indiz für die zyprische Manufaktur der Schale sein. Es stimmt aber kaum, dass diese nahöstliche Leierform auf den Metallschalen aus Zypern ausnahmsweise »usually round bottomed« ist – so K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 218–219.

¹⁰⁸⁷ Für mögliche akkadische Vorläufer s. MGG² Sachteil VI (1997) 150–151. 154 s.v. Mesopotamien *Abb. 9–10* (A. D. Kilmer – B. Lawergren). Nicht eindeutig ist die runde Form ihrer Böden.

Spätestens zu Beginn des 7. Jhs. verbreitete sich dieses Instrument in Assyrien (**Kat.-Nr. V 27** *Abb. 290*, **Kat.-Nr. V 28** *Abb. 291–Abb. 292*, **Kat.-Nr. V 31** *Abb. 294*, **Kat.-Nr. V 33** *Abb. 297–Abb. 300*). Auf späthethitischen Reliefs dieser Zeit (**Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*, **Kat.-Nr. V 44** *Abb. 321*) erscheint es mit den ganz geraden Armen, die in Phönikien üblich sind, und wird vertikal gespielt.

Eine engere Verbindung zu der spezifisch assyrischen Version dieser Leierform lassen die stark gebogenen, nahezu ringförmigen Ende der Jocharme der Leiern auf der kretischen Schale **Kat.-Nr. 64** (*Abb. 136*) und der kypro-phönikischen Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*) erkennen. Zwei Aššurbanipal-Reliefs zeigen asymmetrische Leiern mit diesem Merkmal (**Kat.-Nr. V 28** *Abb. 291–Abb. 292* und **Kat.-Nr. V 31** *Abb. 294*). Bronzezeitliche Vorläufer finden sich in Megiddo auf der Elfenbeinplakette **Kat.-Nr. V 2** (*Abb. 262*) und der sog. Orpheus-Kanne **Kat.-Nr. V 3** (*Abb. 263*), die asymmetrische Leiern mit stark gebogenen Jocharmenden zeigen. Von der assyrischen Prägung der mehrgliedrigen Musikensembles auf **Kat.-Nr. 64** war vorhin die Rede (vgl. o. S. 256).

Die Schalen **Kat.-Nr. 60**, **Kat.-Nr. 61** (?) und **Kat.-Nr. 62** zeigen Leierformen, die wir auch in der Betrachtung der kypro-geometrischen Plastik und Vasenmalerei kennen gelernt haben. Besonders hervorzuheben ist die symmetrische Spitzbodenleier, deren genaue Form erst mit der neuen Umzeichnung der Schale **Kat.-Nr. 60** klar wurde (*Abb. 124*). Ihr Rahmen lässt sich gut mit dem Rahmen der Leier auf dem amphoroiden Krater **Kat.-Nr. 52** aus Kaloriziki (*Abb. 106*) vergleichen und die Leier der Terrakotta-Figurine **Kat.-Nr. 46** (*Abb. 94*) ist verwandt. Beides sind in CG III zu datieren, wodurch ein weiteres Indiz für die Datierung der Salamis-Schale in die erste Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. gewonnen wird. Alle drei Leiern haben außerdem Arme und Querjoch mit überragenden Enden und sind mindersaitig. In der Leier der Salamis-Schale sind mindestens zwei Saiten erkennbar. Die untere Partie der Leier, die von der Frau auf der Kline gespielt wird, ist nicht erkennbar, die gebogenen, dünnen, wohl stabförmigen Leierarme legen aber eine Schalenleier nahe, die nun ebenfalls nur auf Zypern mit der Kanne **Kat.-Nr. 50** (*Abb. 99–Abb. 100*) früher belegt ist. Die Instrumente der Salamis-Schale sprechen also eindeutig für die zyprische Herkunft des Bildträgers. Die Leier im Außenfries der Schale **Kat.-Nr. 61** (*Abb. 129*) ist senkrecht gespielt und scheint eine symmetrische Rundbodenleier zu sein, die Form des Instrumentes ist aber wegen des Erhaltungszustands schlecht erkennbar.

Die Schale von Olympia (**Kat.-Nr. 59**, *Abb. 121–Abb. 122*) andererseits belegt die siebensaitige Rundbodenleier, die wir bisher nur in der Ägäis gesehen haben, nun auch im Orient. Wie bereits ausgeführt dürfte diese Schale Erzeugnis einer syrischer Werkstatt sein, die unter starkem phönikischen Einfluss arbeitet. Es kann natürlich auch das Umgekehrte der Fall sein; wichtig in unserem Zusammenhang ist jedenfalls, dass die Schale nahöstlicher Manufaktur ist und eine siebensaitige Rundbodenleier überliefert. Auch die Schale **Kat.-Nr. 62** mit einer senkrecht gespielten symmetrischen Rundbodenleier (*Abb. 133–Abb. 134*) ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein phönikisch-festländisches Produkt. Die Rundbodenleier in

Phönikien setzt wahrscheinlich die Tradition fort, die in Palästina im 12./11. Jh. v. Chr. unter ägäischem Einfluss begonnen hatte (vgl. o. S. 167 ff.).

Die zu Beginn des Kapitels gestellte Grundfrage für unsere musikgeschichtliche Untersuchung lautete, ob es die nahöstlichen Musikinstrumente selbst und nicht nur ihre Bilder waren, die sich im Untersuchungsraum der vorliegenden Studie verbreitet haben. Dass die bildlichen Darstellungen der Musikausübung auf Schalen und verwandten Werken der Toreutik eine weitgehend überregionale, im gesamten Ostmittelmeer verbreiteten Bildersprache bedienen, ist klar. Darf man aber auf dieser Grundlage für diese Zeit eine Musikkultur oder zumindest ein Musikinstrumentarium ohne Grenzen annehmen?¹⁰⁸⁸

Die Quellenbasis für die nahöstliche asymmetrische Flachbodenleier auf Zypern ist sehr schmal: Sie beschränkt sich auf die Schale **Kat.-Nr. 58** (*Abb. 119–Abb. 120*), deren lokale Herstellung wahrscheinlich aber nicht gesichert ist. Auf der Schale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124. Abb. 125*), deren zyprische Herkunft noch wahrscheinlicher ist, und in der Reigenszene der stark nordsyrisch geprägten aber sicher lokal hergestellten Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 112. Abb. 115*) ist die asymmetrische, horizontal gespielte Flachbodenleier durch die vertikal gespielten Spitz- und Rundbodenleiern ersetzt worden, die beide lokale Instrumente waren. Insgesamt darf man also davon ausgehen, dass diese nahöstliche Leierform auf Zypern kaum eine nennenswerte Verbreitung erreichte.

Was die Verbreitung der asymmetrischen Leier auf Kreta angeht, darf man die Frage wohl auch verneinen. Wie auf Zypern, so zeigen auch hier Bildzeugnisse der Plastik (**Kat.-Nr. 99** *Abb. 163–Abb. 164*, **Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*, **Kat.-Nr. 101** *Abb. 167–Abb. 168*) und der Vasenmalerei (**Kat.-Nr. 98**), die auf Kreta nicht ganz frei von orientalischen Einflüssen sind und in den letzten Jahren zahlreicher werden, stets symmetrische Rundbodenleiern einheimischer Form, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden. Die Bronzereliefs **Kat.-Nr. 64** (*Abb. 136*) und wohl auch **Kat.-Nr. 65** sind ikonographisch – und das betrifft auch ihre Leiern – von ihren Vorbildern kaum zu trennen, und ihr Stil weist nur wenige Abweichungen auf, die eben erlauben, diese Werke als kretisch zu erkennen (vgl. o. S. 233). Auf der Schale **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) ist die asymmetrische Leier offensichtlich nur noch ein dreieckiges Motiv, das realitätsfremd und ohne Resonanzkörper wiedergegeben ist. Auch später bleibt diese Leierform auf Kreta und auf dem griechischen Festland unbekannt.

Eine Möglichkeit darf jedoch nicht ausgeschlossen werden, für die aber von der archäologischen Quellen kaum Anhaltspunkte zu erwarten sind: dass die asymmetrische Leier mit wandernden, gefangenen oder versklavten Musikanten nahöstlicher Abstammung auf Zypern und Kreta bekannt wurde. Im Ostmittelmeer sind jedenfalls wandernde Musikanten in den altorientalischen, ägyptischen und späteren griechischen Textquellen mehrfach in der Bronze- wie in der Früheisenzeit belegt. Semitische Musikanten in Ägypten

¹⁰⁸⁸ K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 219 bejaht die Frage.

und im pharaonischen Hof seit dem späten Mittleren Reich¹⁰⁸⁹, mitannische Frauen im Harem Echnatons¹⁰⁹⁰, kassitische Sänger und Musikanten oder aramäische wie tyrische Sängerinnen im assyrischen Hof¹⁰⁹¹, karische Klagefrauen im klassischen Athen¹⁰⁹² und die Phryger Hyagnis, Marsyas und Olympos sowie der Lyder Torebos in Griechenland – bei allem mythischen Charakter ihrer Überlieferung – sind nur einige Beispiele für das Phänomen. Aus allgemeinen kultur- und sozialgeschichtlichen Erwägungen heraus wären ähnliche Fälle für Kreta durchaus nachvollziehbar, wenn auch aus Mangel an Schriftquellen bislang nicht nachgewiesen¹⁰⁹³. Musizieren durch fremde Musikanten wäre auch eine alternative Erklärung dafür, warum in der Folgezeit diese Leierform spurlos aus dem zyprischen, kretischen und griechischen Instrumentarium verschwand, obwohl es in den lokalen, stark nahöstlich geprägten Künsten übernommen wurde. Es könnte aber nicht erklären, weshalb dieses Instrument nie Gegenstand der weniger orientalisierenden Kunstgattungen geworden ist.

4. Siegel der Lyre-Player Group

Die Problematik der Unterscheidung zwischen nordsyrischen, phönikischen und zyprischen Bildquellen der Musikausübung im östlichen Mittelmeerraum im frühen 1. Jt. wirft die exemplarreiche Siegelgattung der sog. Lyre-player Group noch akuter auf. Nach gängiger Auffassung sind diese Siegel Erzeugnisse späthethitischer oder aramäischer Glyptik. Zumindest ihre Musikszene weisen aber eindeutige zyprische Merkmale auf.

Die stilistische Zusammengehörigkeit der Gruppe wurde 1931 von Chr. Blinkenberg anhand mehrerer Funde aus Lindos auf Rhodos erkannt¹⁰⁹⁴. Weitere Funde aus Süd- und Südostanatolien, Zypern, Kreta und dem griechischen Festland veranlassten E. Porada 1956 eine umfassende Studie der Gattung vorzulegen und für ihre rhodische Herkunft zu plädieren¹⁰⁹⁵. Auf der Basis der überraschend vielen, zunächst 38 und später noch 49 neuen Funde aus Gräbern der euböischen Kolonie von Pithekoussai auf der Insel Ischia im Golf von Neapel unternahm J. Boardman und der Ausgräber G. Buchner eine umfassende Neuuntersuchung der Gruppe und plädierten mit ikonographisch-stilistischen Argumenten für

¹⁰⁸⁹ W. Helck, Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens im 3. und 2. Jt. v. Chr.² (1971) 497; M. Bietak, ÖJh 56, 1985, 3–18; L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (1991) 37–39.

¹⁰⁹⁰ L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (1991) 85.

¹⁰⁹¹ B. Landsberger in: Fs. Baumgartner (1967) 203; S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 573–575.

¹⁰⁹² M. Alexiou, The Ritual Lament in Greek Tradition² (2002) 10 mit Anm. 59; 107 mit Anm. 18.

¹⁰⁹³ Vom 6. Jh. v. Chr. an sind jedoch Arbeitsverträge zwischen kretischen Poleis und fremden Arbeitern oder Handwerkern inschriftlich belegt: R. Koerner, Inschriftliche Gesetzestexte der frühen griechischen Polis, Akten der Gesellschaft für griechische und hellenistische Rechtsgeschichte 9 (1993) Nr. 101. 105*. 111*. 115*. 154. Davon Kat.-Nr. 115* (= ICret II p. 156 Nr. 16 II) um 500 v. Chr. könnte ein Vertrag der Polis Eleutherna mit Leierspielern sein, der die Orte im Territorium der Stadt festlegt, wo sie sich niederlassen durften. Hierzu auch A. Mandalaki, Κοινωνία και οικονομία στην Κρήτη κατά την αρχαϊκή και την κλασική εποχή (2004) 59.

¹⁰⁹⁴ Chr. Blinkenberg, Lindos I (1931) 161–167.

¹⁰⁹⁵ E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 185–211.

ihre Entstehung in Siegelwerkstätten des südostanatolischen bzw. kilikischen Raumes¹⁰⁹⁶. 1990 erörterte Boardman erneut den mittlerweile um mittelitalische, festlands- und inselgriechische Funde sowie einschlägige Sammlungs- und Kunsthandelsstücke angewachsenen Bestand und brachte die 1984 von O. H. Frey erstellte Verbreitungskarte auf dem neuesten Stand¹⁰⁹⁷. Dabei sprach sich Boardman noch einmal entschieden für die Lokalisierung der Lyre-player Group im Umkreis der späthethitischen Kulturlandschaft aus¹⁰⁹⁸, zog aber nun nicht mehr Südostanatolien bzw. Kilikien¹⁰⁹⁹, sondern den eigentlichen nordsyrischen Raum und das Hinterland von Al Mina als Herstellungsort vor¹¹⁰⁰. Obwohl diese Detailfrage noch offen bleibt, geht die überwiegende Mehrheit der Forscher heute davon aus, dass die Gruppe tatsächlich in einem dieser beiden Gebiete entstanden ist¹¹⁰¹.

Einwände gegen diese Zuweisung sind selten und zurückhaltend formuliert. Eine umfassende Neuauswertung der Gattung auf der Basis heutiger Kenntnisse über Siegelglyptik und Bildkunst im östlichen Mittelmeerraum im frühen 1. Jt. ist seit 1990 nicht mehr unternommen worden. P. Zazoff und P. Kahane etwa glaubten Verbindungen mit der geometrischen Bildkunst, die Boardman ausschloss, erkennen zu können¹¹⁰². B. Buchanan und P. R. S. Moorey zählten die einschlägigen Exemplare des Ashmolean Museum

¹⁰⁹⁶ Boardman – Buchner (1966) 1–62. Für die Funde der Grabungskampagne 1966 s. kurz G. Buchner, *DialA* 3, 1969, 94–95 Abb. 24,a-c.

¹⁰⁹⁷ J. Boardman, *AA* 1990, 1–17; O. H. Frey in: *Kolloquien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 31, 1984, 26 Abb. 3, reproduziert von H.-G. Niemeyer, *JbRGZM* 31, 1984, 29 Abb. 21. Für eine aktuelle Verbreitungskarte s. S. Huber in: M. Bats – B. d'Agostino (Hrsg.), *Euboica. L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente* (1998) 116 Abb. 7.

¹⁰⁹⁸ J. Boardman, *AA* 1990, 1.

¹⁰⁹⁹ Boardman – Buchner (1966) 61 (»It is not yet possible to be more precise about the origin of the seals«). Eher Südostanatolien bzw. Kilikien: J. Boardman, *Excavations in Chios 1952–1955. Greek Emporio* (1967) 237 Ka.-Nr. 536; ders. in: *Dädalische Kunst auf Kreta im 7. Jh. v. Chr. Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* (1970) 14; Boardman, *GrOv* (1980) 71; ebenda⁴ (1999) 71; ders. in: *Archäologie zur Bibel. Kunstschatze aus den biblischen Ländern* (1981) 178; vgl. I. J. Winter in: *Fs. Vermeule* (1995) 267 Anm. 39, die zwar der Kilikien-These zustimmt, aber eine starke phönikische Prägung erkennen zu können glaubt.

¹¹⁰⁰ J. Boardman, *AA* 1990, 10: »The association of their motifs, and the clear relationship of their style to Late Assyrian glyptic, suggest this area [Nordsyrien, Umgebung von Al Mina] rather than nearby Cilicia«; J. Boardman in: G. R. Tsetschladze – A. M. Snodgrass (Hrsg.), *Greek Settlements in the Eastern Mediterranean and the Black Sea, BAR IS 1062* (2002) 2 Anm. 8: »[...] there is better evidence for them [the Lyre Player seals] being of Syrian than Cilician manufacture.«

¹¹⁰¹ Coldstream, *GeomGr* (1977) 228–229. 233. 289 (Nordsyrien); S. Langdon in: *From Pasture to Polis* (1993) 77 (Kilikien); D. Parayre in: *Semitic Seals* (1993) 36 (Zincirli-Region); J. Spier, *The J. Paul Getty Museum. Catalogue of the Collections. Ancient Gems and Finger Rings* (1992) 50–51 (Kilikien); B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 71 Anm. 120; 73–74 (Nordsyrien oder Südostanatolien); A. M. Snodgrass in: *Fs. Boardman* (1994) 5 (von Aramäern hergestellt); R. F. Docter – H. G. Niemeyer in: *Fs. Buchner* (1994) 112 (Levante/Nordsyrien); J. M. Padgett in: *Fs. Vermeule* (1995) 404 Anm. 38 (Nordsyrien oder Kilikien); A. Hermay in: *Eastern Mediterranean* (1998) 271–272; Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 68–71 (Nordsyrien oder Kilikien, möglicherweise lokale Nachahmungen auf Zypern); D. Ridgway, *The first Western Greeks* (1992) 65–67. 111. 113. 115 Abb. 15. 38; ders. in: *F. Prayon – W. Röllig* (Hrsg.), *Der Orient und Etrurien* (2000) 237 (Nordsyrien oder Kilikien); S. Mazzoni in: *Essays on Syria* (a. O. Anm. 979) 53 (Kilikien oder Nordsyrien).

¹¹⁰² P. Zazoff, *Die antiken Gemmen* (1983) 61; P. P. Kahane, *AntK* 16, 1973, 124.

allgemein zu den syrisch-palästinischen Siegeln¹¹⁰³. Die phönikische Komponente, die von Boardman ebenso wie die griechische ausgeschlossen wurde, brachte I. Winter in die Diskussion ein, indem sie einen Ursprung der Gruppe in Nordsyrien ablehnte und sie als ein Zeugnis des auch sonst erkennbaren phönikischen Einflusses in Südostanatolien betrachtete¹¹⁰⁴. Zu den Zeugnissen dieses Einflusses zählen auch phönikische Siegel anderer Gruppen, die in Kilikien ans Licht gekommen sind¹¹⁰⁵. Zypern, dessen Kunsthandwerk sich durch die Vermischung lokaler, nordsyrischer, phönikischer und ägäischer Traditionen auszeichnet, wie man nicht zuletzt an den musikalisch relevanten Funden, die in den Abschnitten VI.2 und VI.3 besprochen wurden, erkennen kann, wurde von E. Porada als Herstellungsort eines kleinen Anteils der nämlichen Siegel und von W. Helck für die gesamte Gruppe in Anspruch genommen¹¹⁰⁶. Phönikische Siegel sind erwartungsgemäß auch aus Zypern bekannt, mindestens eines davon sogar beschriftet¹¹⁰⁷. Der Einfluss Phönikiens auf die zyprische Glyptik der Früheisenzeit ist so stark, dass es bei einer Reihe von Skarabäen und Skarabäoiden aus Serpentin, die auf Zypern ans Licht gekommen sind und früh in CA I datieren, oft unmöglich ist, zwischen lokalen und festländischen Erzeugnissen zu unterscheiden¹¹⁰⁸.

Verlässliche Indizien für die Datierung der Siegelgruppe kommen hauptsächlich aus Pithekoussai. Für vierundzwanzig Gräber mit mehr als dreißig Exemplaren der Gruppe liegt nun die abschließende Publikation vor. Die Bearbeiter des Materials G. Buchner und D. Ridgway datieren vierzehn davon mit Sicherheit und zwei mit Vorbehalt in SG I sowie fünf in

¹¹⁰³ B. Buchanan – P. R. S. Moorey, *Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum III. The Iron Age Stamp Seals* (1988) 46–48 Abschnitt F; ebenda 47 wird die These Boardmans und Buchners ohne Stellungnahme zitiert.

¹¹⁰⁴ I. J. Winter in: Carter–Morris (1995) 267 Anm. 39; dies., *OJA* 15, 1996, 338; ablehnend J. Boardman in: G. R. Tsatskheladze – A. M. Snodgrass (Hrsg.), *Greek Settlements in the Eastern Mediterranean and the Black Sea*, BAR IS 1062 (2002) 2 Anm. 8. Zum phönikischen Einfluss in Südostanatolien s. I. J. Winter, *AnatSt* 29, 1979, 115–151; dies. in: Fs. Vermeule (1995) 248–271; R. Lebrun, *Studia Phoenicia* 5, 1987, 23–33; W. Röllig in: G. Kopcke – I. Tokumaru (Hrsg.), *Greece between East and West* (1992) 93–102; H. Matthäus in: Docter et al. a. O. (Anm. 610) 257; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 49; N. Arslan, *BABesch* 80, 2005, 1–6 mit Abb. 1 (Verbreitungskarte phönikischer Funde in Kilikien).

¹¹⁰⁵ E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) 109.

¹¹⁰⁶ Für den kilikischen und zyprischen Ursprung eines jeweils kleinen Anteils s. E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 206 Anm. 66, die offenbar nach dem Abschluss des Manuskripts hinzugefügt wurde; dies. in: H. Goldman (Hrsg.), *Excavations at Gözlü Kule, Tarsus* 3 (1963) 352. 355; eine Lokalisierung »in area vicino-orientale (Siria settentrionale) e cipriota« befürwortet M. C. D'Ercole, *Ostraka* 9, 2000, 336 Anm. 59. Für den zyprischen Ursprung der gesamten Gruppe s. W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr.*, 2., von R. Drenkhahn durchges. und bearb. Neuauf., *Erträge der Forschung* 120 (1995) 169. 269 Anm. 264 ohne nähere Erläuterung. Auch Chr. Blinkenberg, *Lindos I* (1931) 168 hatte die ihm bekannten Exemplare der Gruppe »à une branche de l'art hittite tardif qui a subi des influences chypristes« zugewiesen ohne sich über die Lokalisierung genauer festzulegen.

¹¹⁰⁷ E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) 110.

¹¹⁰⁸ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 85–124 Kat.-Nr. 126–290.

SG II. Für drei weiteren Gräber ist zwischen SG I und II keine Entscheidung möglich¹¹⁰⁹. Boardman und Buchner erkennen an dem Rückgang in SG II die Einstellung der Produktion um 720 v. Chr. und betrachten die wenigen Exemplare aus rein SG II-zeitlichen Kontexten oder aus anderen Orten mit *Terminus ante quem* um die Mitte des 7. Jhs. v. Chr. als ältere Erzeugnisse bzw. Erbstücke¹¹¹⁰. Das ist für Siegel, wenn auch eher für Siegel aus härteren Materialien, üblich. Die Einheitlichkeit des Stils und der Qualität lasse ferner keinen Raum für eine Differenzierung zwischen »elaborate style« und »common style« zu und vor allem für die chronologische Bedeutung, die Porada dieser Differenzierung beimaß¹¹¹¹. Man darf also davon ausgehen, dass die Anfänge der Gruppe um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. liegen. Damit wird allerdings ein für die Nordsyrien-These maßgebendes Argument, der Vergleich mit den späthethitischen Reliefs von Karatepe¹¹¹² (s. hier **Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*, **Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*, **Kat.-Nr. V 41** *Abb. 315–Abb. 318*) und Zincirli (**Kat.-Nr. V 44** *Abb. 321*), noch schwächer: Boardman und Buchner gingen noch von einer Datierung der Karatepe-Reliefs um ca. 730 v. Chr. aus, nach gegenwärtigem Stand aber können diese kaum vor dem Ende des 8. Jhs. v. Chr. datiert werden (vgl. o. S. 237 f.). In dieser Sache bestätigt sich die These Poradas, die die Karatepe-Reliefs auch frühestens um 700 v. Chr. datierte und auf die chronologischen Schwierigkeiten des Vergleichs mit der Lyre-player Group hinwies¹¹¹³.

Die Siegel sind durchgehend aus rotem oder hellgrünem Serpentin in der Form des Skarabäus oder des Skarabäoiden angefertigt und zeichnen sich durch ihren linear-geometrischen Ritzstil und ihre schlichten, abstrahierenden Szenen aus. Ihr Stil ist so einheitlich wie selten in der antiken Glyptik und Bildthemen sind in mehreren, beinahe identischen Ausführungen bekannt – hierzu vgl. etwa **Kat.-Nr. 73** aus Etrurien (*Abb. 146*) mit **Kat.-Nr. 75** aus Zypern (*Abb. 147–Abb. 148*), **Kat.-Nr. 70** aus »Kleinasien« (*Abb. 142*) mit **Kat.-Nr. 82** aus Eretria (*Abb. 154*) und **Kat.-Nr. 85** aus Kameiros (*Abb. 157*) mit **Kat.-Nr. 87** aus Pithekoussai (*Abb. 159*), um nur einige Beispiele aus den hier aufgenommenen Exemplaren zu erwähnen. Daraus folgern Boardman und Buchner zu Recht, dass die Gruppe trotz erstaunlich breiter Streuung in einer einzigen Gemmenschneiderwerkstatt hergestellt worden sein muss, die höchstens eine Generation lang arbeitete.

¹¹⁰⁹ G. Buchner – D. Ridgway, Pithekoussai I (1993). SG I sind die Gräber 223 = 514, 420 = 331, 433 = 309, 436 = 301, 519 = 262, 549 = 643, 571 = 647, 574 = 674, 595 = 727, 605 = 713, 634 = 571, 644 = 559, 662 = 500, 675 = 637; SG I mit Vorbehalt die 647 = 561, 688 = 607; SG II: 284 = 73, 329 = 124, 455 = 335, 557 = 628, 684 = 476 B; SG I oder II: 478 = 272, 524 = 259, 701 = 598 (*pars*). Die jeweils im Vorderglied der Gleichung stehenden Nummern entsprechen der neuen Nummerierung nach der abschließenden Publikation, die im Hinterglied stehenden den alten Grabungsnummern, von denen Boardman – Buchner 1966 und Boardman 1990 noch ausgingen.

¹¹¹⁰ Boardman – Buchner (1966) 59–60.

¹¹¹¹ E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 194. Bei allem Vorbehalt, der für die stratigraphische Datierung von Siegeln geboten war, datierte Porada das »common style« in das späte 8. Jh. v. Chr. und das »elaborate style« etwa eine Generation früher. Siegel mit Musikszenen wies Porada dem »elaborate style« zu.

¹¹¹² Boardman – Buchner (1966) 60.

¹¹¹³ E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 206 Anm. 65.

Im Folgenden listen wir nur die 31 von den über 200 publizierten Siegeln auf, die Musikszenen zeigen und den von E. Porada gegebenen Namen der Gruppe durchaus rechtfertigen. In jedem Katalogeintrag verweisen wir mit Abkürzungen auf die bereits publizierten Kataloge hin, wo auch weitere Informationen (Material, Maßangaben, Aufbewahrungsorte und ältere Lit.) zu finden sind. B steht für J. Boardman, AA 1990, 1–17; BB für J. Boardman – G. Buchner, Jdl 81, 1996, 1–62; BU für G. Buchner, DialA 3, 1969, 94–95 Abb. 24,a-c; P für E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 185–211; S für J. Spier, The J. Paul Getty Museum. Catalogue of the Collections. Ancient Gems and Finger Rings (1992). Auf neuere Literaturhinweise über einzelne Exemplare verzichten wir grundsätzlich, soweit sie nichts Neues zu der Auswertung der Gesamtgruppe beitragen. Mit ähnlichen Abkürzungen zitieren wir im Text auch weitere Exemplare der Gruppe, die für die Musikausübung nicht unmittelbar von Belang sind. Die Gruppierung unseres Katalogs basiert auf der Form der dargestellten Leier.

1. Leierform A

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 4 Saiten.

Kat.-Nr. 67

BB 7 aus Ischia Gr. 674; Leierspieler und Vogel.

Abb. 139

2. Leierform B

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Kat.-Nr. 68

B 113ter aus der Region von Gaziantep. Leierspieler und Rahmentrommel-Schlägerin.

Abb. 140

Kat.-Nr. 69

B 164; FO unbekannt. Leierspieler mit Flügeln.

Abb. 141

Kat.-Nr. 70

B 120bis = S 93 aus »Kleinasien«; Leier- und Rahmentrommel-Spieler in Prozession auf sitzende Gestalt zu.

Abb. 142

Kat.-Nr. 71

B 120ter = S 94 aus »Kleinasien«; Leierspieler in Prozession auf sitzende Gestalt zu.

Abb. 143

Kat.-Nr. 72

BB 9 aus Ischia Gr. 571; stehender Leierspieler und Vogel.

Abb. 145

Kat.-Nr. 73

BB 41 aus Corneto, Etrurien; sitzender Leierspieler in Speiseszene und stehende Rahmentrommel-Schlägerin (?).

Abb. 146

Kat.-Nr. 74

BB 89 = P Abb. 9 aus Rhodos, Lindos; stehender Leierspieler und Vogel.

Abb. 144

Lit. Aign (1963) 76 Kat.-Nr. IV/3 Abb. 41.

Kat.-Nr. 75

BB 125 = P Abb. 5 aus Zypern, Ajia Irini; sitzender Leierspieler in Speiseszene und stehende Rahmentrommel-Schlägerin.

Abb. 147–Abb. 148

Lit. Aign (1963) 71. 219 Kat.-Nr. III/11 Abb. 36.

Kat.-Nr. 76

BB 126 = P Abb. 6 aus Zypern, Ajia Irini; stehender Leierspieler und Sphinx.

Abb. 149

Lit. Aign (1963) 71 Kat.-Nr. III/12 Abb. 37.

Kat.-Nr. 77

BB 137 = P Abb. 7 aus »Syrien«; stehender Leierspieler und Vogel.

Abb. 150

Lit. Aign (1963) 170 Kat.-Nr. U/2 Abb. 99.

Kat.-Nr. 78

BB 139 = P Abb. 3 aus »Phönikien«; sitzender Leierspieler und stehende Rahmentrommel-Schlägerin.

Abb. 151

Kat.-Nr. 79

BB 162 gekauft in Smyrna; Leier- und Aulos-Spieler in Prozession auf sitzende Gestalt zu.

Lit. Aign (1963) 169 Kat.-Nr. U/1 Abb. 98.

Kat.-Nr. 80

BU Abb. 24,a aus Ischia; sitzender Leierspieler und Baum.

Abb. 152

Kat.-Nr. 81

BU Abb. 24,d aus Ischia; stehende Leier- und Rahmentrommel-Spieler

Abb. 153

3. Leierform C

Spitzbodenleier. Rahmen spitzbogenförmig; Resonanzkörper spitzbogenförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend oder nicht überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Kat.-Nr. 82

B 62quater aus Eretria, Apollotempel; Leier-, Rahmentrommel- und Aulos-Spieler in Prozession auf sitzende Gestalt zu.

Abb. 154

Kat.-Nr. 83

B 163; FO unbekannt; sitzender Leierspieler als Zecher in Trinkszene.

Abb. 155

Kat.-Nr. 84

BB 88 = P Abb. 8 aus Lindos; stehender Leierspieler und Sphinx.

Abb. 156

Kat.-Nr. 85

BB 103 = P Abb. 4 aus Rhodos, Kameiros; Aulos- zwischen Rahmentrommel- und Leierspieler.

Abb. 157

Lit. Aign (1963) 76 Kat.-Nr. IV/2 Abb. 40.

Lit. Aign (1963) 75 Kat.-Nr. IV/1 Abb. 39.

Kat.-Nr. 86

BB 114 = P Abb. 1 aus Tarsos; sitzender Leierspieler und stehende Rahmentrommel-Schlägerin.

Abb. 158

Lit. Aign (1963) 168–169. 217 Kat.-Nr. A/4
Abb. 97.

Kat.-Nr. 87

BU Abb. 24,c aus Ischia; kniender Aulos-zwischen Leierspieler und Rahmentrommel-Schlägerin.

Abb. 159

4. Leierform D

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung nicht erhalten; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch nicht erhalten; Rahmenverzierung nicht eindeutig; vielsaitig; mindestens 5 Saiten.

Kat.-Nr. 88

BB 115 = P Abb. 2 aus Tarsos. Siegelabdruck. Kniender Aulos- und stehender Leierspieler in Prozession auf sitzende Gestalt zu.

Abb. 160

Lit. Aign (1963) 168 Kat.-Nr. A/3 Abb. 96.

5. Leierform E

Kat.-Nr. 89 B 167; FO unbekannt; Leier-, Rahmentrommel- und Aulos-Spieler in Prozession (Speiseszene) auf sitzende Gestalt zu.

Abb. 161–Abb. 162

Flachbodenleier (?); Rahmen rechteckig; Resonanzkörper kastenförmig (?); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden (?); Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; mindestens 3 Saiten.

6. Unbekannt oder nicht erkennbare Leierformen

Kat.-Nr. 90

B 113bis aus der Region von Gaziantep; sitzender Leierspieler und stehende Rahmentrommel-Schlägerin.

Kat.-Nr. 91

B 113quater aus der Region von Gaziantep; sitzender Leierspieler und Fisch.

Kat.-Nr. 92

B 113⁵ aus der Region von Gaziantep; stehender Leierspieler und Sphinx

Kat.-Nr. 93

BB 8 aus Ischia Gr. 309; stehender Leierspieler und Vogel.

Kat.-Nr. 94

BB 45 aus der Peloponnes; stehender Leierspieler und Vogel.

Kat.-Nr. 95

BB 161; FO unbekannt; kniender Aulos- zwischen Leier- und Rahmentrommel-Spieler; vgl. **Kat.-Nr. 85 Abb. 157**.

Kat.-Nr. 96

B 120⁵; FO unbekannt; Leierspieler und Vogel.

Kat.-Nr. 97

B 165; FO unbekannt; sitzender Leierspieler und stehende Gestalt.

7. Ikonographie der Musikszenen

Die Musikszenen der Lyre-player Group können in vier ikonographischen Typen aufgeteilt werden:

- Einzelne Leierspieler, sitzend (**Kat.-Nr. 80 Abb. 152**, **Kat.-Nr. 83 Abb. 155**, **Kat.-Nr. 91**, **Kat.-Nr. 93**, **Kat.-Nr. 97**) oder
- stehend (**Kat.-Nr. 67 Abb. 139**, **Kat.-Nr. 69 Abb. 141**, **Kat.-Nr. 72 Abb. 145**, **Kat.-Nr. 74 Abb. 144**, **Kat.-Nr. 76 Abb. 149**, **Kat.-Nr. 77 Abb. 150**, **Kat.-Nr. 84 Abb. 156**, **Kat.-Nr. 92**, **Kat.-Nr. 94** und möglicherweise **Kat.-Nr. 96**),
- Ensembles ohne weitere Angabe des Anlasses (**Kat.-Nr. 68 Abb. 140**, **Kat.-Nr. 78 Abb. 151**, **Kat.-Nr. 81 Abb. 153**, **Kat.-Nr. 85 Abb. 157**, **Kat.-Nr. 86 Abb. 158**, **Kat.-Nr. 87 Abb. 159**, **Kat.-Nr. 90**, **Kat.-Nr. 95**) und
- Prozessions- bzw. Speiseszenen mit Musikbegleitung (**Kat.-Nr. 70 Abb. 142**, **Kat.-Nr. 71 Abb. 143**, **Kat.-Nr. 73 Abb. 146**, **Kat.-Nr. 75 Abb. 147–Abb. 148**, **Kat.-Nr. 79**, **Kat.-Nr. 82 Abb. 154**, **Kat.-Nr. 83 Abb. 155**, **Kat.-Nr. 88 Abb. 160**, **Kat.-Nr. 89 Abb. 161–Abb. 162**).

Vor den Solo-Spielern erscheint fast immer ein weiteres Element: eine Sphinx (**Kat.-Nr. 76 Abb. 149**, **Kat.-Nr. 84 Abb. 156**, **Kat.-Nr. 92**), ein Fisch (**Kat.-Nr. 91**), ein Baum (**Kat.-Nr. 80 Abb. 152**) oder ein Mischgefäß (**Kat.-Nr. 83 Abb. 155**). In den meisten Fällen jedoch steht ein Vogel vor dem Leierspieler (**Kat.-Nr. 67 Abb. 139**, **Kat.-Nr. 72 Abb. 145**, **Kat.-Nr. 74 Abb. 144**, **Kat.-Nr. 77 Abb. 150**, **Kat.-Nr. 93**, **Kat.-Nr. 94**, **Kat.-Nr. 96** und möglicherweise **Kat.-Nr. 69 Abb. 141**) und auf **Kat.-Nr. 69** besitzt der Leierspieler selbst Flügel. In den Prozessions- und Speiseszenen erscheinen die Leierspieler mit anderen Musikanten in der typischen Musikantenschar (**Kat.-Nr. 70 Abb. 142**, **Kat.-Nr. 71 Abb. 143**, **Kat.-Nr. 79**, **Kat.-Nr. 82 Abb. 154**, **Kat.-Nr. 88 Abb. 160**, **Kat.-Nr. 89 Abb. 161–Abb. 162**), die sich auf eine sitzende Gestalt zubewegt; oder die Leierspieler sitzen selbst am Speisetisch (**Kat.-Nr. 73**

Abb. 146, **Kat.-Nr. 75** Abb. 147–Abb. 148) oder am Standgefäß (**Kat.-Nr. 83** Abb. 155) als aktive Teilnehmer eines 'Banketts'.

Von dieser Ikonographie sind im nordsyrisch-südostanatolischen Raum nur das Trio ohne Angabe des Zusammenhangs, die Musikantenprozession sowie einzelne sitzende oder stehende Leierspieler belegt. Das alleinstehende Trio belegt das Karatepe-Relief **Kat.-Nr. V 39** (Abb. 307–Abb. 309). Musikantenprozessionen auf eine sitzende Gestalt zu sind um die Mitte des 8. Jhs. im Orient, dem Ursprungsgebiet des Leitbildes, weit verbreitet, aber auch auf Zypern durch importierte wie lokal hergestellte Schalen bekannt. Aus chronologischen Gründen können die späthethitischen Monumentalreliefs (**Kat.-Nr. V 40** Abb. 310–Abb. 314, **Kat.-Nr. V 41** Abb. 315–Abb. 318, **Kat.-Nr. V 44** Abb. 321) und die späteren phönikischen Metallschalen (**Kat.-Nr. 61** Abb. 128, **Kat.-Nr. 62** Abb. 133) für die Frage der Lokalisierung nicht maßgebend sein. Kretische Schalen und verwandte Werken der Toreutik (**Kat.-Nr. 64** Abb. 136, **Kat.-Nr. 65**, **Kat.-Nr. 66** Abb. 137–Abb. 138) bieten keine wirklich nahen Parallelen. Als Belege der Musikantenprozession aus der zeitlichen Nähe der Lyre-player Group bleiben dann frühe nordsyrische Metallschalen (**Kat.-Nr. 55** Abb. 116, **Kat.-Nr. 56** (Abb. 117), **Kat.-Nr. 57** Abb. 118), nordsyrische Elfenbeinpyxiden (**Kat.-Nr. V 36** Abb. 303–Abb. 304, **Kat.-Nr. V 37** Abb. 305), möglicherweise phönikische Pyxiden (**Kat.-Nr. V 47** Abb. 324), die syro-phönikische Schale von Olympia (**Kat.-Nr. 59** Abb. 121–Abb. 122), aber auch mindestens zwei Metallschalen (**Kat.-Nr. 60** Abb. 123–Abb. 124, **Kat.-Nr. 58** Abb. 119–Abb. 120), die auf Zypern unter syro-phönikischem Einfluss entstanden sein dürfte. Um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. hätten also solche Bilder grundsätzlich sowohl im syro-phönikischen Raum als auch auf Zypern entstehen können.

Sitzende Leierspieler sind um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. im Orient wie auf Zypern und Kreta verbreitet. **Kat.-Nr. V 25** (Abb. 286), **Kat.-Nr. V 35** (Abb. 301) und **Kat.-Nr. V 42** (Abb. 319) aus Anatolien zeugen sogar von einer nachhaltigen Tradition des Schemas auf diesem Gebiet. Eine vergleichbare Tradition im palästinisch-phönikischen Raum belegen die beiden Ashdod-Siegel (**Kat.-Nr. V 5** Abb. 266, **Kat.-Nr. V 6** Abb. 267) und die Tyros-Statuette **Kat.-Nr. V 49** (Abb. 326–Abb. 328). Die Ashdod-Siegel stehen der Lyre-player Group ikonographisch noch näher, die Leierspieler unserer Gruppe sind aber eindeutig männlich. Die Möglichkeit, dass der sitzende Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) aus Kreta syrisch ist¹¹¹⁴, kann aus heutiger Sicht ausgeschlossen werden. Wie wir weiter unten sehen werden (S. 319), steht er eindeutig in der von nahöstlichen Einflüssen nicht freien, aber immerhin lokalen Tradition der Rundplastik in Bronze auf Kreta; seine östlichen Merkmale wie sein ikonographischer Grundtypus können allenfalls auf phönikische, nicht auf nordsyrische Vorbilder zurückgeführt werden (vgl. **Kat.-Nr. V 49** aus Tyros, Abb. 326–Abb. 328). Der leierspielende Mann auf dem Khrysochou-Krater **Kat.-Nr. 51** (Abb. 101. Abb. 103) liegt jedoch mit seiner Haltung, seinem Geschlecht, seiner Leier, seinem Thron, den ihn begleitenden Tieren sowie schließlich mit seiner Datierung der Lyre-player Group

¹¹¹⁴ Boardman – Buchner (1966) 48 Anm. 45.

ikonographisch und chronologisch am nächsten – bei allen Unterschieden, die von den verschiedenen Medien bedingt sind.

Unüblich für die Kunst des Orients ist dagegen der eindeutig hohe Rang etlicher Leierspieler unserer Siegelgruppe. Zu den hochgestellten Musikanten zählen wenigstens die drei Leierspieler, die in Speiseszenen am Speisetisch oder am großen Standgefäß sitzen (**Kat.-Nr. 73** *Abb. 146*, **Kat.-Nr. 75** *Abb. 147–Abb. 148*, **Kat.-Nr. 83** *Abb. 155*) und sich aktiv am 'Bankett' beteiligen. Diese sind nur aus dem ikonographischen und musiksoziologischen Hintergrund der selbstmusizierenden Zecher heraus erklärbar, die wir auf der Grundlage zyprischer Belege erörtert haben (vgl. o. S. 202. 256 ff.). Der am Baum sitzende Leierspieler von **Kat.-Nr. 80** (*Abb. 152*) steht in der ikonographischen Tradition des spätyprischen Viereckständers **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*)¹¹¹⁵, in der auch der Leierspieler des kyprogeometrischen Naiskos **Kat.-Nr. 43** (*Abb. 89–Abb. 91*) gehört. Sollte man beim Naiskos keinen Baum, sondern einen Altar oder ein Gefäß vor dem sitzenden Leierspieler rekonstruieren, so liefert er das zeitlich und ikonographisch nächste Vergleichsbild der Siegel **Kat.-Nr. 73** (*Abb. 146*) und **Kat.-Nr. 75** (*Abb. 147–Abb. 148*)¹¹¹⁶. Auch die Darstellung eines Leierspielers, der selbst ein Saugrohr hält und aus einem großen Gefäß trinkt (**Kat.-Nr. 83** *Abb. 155*), ist zwar so weder im Orient noch auf Zypern belegt, kann aber nur im Rahmen der zyprischen Praxis, der zyprischen Vorstellungen und der zyprischen Ikonographie des Selbstmusizierens durch Angehörige der Führungsschicht erklärt werden. Denn zum einen ist das alte mesopotamische Thema des Saugrohrtrinkens im frühen 1. Jt. kaum mehr in seinem Ursprungsgebiet, auf Zypern dagegen mit der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*) und der Khrysochou-Kanne (*Abb. 234*) gleich zweimal in der Zeit unmittelbar vor der Entstehung der Lyre-player Group nachweisbar. Und zum anderen verstößt die Darstellung eines mit Saugrohr trinkenden Leierspielers so gewaltig gegen gesellschaftliche und religiöse Normen des Alten Orients, dass sie dort selbst als stilisierte Reduzierung des traditionellen Bankettschemas auf seine Grundelemente kaum hätte akzeptiert werden können – wobei auch die Annahme einer inhaltlich belanglosen Reduzierung angesichts der mehreren vollständigen Ausführungen des Bankett-Themas in der Lyre-player Group schwer haltbar erscheint. Die Idee, Musiker in den Vordergrund zu stellen und dabei auch als Teilnehmer eines Banketts erscheinen zu lassen, ist völlig neu und kann nur in der Szene der Salamis-Schale **Kat.-Nr. 60** wiedererkannt werden, für deren kypro-phönikische Herkunft wir oben plädiert haben.

Göttlicher Status kann in der Lyre-player Group den stehenden und von Vögeln oder Sphingen begleiteten Leierspielern zuerkannt werden, zumal einer von ihnen (**Kat.-Nr. 69** *Abb. 141*) selbst Flügel besitzt¹¹¹⁷. Einen leierspielenden Flügeldämon zeigt auch eines der

¹¹¹⁵ Boardman – Buchner (1966) 49 Anm. 47.

¹¹¹⁶ Auch Boardman, AA 1990, 7–8 zieht den Vergleich mit diesem Naiskos, geht aber von einer sehr spekulativen und heute nicht mehr haltbaren Deutung des zyprischen Leierspielers als »dove goddess« und von einer aus heutiger Sicht zu späten Datierung des Naiskos in das 7. Jh. v. Chr. aus. Demnach lehnt er die Bedeutung dieses Vergleichs für die kulturgeographische Zuweisung der Lyre-player Group ab.

¹¹¹⁷ J. Boardman, AA 1990, 7.

oben erwähnten »peripher assyrischen« Siegel aus Nordsyrien¹¹¹⁸, Ikonographie und Stil dieses Stücks haben aber mit der Lyre-player Group sonst nichts zu tun. Auch dieses Schema ist im Rahmen nordsyrischer Ikonographie nicht ohne weiteres nachvollziehbar¹¹¹⁹. Verbindung männlicher Leierspieler mit Vögeln ist dagegen üblich in der kretisch-mykenischen Musik-Ikonographie (**Kat.-Nr. 27** Abb. 52, **Kat.-Nr. 31** Abb. 66, **Kat.-Nr. 36** Abb. 73–Abb. 75) und diese religiöse Tradition dürfte den Szenen der Bichrome II-Kanne **Kat.-Nr. 50** (Abb. 99–Abb. 100) und der Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 53** (Abb. 107–Abb. 110) aus Zypern in der Früheisenzeit zugrunde liegen¹¹²⁰. Die Maraş-Stele **Kat.-Nr. V 42** mit dem Vogel auf der Leier (Abb. 319) stellt jedenfalls eine verstorbene Frau dar und ist vom Inhalt und der Ikonographie her sehr verschieden. D. Bonatz zufolge könnte dieser Vogel ein Falke oder Adler sein und, in Verbindung mit der Leier, eine Schutzgottheit des Hauswesens (Ištar?) andeuten¹¹²¹.

Musikensembles haben wir im Abschnitt VI.3.4.3 betrachtet (Tabelle 1) und dort für die These plädiert, dass das sog. 'phönikische Orchester' eigentlich treffender als nordsyrisch zu bezeichnen ist. Vollständig zeigen es fünf der publizierten Exemplare der Lyre-player Group (**Kat.-Nr. 82** Abb. 154, **Kat.-Nr. 85** Abb. 157, **Kat.-Nr. 87** Abb. 159, **Kat.-Nr. 89** Abb. 161–Abb. 162, **Kat.-Nr. 95**), davon aber wurde kein einziges in Nordsyrien oder in Anatolien gefunden (Tabelle 2): Drei stammen aus Kameiros, Eretria und Pithekoussai, zwei aus unbekanntem Fundorten. Zwei Exemplare zeigen Prozessionen (**Kat.-Nr. 82** Abb. 154, **Kat.-Nr. 89** Abb. 161–Abb. 162) mit Blas-, Schlag- und Saiteninstrument in dieser Reihenfolge – in anderen Siegelbildern ist die Reihenfolge der Instrumente im Ensemble nicht eindeutig. Der Lyre-player Group ist diese Reihenfolge spezifisch. Allenfalls die Fragmente der Elfenbeinpyxis **Kat.-Nr. V 47** (Abb. 324) könnten theoretisch so zusammengesetzt werden, dass sich eine ähnliche Reihe der Instrumente ergibt.

Sechs oder sieben weitere Siegel der Lyre-player Group (**Kat.-Nr. 68** Abb. 140, **Kat.-Nr. 70** Abb. 142, **Kat.-Nr. 75** Abb. 147–Abb. 148, **Kat.-Nr. 78** Abb. 151, **Kat.-Nr. 81** Abb. 153, **Kat.-Nr. 86** Abb. 158, **Kat.-Nr. 90** und wahrscheinlich **Kat.-Nr. 73** Abb. 146) zeigen nur Leier und Rahmentrommel (Tabelle 2), eine Zusammensetzung, die gute mesopotamische (vgl. **Kat.-Nr. V 11** Abb. 272, **Kat.-Nr. V 19** Abb. 278) und biblische Tradition hat – von J. Braun wird sie als eine hebräische Vorstufe des vollständigen Trios betrachtet¹¹²². Das Siegel **Kat.-Nr. V 6** aus Ashdod (Abb. 267) liefert die genaueste ikonographische Parallele für das Duo

¹¹¹⁸ Aign (1963) 164–166 Kat.-Nr. S/10 Abb. 94. – Vgl. oben 258 Anm. 1021.

¹¹¹⁹ Boardman – Buchner (1966) 52 weisen darauf hin, dass das Motiv im Alten Orient unbekannt ist, halten aber den Vogel als Gegenstand der Verehrung oder eine inhaltslose Motivkombination von Leierspieler und Vogel für möglich. Boardman revidierte diese Annahme (s. o. Anm. 1116), nachdem der geflügelte Leierspieler entdeckt worden war, zog aber die Bewahrung kretisch-mykenischer Vorstellungen nicht in Betracht.

¹¹²⁰ Die Szene von **Kat.-Nr. 50** (Abb. 99–Abb. 100) ist jedenfalls mit mehreren Siegeln vergleichbar, die große Vögel in Zusammenhang mit nichtmusizierenden Männern zeigen und kaum Parallelen in der nächstlichen Ikonographie finden.

¹¹²¹ Bonatz, Grabdenkmal (2000) 99. Die nicht eindeutig bestimmbar Vögel in den Musikszenen der Lyre-player Group sind jedenfalls weder Falken noch Adler.

¹¹²² Braun, MAIP (1999) 127.

der Lyre-player Group, ohne mit ihr stilistisch vergleichbar zu sein. Auch dieses Duo knüpft also eher an palästinisch-phönikische als nordsyrische Vorbilder an. Angesichts dieser Überlieferung des zweiteiligen Zusammenspiels außerhalb der Lyre-player Group und der vielen Belege des Trios in ihr, sind auch die Siegelbilder der Leierspieler und Rahmentrommel-Schlägerinnen nicht als eine von der kleinformatischen Siegelgröße bedingte, unrealistische Reduzierung des vollen Ensembles zu betrachten. Zwei Siegel (**Kat.-Nr. 79**, **Kat.-Nr. 88** *Abb. 160*) zeigen schließlich das Leier-Aulos-Duo. Dies ist früher in Palästina (vgl. o. S. 364) und später – im späten 8. oder frühen 7. Jh. v. Chr. – mit der Schale **Kat.-Nr. 62** (*Abb. 134*) in Phönikien und den Vasenbildern **Kat.-Nr. 112** (*Abb. 199–Abb. 200*) und **Kat.-Nr. 114** (*Abb. 204–Abb. 205*) in Attika belegt.

Musikantenprozessionen mit vollen Trios sind also in der Bildkunst des östlichen Mittelmeerraums um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. weit verbreitet. Das Gleiche gilt für sitzende Solo-Leierspieler, obgleich die nächste Parallele für die Ausführung des Themas in der Lyre-player Group aus Zypern stammt. Weg von Südwestanatolien und Nordsyrien hin zu Palästina, Phönikien – und indirekt nach Zypern als Teil des phönikischen Kunst- und Siedlungsgebiets – führen aber die Leier-Rahmentrommel- und die Leier-Aulos-Duos der Gruppe. Lediglich das volle Trio ohne Angabe des Spielzusammenhangs kann bisher nur in Südwestanatolien, jedoch später, nachgewiesen werden, ist aber angesichts der weiten Verbreitung der vollbesetzten Musikantenprozession auch auf den anderen oben genannten Gebieten ohne weiteres vorstellbar. Für die Bilder der selbstmusizierenden Zecher und der Leierspielern im Zusammenhang mit Vögeln oder Bäumen kommt schließlich nur Zypern in Frage.

Einen weiteren Beweis, dass zumindest die Musik-Ikonographie der Gruppe phönikischer oder zyprischer Herkunft ist, liefern die Spielweise und die unterschiedlichen Formen der dargestellten Leiern. Nirgendwo in den Siegelbildern der Gruppe ist die typisch nahöstliche horizontale Handhabung des Saiteninstrumentes zu sehen und nirgendwo eine asymmetrische Flachbodenleier oder eine Laute, die beiden im früheisenzeitlichen Nordsyrien und Südostanatolien am meisten verbreiteten Saiteninstrumente.

8. Leierinstrumente

Das Instrument, das etwa 30 Siegelbilder der Lyre-Player Group darstellen und für Porada als ein wichtiges Argument für die ägäische bzw. rhodische Herkunft der Gruppe galt¹¹²³, weist die einheitliche Form einer Kastenleier mit rundem, in manchen Fällen leicht zugespitzten Boden und fast immer drei Saiten auf – zu den beiden Ausnahmen s. gleich unten. Die Mindersaitigkeit ist charakteristisch für die zyprischen Leiern der Früheisenzeit, die sogar meistens drei Saiten, wie die Leiern der Gruppe, aufweisen. E. Porada und M. Wegner vermuteten hier eine durch Raummangel bedingte stilisierte Wiedergabe der

¹¹²³ Zustimmend N. Avigad, IEJ 28, 1978, 150.

Saitenzahl¹¹²⁴, bei den zahlreichen anderen Belegen solcher Besaitung, beginnend mit der nachpalastzeitlichen Scherbe **Kat.-Nr. 38** aus der Argolis (*Abb. 80–Abb. 81*), gibt es aus heutiger Sicht überhaupt keinen Grund, weshalb man skeptisch gegenüber der Realitätsnähe der Siegelbilder in dieser Sache sein sollte. Die Dreisaitigkeit der Leiern der Lyre-player Group weist eindeutig auf Zypern hin (vgl. **Kat.-Nr. 42** *Abb. 85–Abb. 86*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 50** *Abb. 99–Abb. 100*) und ist auch auf Kreta belegt (**Kat.-Nr. 99** *Abb. 163–Abb. 164*). Die nordsyrischen Darstellungen dieser Periode zeigen meistens höhere Saitenzahlen, soweit die Saiten im Bild gezählt werden können: **Kat.-Nr. V 34** (*Abb. 302*) und **Kat.-Nr. V 35** jeweils fünf (*Abb. 301*), **Kat.-Nr. V 40** sechs und acht (*Abb. 310–Abb. 314*), **Kat.-Nr. V 42** vier (*Abb. 319*), **Kat.-Nr. V 43** sechs (*Abb. 320*), **Kat.-Nr. V 44** zehn und sechs (*Abb. 321*). **Kat.-Nr. 67** (*Abb. 139*) ist die einzige Ausnahme in der Siegelgruppe, die eine Leier mit der für die geometrische Kunst des ägäischen Raumes kanonischen Zahl von vier Saiten zeigt¹¹²⁵, viersaitige Leiern aber belegen auch zyprische Denkmäler (**Kat.-Nr. 53** *Abb. 108*, **Kat.-Nr. 54** *Abb. 115*, **Kat.-Nr. 58** *Abb. 119–Abb. 120*). In einem weiteren Fall, bei dem einzigen Siegelabdruck der Gruppe (**Kat.-Nr. 88** *Abb. 160*), darf man wohl fünf Saiten annehmen, wenn man die beiden äußersten Striche als Arme deutet. Der amphoroide Krater **Kat.-Nr. 51** aus Khrysochou (*Abb. 101–Abb. 104*) belegt die polychorde Leier in der kyprogeometrischen Periode und der jüngst entdeckte subminoische oder frühprotogeometrische Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala auf Kreta zeigt eine Leier mit genau fünf Saiten. Die beiden Ausnahmen der Lyre-player Group zeigen jedenfalls, dass der Wiedergabe höherer Saitenzahlen weder der verfügbare Raum oder der Stil noch die Fähigkeiten der Gemmenschneider im Wege standen.

Der Rahmen der Leiern in der Siegelgruppe ist durchgehend hufeisen- oder spitzbogenförmig. Dies war für Porada ein wichtiges Argument für die griechische Herkunft der Gruppe, wie bereits erwähnt, Boardman und Buchner aber erwiderten zu Recht, dass Rundböden auch bei nahöstlichen Leiern belegbar sind. **Kat.-Nr. V 34** (*Abb. 302*), **Kat.-Nr. V 35** (*Abb. 301*) und **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*) aus Süd- und Südostanatolien, **Kat.-Nr. V 5** (*Abb. 266*) und vielleicht **Kat.-Nr. V 4** (*Abb. 264–Abb. 265*) aus Palästina¹¹²⁶, die syro-phönikische Bronzeschale **Kat.-Nr. 59** (*Abb. 121–Abb. 122*) sowie die wohl phönikisch-festländische Bronzeschale **Kat.-Nr. 62** (*Abb. 133–Abb. 134*) zeigen, dass die Rundbodenleier im Orient bekannt war. Die von B. Lawergren gezogene Grenze zwischen östlichen Flach- und westlichen Rundbodenleiern¹¹²⁷ muss eigentlich fließender gewesen

¹¹²⁴ E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 200; zustimmend Wegner, Musik & Tanz (1968) 13–14.

¹¹²⁵ Das Siegel **Kat.-Nr. 78** aus »Phönikien« (*Abb. 151*), das E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 200 als einzige Ausnahme einer viersaitigen Leier erwähnt, zeigt eigentlich nur drei Saiten, wie aus der dortigen Umzeichnung (*Abb. 3*) und aus dem Foto des Abgusses (Taf. 17,3) deutlich hervorgeht; auf den Fehler weist bereits Wegner, Musik & Tanz (1968) 13 Anm. 9 hin.

¹¹²⁶ Eine einzigartige asymmetrische Rundbodenleier mit elf Saiten zeigt das von N. Avigad, IEJ 28, 1978, 146–151 *Abb. 1* Taf. 26C publizierte Skarabäoid »der Ma'adanah, Tochter des Königs«, seine Echtheit ist aber fraglich. Hierzu Braun, MAIP (1999) 128–129 *Kat.-Nr. IV/3–12*; vgl. B. Sass in: Semitic Seals (1993) 242–243 Taf. II, 13.

¹¹²⁷ B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 55–75; MGG² Sachteil V (1996) 1011–1034 s.v. Leiern (Lawergren). Den Rundboden des Resonanzkastens hielten bereits M. Guillemin und J. Duchesne, die sonst so konsequent für

sein, auch wenn die meisten Rundbodenleiern im Orient auf ägäischen Einfluss zurückgeführt werden können (s. o. S. 168 ff.). Die Rundbodenleiern der Lyre-player Group und des Karatepe-Reliefs dürften aber entweder griechisch (ägäisch, kretisch oder zyprisch) oder allenfalls phönikisch sein. Denn ihre anatolischen Belege sind entweder zu alt (**Kat.-Nr. V 34 Abb. 302** und **Kat.-Nr. V 35 Abb. 301**) oder zu jung (**Kat.-Nr. V 40 Abb. 310–Abb. 314**) und besitzen fünf oder sechs Saiten.

Die Leier mit dem spitzbogenförmigen Resonanzkörper ist jedoch ohne weiteres zyprisch. Eine genaue Parallele zeigt die Salamis-Bronzeschale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 125*). Weitere Belege liefert die zyprische Plastik und Vasenmalerei. Die Salamis-Schale dürfte – entgegen der traditionellen Datierung – im 8. Jh. v. Chr., wahrscheinlich in seiner ersten Hälfte entstanden sein. Die relativ detailliert wiedergegebene Spitzbodenleier auf dem Karatepe-Relief **Kat.-Nr. V 39** (*Abb. 307–Abb. 309*) ist organologisch und formal nur bedingt vergleichbar und geht letztlich auf zyprischen Einfluss zurück. Kypro-phönikisch sind z. T. auch die Gefäße auf den Karatepe-Reliefs. Ein weiterer Beleg der Spitzbodenleier stammt aus Exochi auf Rhodos (**Kat.-Nr. 127 Abb. 222. Abb. 224–Abb. 225**), dessen zyprische und phönikische Kontakte hinreichend dokumentiert sind. Rhodos ist zwar nicht der Herstellungsort der Lyre-player Group, lieferte aber mehrere Exemplare dieser Gruppe und fungierte als Umschlagplatz und Ausgangspunkt vieler ostmediterraner Importe in Pithekoussai (vgl. u. S. 301).

Die Leier des letzten Musikanten in der Prozession des Siegels **Kat.-Nr. 89** ist in der von M. Cox angefertigten Umzeichnung als rechteckige Flachbodenleier wiedergegeben worden (*Abb. 162*). Beim genaueren Hinschauen auf das Bild des modernen Abdrucks (*Abb. 161*) stellt sich allerdings heraus, dass die Arme des Instrumentes leicht nach innen gebogen sind, dass Arm- und Querjochenden sich einander überragen und dass schließlich der Resonanzkörper wohl kreisförmig ist. Diese Merkmale weisen eindeutig eine Schildkrötenleier aus. Wir haben im Rahmen dieses Projektes das Original nicht in Augenschein nehmen können, sollte aber tatsächlich eine Schildkrötenleier dargestellt sein, ist die zyprische Kanne **Kat.-Nr. 50** (*Abb. 99–Abb. 100*) der einzige Beleg dieses Instrumentes in der Zeit vor der Entstehung der Lyre-player Group.

Ikographisch also gehören die Musikszene der Lyre-player Group in die nahöstliche Bilderwelt der Früheisenzeit, so wie wir sie aus Elfenbein-, Stein- und Bronzereliefs des syro-phönikischen Raumes und aus den stark orientalisierenden, aber vereinzelt doch lokal hergestellten Metallschalen aus Zypern kennen. Szenen des Leier- und Rahmentrommel-Spiels sind jedoch nur in der phönikischen Kunst im weiten Sinne, die Palästina und Zypern einschließt, nachgewiesen. Andere (selbstmusizierende Zecher, Spitzbodenleiern, dreifache Besaitung, Leierspieler im Zusammenhang mit einem Baum) sind für Zypern spezifisch. Sie stehen teilweise in ägäischer Tradition (Leierspieler in Zusammenhang mit Vögeln), die auf dem früheisenzeitlichen Zypern noch lebendig war. Sind diese Siegel tatsächlich in

die Abhängigkeit griechischer Musikkultur vom Orient plädiert haben, für eine griechische Anpassung des nahöstlichen rechteckförmigen Leierrahmens; s. dies., *AntCl* 4, 1935, 122–123.

späthethitischen oder aramäischen Werkstätten hergestellt worden, so hat man einen starken zyprischen Einfluss entweder auf die Musikkultur oder zumindest auf die Musikikonographie Südostanatoliens bzw. Nordsyriens anzunehmen. Beides scheint uns eher unwahrscheinlich.

9. Herkunft der Lyre-player Group

Der (kypro-)phönikische Einfluss auf die Lyre-player Group ist nicht nur an den zahlreichen Musikszenen und den Leierformen erkennbar. Weitere wichtige Merkmale weisen im Rahmen des kunstgeschichtlichen Ansatzes auf Phönikien und Zypern hin, soweit der Denkmälerbestand im östlichen Mittelmeerraum und die Methoden der Kunstgeschichte erlauben, regionale Zentren des Kunsthandwerks verlässlich zu lokalisieren und diesen einzelne Denkmälergruppen zuzuweisen.

Die Tische in der Lyre-player Group weisen durchgehend gerade, nach unten stark ausweitende Beine und Horizontalstreben auf (vgl. u. a. **Kat.-Nr. 73 Abb. 146** aus Etrurien, **Kat.-Nr. 75 Abb. 147–Abb. 148** aus Zypern) und erinnern im Profil an Gefäßständer. Diese Tische sind in der zeitlichen Nähe der Gruppe sonst nicht belegt. Boardman und Buchner vermuten dabei eine missverstandene Form des nordsyrischen Tisches mit gekreuzten Beinen¹¹²⁸, das ist aber eindeutig nicht der Fall, da Querstreben und gelegentlich mehr als zwei Beine erkennbar sind. Der Tisch dieser Siegel lässt sich einmal auf einem punischen Relief des frühen 5. Jhs. v. Chr. aus Pozo Moro in Spanien nachweisen, das Kinderopfer an einen thronenden Gott in dem für das frühe 1. Jt. typischen Schema der Speiseszene zeigt¹¹²⁹. Der Gott und der erste Gabenträger tragen hierbei Stierkopfmasken nach einer kanaanäisch-phönikischen Sitte, die auch auf Zypern verbreitet war (vgl. o. S. 225 Anm. 926). Einen gut vergleichbaren Tisch zeigt die plastische Komposition auf dem Deckel der etruskischen Montescudaio-Urne aus dem 3. Viertel des 7. Jhs. v. Chr., die ein Sitzbankett darstellt¹¹³⁰. Wenn also diese Tischform in unserer Gruppe überhaupt einen realen Gegenstand wiedergibt, dürfte er phönikisch sein.

Die Thronstühle gehören hauptsächlich dem nordsyrischen Typus Gubel II-f an und sind nahezu identisch mit den Thronen auf den Karatepe-Reliefs¹¹³¹. Das ist tatsächlich eines der wenigen eindeutig nordsyrischen Elemente in der Gruppe, ähnliche Throne aber belegen spätestens die Khrysochou-Kanne (*Abb. 234*) und der Khrysochou-Krater (**Kat.-Nr. 51 Abb. 101. Abb. 103**) der Phase CG III – d. h. der Zeit unmittelbar vor der Entstehung der Lyre-

¹¹²⁸ Boardman – Buchner (1966) 49; vgl. o. S. 261. 268 **Kat.-Nr. 59**.

¹¹²⁹ S. O'Bryhim, *RStFen* 27, 1999, 12–13 Taf. 3; O. Jaeggi, *Der Hellenismus auf der Iberischen Halbinsel, Iberia Archaeologica* 1 (1999) 98. 212 Kat.-Nr. 91 Taf. 8, 91; M. Blech et al., *Hispania antiqua. Denkmäler der Frühzeit* (2001) 616 Taf. 212b; R. Olmos in: P. Linant de Bellefonds (Hrsg.), *Rites et cultes dans le monde antique. Actes de la table ronde du LIMC* (2002) 40–42 Abb. 1.

¹¹³⁰ A. S. Tuck, *AJA* 98, 1994, 617–618 Abb. 1; *ThesCRA* 2 (2004) 263 Taf. 54 Etr. 1 s.v. Banquet (L. Cerchiai).

¹¹³¹ Gubel, *Furniture* (1987) 117–126.

player Group – auch auf Zypern¹¹³². Auf dem Krater fungiert dieser Thron sogar als Sitzmöbel für einen Leierspieler. Beim genaueren Hinschauen weisen die Throne der Gruppe den streng geometrischen Aufbau der für die Karatepe-Reliefs und die Khrysochou-Gefäßen charakteristischen Spätform des Möbels nicht immer auf, sondern sie besitzen manchmal die gebogene Rückenlehne seiner früheren Form, die auf frühen nordsyrischen Bildendenkmälern, aber auch auf der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*), der Ormidia-Amphora, der Salamis-Schale **Kat.-Nr. 60** (*Abb. 123–Abb. 124*; vgl. o. S. 261) und vor allem auf einem Skarabäus zyprischer Manufaktur im sog. Subgeometrischen Stil¹¹³³ zu sehen ist. Der in der Gruppe einmal belegte Thron mit nach unten stark ausweitenden Beinen und gerader, nach hinten neigender Rückenlehne (**Kat.-Nr. 73** *Abb. 146*) findet ein gut vergleichbares Gegenstück in der Szene eines stark ägyptisierenden phönikischen Elfenbeinreliefs aus dem Heraion von Samos¹¹³⁴. Auch in den Mobiliardarstellungen der Lyre-player Group ist also kaum etwas erkennbar, das den phönikischen Raum im weiten Sinne als Herstellungsort ausschließen und auf Nordsyrien hinweisen muss.

Die Ausgestaltung der Flügel von Vögeln, geflügelten Mischwesen und Flügelscheiben (sog. Flügelsonnen) in der Lyre-player Group folgt auch phönikischen Normen. Weit ausgebreitete Flügel sind in der Gruppe bei Adlern (BB 23, BB 40, BB 84, B 126bis) – ein ägyptisches Motiv der phönikischen Kunst¹¹³⁵ – und bei Flügelscheiben (BB 39, BB 141, BB 160) vorhanden. Bei Adlern kombinieren sie einen ganz gerade verlaufenden oberen mit einem ebenso geraden, aber am Ende nach oben gebogenen unteren Umriss, sind also 'messerklingsförmig'. Die innere Gliederung erfolgt in der Längsrichtung und ist zweigeteilt. Der untere Streifen ist breit und mit fächerartig angeordneten Querlinien zur Wiedergabe der Flügelfedern gefüllt. Die Federn gehen nicht auseinander, sondern sind mit einem gemeinsamen Umriss, dem unteren Umriss des Flügels, verbunden. Der obere Innenstreifen ist schmal und trägt keine Füllung. Bei Flügelscheiben (BB 39, BB 141, BB 160) bleibt oft nur der untere Streifen mit den Federn; die 'Messerklingsform' und die fächerförmig angeordneten, nicht auseinandergelassenen Federn sind ähnlich wie bei Adlern. In einem Fall (BB 86) sind die Flügel einer Flügelscheibe nach unten und in einem anderen (B 126bis) nach oben gebogen.

Solche Flügel kommen in der nordsyrischen Bildkunst selten vor und sind meistens auf phönikischen Einfluss zurückzuführen. Anatolischen und syrischen Traditionen der Bronzezeit folgend¹¹³⁶ besitzen die nordsyrischen Flügelscheiben des frühen 1. Jts. – auch

¹¹³² Zu dem Thron auf diesen Gefäßen s. insbesondere M. Theodossiadou in: *Furniture* (1996) 81 Abb. 8,b. Ebenda 77 Abb. 5 für das spätyprische Bronzemodell eines Stuhls ähnlicher Form aus Enkomi.

¹¹³³ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 54 Kat.-Nr. 44 Abb. 67 (Pierides-Sammlung).

¹¹³⁴ B. Freyer-Schauenburg, *Elfenbeine aus dem samischen Heraion* (1966) 51–69 Taf. 12,a; Gubel, *Furniture* (1987) 211–212 Kat.-Nr. 158 Taf. 41.

¹¹³⁵ Vgl. P. Bordreuil, *Catalogue des sceaux ouest-sémitiques inscrits de la Bibliothèque Nationale, du Musée du Louvre et du Musée biblique de Bible et Terre Sainte* (1986) 26 Nr. 12.

¹¹³⁶ M. Metzger, *Königsthron und Gottesthron* (1985) 263–266 mit mehreren Abb. (meistens Flügeln von Sphingen); Sajje, *Mitanni-Glyptik* (1990) Taf. 14,269; 19,323. 324. 326. 328. 329; E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) 104

in Siegelbildern – geschweifte Umriss¹¹³⁷, meistens gefächerte, aber einzeln wiedergegebene, auseinandergehende Federn¹¹³⁸ sowie mehrere Zusätze wie Vogelschwänze, Voluten, Strahlen und dergleichen in einer Manier, die insgesamt einen sehr dekorativen Eindruck vermittelt. Ähnliches gilt für die Flügel von Mischwesen nordsyrischen Stils: Sie besitzen geschweifte Umriss¹¹³⁹, ihre Federn gehen auseinander oder enden in Zickzack¹¹⁴⁰ und/oder sind mit Querschraffur versehen (vgl. u. a. *Abb. 236*). Die Flügelscheiben und manche Flügel auf den Karatepe-Reliefs sind zwar aus der phönikischen Kunst übernommen und ähneln denen der Lyre-player Group¹¹⁴¹, Sphingen aber besitzen in Karatepe die typisch nordsyrischen 'manieristischen' Flügel¹¹⁴² und sind mit den Sphingen der Siegelgruppe nicht zu vergleichen. Es gibt ferner ein aramäisch beschriftetes Siegel des späten 8. Jhs. v. Chr. mit Scheiben, deren Flügel den ausgebreiteten Flügeln von Adlern in der Lyre-player Group ähnlich sind, doch die Inschrift ist sekundär und der Stil des Siegels eindeutig phönikisch-ägyptisierend¹¹⁴³. Charakteristisch nordsyrisch sind die schmalen, spitz zulaufenden Flügel, die zwei auf Zypern gefundene Siegel der Lyre-player Group (BB 130 und BB 132) zeigen. Diese Flügeln kennt aber auch die zyprische Vasenmalerei – die Flügel der Sphingen auf der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*) und der Khrysochou-Kanne (*Abb. 235*) sind nur zwei Beispiele.

Es gibt des Weiteren einen einzigen Skarabäoiden der Lyre-player Group, der einen Vogel mit Flügeln nordsyrischen Stils in einem nordsyrisch-assyrischen Bildzusammenhang, einer Wagenkampfsszene, zeigt (B 138bis). Das Siegelbild gibt nordsyrische Vorlagen, die von Orthostatenreliefs¹¹⁴⁴ und Elfenbeinpyxiden¹¹⁴⁵ bekannt sind, treu wieder. Vergleichbare Wagenkampfsszenen sind aber in der Glyptik und den anderen Bildkünsten Zyperns gut vertreten¹¹⁴⁶. Ein Beispiel aus der Vasenmalerei liefert ein amphoroide Krater der Gattung White Painted III¹¹⁴⁷.

Abb. 7; A. Otto, Die Entstehung und Entwicklung der Klassisch-Syrischen Glyptik, Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 8 (2000) 270 unter »Flügelsonne« Taf. 25,325. 327.

¹¹³⁷ Orthmann (1971) Kat.-Nr. Zincirli K/2 Taf. 66, d (Reliefstele aus Zincirli); D. Parayre in: *Semitic Seals* (1993) Abb. 1. 9. 31 (Siegel).

¹¹³⁸ Bordreuil, *Sceaux ouest-sémitiques* a. O. 78–79 Nr. 91; D. Parayre in: *Semitic Seals* (1993) Abb. 8. 33. 36. 43. 44.

¹¹³⁹ Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) Kat.-Nr. S50 Taf. 33–34 (hohe Elfenbeinpyxis syrischen Stils aus Nimrūd).

¹¹⁴⁰ Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) Kat.-Nr. S47a Taf. 32 (Elfenbeinpyxis syrischen Stils aus Nimrūd).

¹¹⁴¹ Çambel – Özyar, *Karatepe* (2003) Kat.-Nr. NVr 9 Taf. 26–27; Kat.-Nr. NKI 7 Taf. 114–115.

¹¹⁴² Çambel – Özyar, *Karatepe* (2003) Kat.-Nr. NVr 13 Taf. 34–35; Kat.-Nr. NVI 12 Taf. 60–61; Kat.-Nr. NKr 1 Taf. 68–69; Kat.-Nr. NKI 1 Taf. 102–103.

¹¹⁴³ E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) 118 Abb. 38; P. Bordreuil ebenda 88 Abb. 21.

¹¹⁴⁴ M. Frhr. von Oppenheim, *Tell Halaf III. Die Bildwerke* (1955) Kat.-Nr. A 3,56 Taf. 41.

¹¹⁴⁵ Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) Taf. 34 (hohe Elfenbeinpyxis in nordsyrischem Stil, London, Brit. Mus., Inv.-Nr. 118175, oberer Fries).

¹¹⁴⁶ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 52 Kat.-Nr. 41 Abb. 64 (löwenförmiges Siegel in Privatsammlung); 50 Kat.-Nr. 26 Abb. 49 aus Idalion; 55 Kat.-Nr. 46 Abb. 69 aus Amathus. In Zusammenhang mit den Wagenszenen der sog. subgeometrischen Glyptik Zyperns weist auch Reyes ebenda 47 auf die weite Verbreitung des Motivs in der

Die charakteristisch phönikischen Flügel sind dreifach unterteilt, zweifach unterteilte Flügel mit der Innenbehandlung, die auch die Flügel der Lyre-player Group aufweisen, kommen aber auf phönikischen Elfenbeinarbeiten aus dem Raum SW 37 des sog. Šalmanasser-Forts in Nimrūd vor¹¹⁴⁸. Flügelscheiben mit ganz geradem oberem Umriß¹¹⁴⁹ sowie andere mit nach unten gebogenen Flügeln¹¹⁵⁰ sind auf phönikischen, kypro-phönikischen und israelitischen Siegeln phönikisierenden Stils reichlich vertreten. Bei allen diesen Fällen ist die schematische Wiedergabe der Feder durch gefächerte Querstriche zwischen oberer und unterer Kontur des Flügels charakteristisch. Solche Flügel wurden, abgesehen von den phönikischen Elfenbeinschnitzereien und den kypro-phönikischen Schalen aus Zypern (vgl. u. a. die Flügelscheibe auf **Kat.-Nr. 62 Abb. 133**), auch in die zyprische Vasenmalerei der Phase CA I übernommen¹¹⁵¹, dürfen also durchaus als ein integrales Motiv der orientalisierenden Kunst Zyperns gelten. Die Flügel der Lyre-player Group weisen also insgesamt eindeutig auf die phönikische und kypro-phönikische, nicht auf die nordsyrische Kunst hin. Auch die menschengestaltigen Dämonen mit zwei schräg nach oben und unten vorgestreckten Flügeln sind ein im Alten Orient weit verbreitetes phönikisches Motiv ägyptischen Ursprungs.

Das Baummotiv erscheint in der Lyre-player Group in sechs stilisierten Formen: (a) als einfaches übergroßes Blatt ohne Stamm (BB 1, BB 2, BB 26, BB 28, BB 31, BB 76, BB 110 = P Abb. 47, BB 111 = P Abb. 48, BB 112 = P Abb. 49), (b) in ähnlicher Form mit fischgrätenförmigem Stamm (BB 5, BB 43, **Kat.-Nr. 80 Abb. 152**, **Kat.-Nr. 81 Abb. 153**, **Kat.-Nr. 88 Abb. 160**), (c) mit papyrusähnlichem Laubwerk (BB 27, BB 33, BB 58 = P Abb. 32, BB 155), (d) mit papyrusähnlichem Laubwerk und breitem Stamm (BB 63, BB 82), (e) mit 'proto-äolischem' Laubwerk und breitem Stamm (BB 151) oder (f) mit 'ionischem' Laubwerk und breitem Stamm (BB 90 = P Abb. 10, BB 141, BB 160 = P Abb. 11).

Die Bäume auf den Karatepe-Reliefs sind mit denen der Lyre-player Group kaum zu vergleichen¹¹⁵². Die Baumform d knüpft eindeutig an Baumotive an, die auf den Reliefs vom Tell Ḥalāf am häufigsten zu finden sind¹¹⁵³, letztere besitzen aber immer ein zweites Volutenpaar am Fuß des Stamms und der Stamm selbst ist nicht gefüllt. Der Baum d der

Glyptik, der Vasenmalerei und der Terrakotta-Plastik Zyperns hin und warnt vor einer allzu engen Verbindung mit späthethitischen und neuassyrischen Wagenszenen.

¹¹⁴⁷ Karageorghis – Des Gagniers, Suppl. (1979) 10–14 Kat.-Nr. SI.1. Vgl. Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) 22–24 Kat.-Nr. II.1 (Bichrome IV); 28–29 Kat.-Nr. II.4 (Bichrome IV).

¹¹⁴⁸ Herrmann a. O. (Anm. 953) Taf. 30, 127–130; 47, 216; J. J. Orchard, Equestrian Bridle-Harness Ornaments, Ivories from Nimrud (1949–1963) I 2 (1967) 22–23 Kat.-Nr. 118 Taf. 23.

¹¹⁴⁹ D. Parayre in: Semitic Seals (1993) Abb. 19–20. 28–29.

¹¹⁵⁰ E. Gubel in: E. Gubel et al. (Hrsg.), Studia Phoenicia I-II, Orientalia Lovaniensia Analecta 15 (1983) 42 Abb. 15; D. Parayre in: Semitic Seals (1993) Abb. 2–3. 21–27. 50–55.

¹¹⁵¹ Cesnola Collection (2000) 98–100 Kat.-Nr. 158–159 (mit Taf.).

¹¹⁵² Çambel – Özyar, Karatepe (2003) Kat.-Nr. NVr 8 Taf. 24–25 (naturalistische Palme); Kat.-Nr. NKr 10 Taf. 80–81 ('Lebensbaum' mit mehrfachen herzförmigen Doppelvoluten und Blüten); Kat.-Nr. NKI 7 Taf. 114–115 (Baum mit Palmettenstamm, mehrfachen Voluten als Laubwerk und Palmette zwischen 'proto-äolischen' Voluten).

¹¹⁵³ M. Frhr. von Oppenheim, Tell Halaf III. Die Bildwerke (1955) Kat.-Nr. A 3, 116–128 Taf. 71–77.

Lyre-player Group zeigt dagegen immer nur das obere Volutenpaar und sein breiter Stamm ist mit Fischgrätenmuster gefüllt. Außerdem sind die Voluten des Baums von BB 82 sowie anderer Baumformen der Lyre-player Group oft nach oben gerichtet und dies ist für nahöstliche Baumotive ganz unüblich¹¹⁵⁴.

Einen Baum mit solchem Laubwerk, aber fischgrätenförmigem Stamm (Form c) zeigt ein zyprischer Skarabäoid, der wegen seiner Nähe zur Ikonographie und Stil der Lyre-player Group von A. T. Reyes als eine einzelne lokale Imitation betrachtet und der Gruppe angeschlossen wurde¹¹⁵⁵. Das Siegelbild zeigt das Thema von BB 90 = P Abb. 10, nämlich zwei antithetische Männer beiderseits eines Baums. Auf dem zyprischen Siegel hockt nur der eine Mann. Ein hebräisch beschriftetes Siegel unbekannter Herkunft sowie ein weiteres aus Tell en-Naşbeh¹¹⁵⁶ zeigen das Thema des von springenden oder tanzenden Männern flankierten Baums in einer ikonographisch sehr ähnlichen Weise wie das Siegel BB 90 = P Abb. 10. Eine weitere Version mit thronenden Männern (BB 160), die im Orient kaum nachweisbar ist¹¹⁵⁷, findet sich auf einem diskoiden Siegel der Pierides-Sammlung¹¹⁵⁸. Vertreten in der zyprischen Glyptik ist auch die Baumform b mit lanzenförmigem Laubwerk und fischgrätenförmigem Stamm¹¹⁵⁹.

Üblich auf Zypern und vereinzelt belegt in Phönikien ist die Baumform f, die einer ionischen Säule verblüffend ähnelt. Im Orient zeigen Säulen- und vergleichbar stilisierte Lebensbaumdarstellungen sowie steinerne Säulenfunde in der Regel eine 'proto-äolische' Volutenbildung mit Stielen, die V-förmig dem Stamm entwachsen¹¹⁶⁰; zahlreiche andere Versionen des sog. 'Lebensbaums' im Alten Orient sind in unserem Zusammenhang nicht relevant. Auch auf israelitischen, näher schwer zu datierenden vorexilischen Siegeln hat der Baum immer ein 'proto-äolisches' Laubwerk. Auf einer phönikischen Elfenbeinplakette aus Nimrūd kommt vereinzelt eine Volutenbildung dieser Art mit horizontaler Verbindungslinie darauf vor¹¹⁶¹. Einen weiteren Beleg der 'ionischen Volute' liefert ein Kegel mit ovaler Stempelfläche aus gebranntem Ton in der Sammlung des Biblischen Instituts der Universität

¹¹⁵⁴ Boardman – Buchner (1966) 56.

¹¹⁵⁵ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 70 Kat.-Nr. 82 Abb. 105.

¹¹⁵⁶ B. Sass in: *Semitic Seals* (1993) 208 Abb. 53; C. C. McCown, *Tell en-Naşbeh I* (1947) Taf. 55,63; S. Schroer in: *Fs. H. & O. Keel-Leu* (1987) 212–213.

¹¹⁵⁷ Boardman – Buchner (1966) 46 Anm. 37 bezeichnen die antithetisch sitzenden Männer am Baum als »hardly canonical« in der nahöstlichen Kunst und vermuten eine Vermischung mit der Speiseszene, die antithetische Männer am Tisch zeigt.

¹¹⁵⁸ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 54 Kat.-Nr. 43 Abb. 66.

¹¹⁵⁹ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 60 Kat.-Nr. 62 Abb. 83 (kubisches Stempelsiegel in Larnaka).

¹¹⁶⁰ Für nahöstliche Volutenkapitelle s. I. Negueruela, *AAJ* 26, 1982, 395–401; Y. Shiloh, *The Proto-Aeolic Capital and Israelite Ashlar Masonry*, *Qedem* 11 (1979) 1–25 Abb. 2. 11–14 Taf. 1–18; J. F. Drinkard, *Biblical Archaeologist* 60, 1997, 249–50.

¹¹⁶¹ Elfenbeinplakette aus Nimrūd mit zwei Wildziegen zu den beiden Seiten eines Baums: G. Falsone, *Studia Phoenicia* 5, 1987, 189 Abb. 4.

Freiburg (Schweiz)¹¹⁶². Der »eigenartige Dekor mit Linien und Spiralen« zeigt genau die auf einem Schaft angebrachte Volutenbildung in den Lyre-player-Siegelbildern. Der Vergleich mit dem frühbronzezeitlichen Kalksteinkegel aus Lemba (Zypern) ist nicht stichhaltig¹¹⁶³, Näheres zur Herkunft und Datierung des Stücks ist aber auch nicht bekannt.

Die zyprische Bildkunst kennt dagegen das Baummotiv mit zwei von einem flachen horizontalen Stiel herabhängenden Spiralen bereits seit der jüngeren Spätbronzezeit. Es kommt in einer technisch und stilistisch einheitlichen Gruppe bronzener Gefäßuntersätze vor, die G. Papasavvas zu seiner Werkstatt Δ zählt¹¹⁶⁴. In den Bildfeldern des Kesselwagens des Berliner Pergamonmuseums ist dieses Motiv von jeweils zwei heraldisch angeordneten Sphingen flankiert. In der Fachliteratur wird es oft als Säule bezeichnet¹¹⁶⁵. Die anderen Exemplare der Werkstatt Δ nach Papasavvas sind Stabdreifüße oder sehr kleine Fragmente und zeigen keinen Bilddekor, aber in allen Fällen, wo die Spiralen der oberen Beinenden erhalten sind, sind diese so geformt wie die Spiralen der »Säule« in den Bildfeldern des Berliner Kesselwagens¹¹⁶⁶, also mit einem horizontalen Stiel und davon herabhängenden Spiralen. Dies scheint eine bewusste Eigentümlichkeit der Werkstatt Δ zu sein: bei den meisten anderen Bronzeständern entwachsen zwei Stiele, die Spiralen an ihren Enden tragen, V-förmig vom oberen Beinende aus¹¹⁶⁷. Die Fundzusammenhänge der Werke der Werkstatt Δ, soweit bekannt, reichen vom 12. bis in das dritte Viertel des 8. Jhs.¹¹⁶⁸, diese Werke waren also zur Zeit der frühen Leierspiegelsiegel noch umlaufähig. Einen Baum mit 'ionischem' Laubwerk zeigt auch ein spätyzrisches Rollsiegel, das in archaischem Kontext

¹¹⁶² H. Keel-Leu, Vorderasiatische Stempelsiegel. Die Sammlung des Biblischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz, OBO 110 (1991) 44–45 Kat.-Nr. 51 Taf. 51.

¹¹⁶³ H. Keel-Leu a. O.

¹¹⁶⁴ Papasavvas, Ypostates (2001) 80–82 Tabelle 1 nach S. 93.

¹¹⁶⁵ Inv.-Nr. 8947 aus Larnaka (?). Catling, Bronzework (1964) 207 Kat.-Nr. 35 Taf. 36,a (»a plain column surmounted by an Ionic capital«); Matthäus, Metallgefäße (1985) 318–319 Kat.-Nr. 708 Taf. 108 (»Säule mit beiderseits oben angesetzten Drahtvoluten«); Papasavvas, Ypostates (2001) 242 Kat.-Nr. 27 Abb. 55–60 (»κίονας, με κιονόκρανο που θυμίζει τον ιωνικό τύπο«); J. Bretschneider, Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend, Alter Orient und Altes Testament 229 (1991) 122–123 Taf. 138, 72 spricht von einem architektonisch modifizierten Sakralbaum; ähnlich Y. Shiloh, The Proto-Aeolic Capital and Israelite Ashlar Masonry, Qedem 11 (1979) 36 Abb. 48 (»a "tree-of-life" forming a column«).

¹¹⁶⁶ Papasavvas, Ypostates (2001) 235 Kat.-Nr. 8 Abb. 14. 16 (Tirynter Hortfund); 235–236 Kat.-Nr. 9 Abb. 15. 17 (Pnyx); 236 Kat.-Nr. 11 Abb. 18 (Schiffswrack von Kap Gelidonya). Die Fußbekrönung des Tirynter Stabdreifüßes vergleicht mit dem ionischen Kapitell auch G. Gruben, der die Möglichkeit der Nachwirkung »mykenisch-orientalische[r] Mischbildungen ganz anderer Art, aber verwandter Form« kurz erwähnt; s. G. Gruben, Griechische Tempel und Heiligtümer 5 (2001) 347 Abb. 258–259.

¹¹⁶⁷ Für weitere Stabdreifüße mit diesem Merkmal, die meisten aus der Werkstatt E nach Papasavvas s. Papasavvas, Ypostates (2001) 236–237 Kat.-Nr. 14 Abb. 25 (aus Kaloriziki); 237 Kat.-Nr. 17 Abb. 29 (Pyla/Kokkinokremos); 238 Kat.-Nr. 18 Abb. 30 (Samos, Heraion); 238 Kat.-Nr. 20 Abb. 34 (New York, Metropolitan Museum, FO unbekannt).

¹¹⁶⁸ In einem Grab mit Keramik des SG Ib (Zeit des Hirschfeld-Malers) nach Coldstream, GGP (1968) 46 wurde der Stabdreifüß von Pnyx gefunden, s. o. Anm. 821 und Papasavvas, Ypostates (2001) 111.

im Heiligtum von Ajia Irini gefunden wurde¹¹⁶⁹. Ein konisches Bronze-Miniaturrhyton offenkundiger kypro-ägäischer Prägung, gefunden im Stratum XIII von Tel Yoqneʿam (Übergang Eisenzeit IIA/B, um 900 v. Chr.) in Palästina, zeigt eine doppelte Spirale mit einem gemeinsamen, horizontalen Stiel¹¹⁷⁰. Vergleichbar stilisierte Baum- oder Blumenmotive kennt schließlich die rhodisch-mykenische Vasenmalerei¹¹⁷¹.

BB 107 ist ein kubisches Siegel aus rotem Serpentin. Auf Seite a zeigt es einen Mann mit Krone, der einen Baum mit fischgrätenförmigem Stamm und flammenförmigem Laubwerk hält. Für diesen Baum liefert die zyprische Glyptik der sog. Pyrga-Gruppe genaue Parallelen. Solche Bäume halten in den Siegelbildern der Pyrga-Gruppe eine aufrechte, insektförmige Gestalt¹¹⁷² sowie sitzende Männer¹¹⁷³. Charakteristisch für die Gruppe ist die Form des Skarabäus und des Skarabäoiden, die Verwendung des Bohrgeräts und die Rahmenlinien am Rand der Siegelbilder – diese sind auch für die Lyre-player Group charakteristisch, wie weiter unten ausgeführt – aber auch die Form des kubischen Siegels, die in der Lyre-player Group mit dem erwähnten Exemplar vereinzelt belegt ist. Die überwiegende Mehrheit der zyprischen Pyrga-Siegel wurde in einem undatierbaren Hortfund in Pyrga selbst entdeckt; nur ein einzelnes Exemplar der Gruppe aus einem Kontext des späten 6. Jhs. in Ajia Irini ist stratigraphisch datierbar, kann aber unter diesen Umständen nicht maßgebend sein – Siegel werden oft über mehrere Generationen hinweg verwendet bzw. aufbewahrt, wie es auch bei der Lyre-player Group der Fall war. Die Gruppe knüpft jedenfalls an die sog. subgeometrischen Siegel Zyperns an, deren Produktion um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. begann. Die traditionelle Datierung für die Pyrga-Gruppe in das letzte Viertel des 6. Jhs. muss also noch einmal überprüft werden¹¹⁷⁴. Einen Baum oder hohen Stab haltende stehende Männer sind jedenfalls auf phönikischen Siegeln mehrfach belegt¹¹⁷⁵; Vergleichbares ist auch auf nordsyrischen Siegeln zu finden¹¹⁷⁶. Auch außerhalb der Pyrga-Gruppe, in der phönikischen und phönikisierenden Glyptik Zyperns, ist das Thema reichlich vertreten, oft auf kubischen Siegeln¹¹⁷⁷.

¹¹⁶⁹ Webb, *Ritual* (1999) 244–246 Abb. 82,4. Vgl. D. Collon, *First Impressions* (1987) 73 Kat.-Nr. 330 (Louvre AM 700).

¹¹⁷⁰ A. Zarzecki-Peleg in: A. Ben-Tor et al., *Yoqneʿam II*, *Qedem Reports* 6 (2005) 182 Abb. I.76, 25; N. Yahalom-Mach – S. Shalev ebenda 371–372 Photo III.21 Abb. III.18.

¹¹⁷¹ Kopenhagen, Inv.-Nr. 5784. Mountjoy, *RMDP* (1999) 1020 Kat.-Nr. 100 Abb. 416 (SH IIIB-zeitlicher Krater).

¹¹⁷² Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 58 Kat.-Nr. 57 Abb. 79 (Skarabäus aus Pyrga).

¹¹⁷³ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 60 Kat.-Nr. 62 Abb. 83 (kubisches Siegel aus Pyrga); 60 Kat.-Nr. 65 Abb. 86 (Skarabäus aus Ajia Irini); 64 Kat.-Nr. 69 Abb. 90 (kubisches Siegel in New York; FO unbekannt); 64 Kat.-Nr. 72 Abb. 93 (Skarabäus in der Pierides-Sammlung; FO unbekannt).

¹¹⁷⁴ Zu der Pyrga-Gruppe s. zuletzt Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 57–65 (mit Lit.).

¹¹⁷⁵ E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) Abb. 43–57.

¹¹⁷⁶ P. Bordreuil in: *Semitic Seals* (1993) Abb. 4.

¹¹⁷⁷ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 98 Kat.-Nr. 173–176 Abb. 197–200 (Skarabäen oder Skarabäoiden aus Ajia Irini); 99 Kat.-Nr. 180–181 Abb. 204–205 (Skarabäus und Skarabäoid aus Kition); 100 Kat.-Nr. 184–186 Abb. 206–208 (Skarabäus und Skarabäoiden in Oxford und Nikosia aus unbekanntem Fundorten); 178–179 Kat.-Nr. 451–452 Abb. 458–459a (kubische Siegel in Paris und Genf; FO unbekannt); 180 Kat.-Nr. 460 Abb. 465 (kubisches Siegel in Nikosia).

Syrischen Ursprungs ist etwa das Bildthema der auf dem Rücken eines Löwen stehenden Frau, das in der Lyre-player Group nur einmal belegt ist¹¹⁷⁸. Die nächsten Parallelen des Bildschemas finden sich im mesopotamisch-nordsyrischen Raum bei Darstellungen der Göttin Ištar u. a. Gottheiten¹¹⁷⁹. Um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. aber war das Thema weiter verbreitet. Zwei Pferdestirnlplatten aus dem Heraion von Samos, die mehrere, auf frontalen Löwenköpfen stehende nackte Frauen darstellen und anhand epigraphischer und stilistisch-ikonographischer Kriterien mit Sicherheit der späthethitischen Kunst Nordsyriens zugeschrieben und in das 3. Viertel des 9. Jhs. datiert werden¹¹⁸⁰, zeigen, wie das Thema die griechische Welt bereits früher erreicht haben könnte. Darstellungen wie die unseres Siegels direkt mit der ägäischen Bildtradition der Potnia Theron verbinden zu wollen¹¹⁸¹ ist allerdings gewagt.

Das Siegelbild hat mit der griechischen Ikonographie der Potnia Theron nichts gemeinsam, ist aber dem nahöstlichen Ištar-Schema auch nicht ganz verpflichtet. Denn die Frauengestalt steht nicht still auf dem Rücken des Löwen, wie in der nahöstlichen kanonischen Version, sie führt ihn an der Leine nach einer im Nahen Osten selten vertretenen Variante. Das Schema der auf einem Tier stehenden und Leine haltenden Figur hingegen ist auf Zypern und im ägäischen Raum gut belegt, so dass das Siegelbild nicht unbedingt dem nahöstlichen Vorbild zugeschrieben werden muss. Beispiele liefern ein Fußskyphos im White-Painted-II-Stil aus dem zyprischen Karavas-Vathyrakakas, Grab 1 sowie mehrere Bichrome IV Kannen des Free Field Stils¹¹⁸². Ein kürzlich entdeckter figürlicher Krater aus Grotta auf Naxos zeigt genau das gleiche Schema in SH IIIC¹¹⁸³. Auch die Idee einer weiblichen reitenden Gottheit ist in der Ägäis seit dem späten 2. Jt. bekannt (vgl. o. S. 212 mit Anm. 891). Das eigentlich nahöstliche Schema der auf einem Tier stehenden Menschenfigur mit erhobenen Armen ist in der Bildkunst des ägäischen Raumes im 3. Viertel des 8. Jhs. nachgewiesen, auf einem figürlich dekorierten Bein eines Bronzedreifüßes von Olympia, das zeitgleich mit der frühesten argivischen Figuralkeramik der Phase SG I sein dürfte¹¹⁸⁴, die ihrerseits das ikonographische Schema in geometrischen

¹¹⁷⁸ Boardman – Buchner (1966) 26 Kat.-Nr. 44 Abb. 34 (mit Lit.); P. P. Kahane, AntK 16, 1973, 125–126 Abb. 9.

¹¹⁷⁹ E. Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals in North American Collections. The Collection of the Pierpont Morgan Library, The Bollingen Series 14 (1948) 94 Kat.-Nr. 776 Taf. 118, 779 (Ištar auf Löwe); J. B. Pritchard, The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament² (1969) Kat.-Nr. 500–501 (Wettergott auf Stier); L. Jakob-Rost, Die Stempelsiegel im Vorderasiatischen Museum (1997) 66 Kat.-Nr. 188 (Göttin auf Löwen); U. Seidl, Die babylonischen Kudurru-Reliefs. Symbole mesopotamischer Gottheiten, OBO 87 (1989) 139 Abb. 22; T. Ornan in: Semitic Seals (1993) 63 Abb. 35.

¹¹⁸⁰ H. Kyrieleis, AM 103, 1988, 37–61 Taf. 9–14 (Platte Inv.-Nr. B 2579). 15 (Platte Inv.-Nr. B 1123). Zur Inschrift von B 2579 s. H. Kyrieleis – W. Röllig ebenda 62–75.

¹¹⁸¹ Wie P. P. Kahane, AntK 16, 1973, 125–126, der einen Vergleich mit der böotisch-subgeometrischen Amphora des Nationalmuseums von Athen, Inv.-Nr. 220 (5893) zieht.

¹¹⁸² J. Carter, BSA 67, 1972, 50; Karageorghis – Des Gagniers, Textband (1974) 12–14; Bildband 15–21 Kat.-Nr. I, 1–6 (mit Lit.)

¹¹⁸³ A. Vlachopoulos in: N. Chr. Stampolides (Hrsg.), Fs. Zapheirooulos (1999) 74–95 Taf. 1–4.

¹¹⁸⁴ M. Maaß, Die geometrischen Dreifüße von Olympia, OF 10 (1978) 161 Kat.-Nr. 117a (mit Lit.) Taf. 33; Coldstream, GeomGr (1977) 335–336 Abb. 108,a.

Szenen der 'Pferdezähmung' eingesetzt hat¹¹⁸⁵. Auf Zypern sind stehende Reiter oder Reiter, deren Füße nur rudimentär gebildet sind bzw. deren Körper direkt aus dem Rücken des Pferdes herauswachsen, in der CA I-zeitlichen Terrakotta-Plastik sehr üblich¹¹⁸⁶. Die Darstellung des besprochenen Siegels der Lyre-player Group setzt also die Umwandlung des nahöstlichen Vorbilds der auf einem Tier stehenden Figur zum Schema des 'stehenden Reiters' voraus, so wie es auf Zypern im Zeitraum der Lyre-Player Group vertreten ist.

Ein weiteres, in der Gruppe nur einmal belegtes Bildthema ist das der bekleideten Frauenfigur, die von zwei männlichen Adoranten flankiert wird (BB 41). Das Thema wurzelt tief in der bronzezeitlichen Bildtradition des ägäischen Raumes, wie Boardman und Buchner anmerken, im Orient dagegen zeigen seine Belege zwar auch bekleidete Frauen¹¹⁸⁷, ihre Adoranten sind aber nie männlich. Eine von Männern flankierte Frauenfigur kennt die nahöstliche Kunst nicht.

Als typisch phönikische Bildthemen in der Lyre-player Group, die auch in der kypro-phönikischen Kunst vertreten sind, seien erwähnt der von einem Löwen niedergestretene Mann (BB 40, vgl. B 171), obgleich eine Sphinx häufiger in dieser Rolle erscheint, die Sphinx mit dem charakteristisch phönikischen Dreieckschurz ägyptischer Inspiration¹¹⁸⁸ (**Kat.-Nr. 76 Abb. 149** und BB 132 zeigen Sphingen ohne Schurz) und schließlich der Greif mit ähnlichem Schurz sowie mit einem nach vorne gestrecktem Flügel (BB 130) – ein für die phönikische Siegelglyptik charakteristisches Schema¹¹⁸⁹.

Zu den Bildthemen der Lyre-player Group, die sowohl in der syro-phönikischen als auch in der von ihr geprägten zyprischen Kunst belegt sind, zählen der Mann mit dem großen Vogel vor ihm und die Hirschjagd. Gabenträger mit senkrecht hängenden Fischen in der Hand kennen die Karatepe-Reliefs¹¹⁹⁰ und die zyprische Kunst (**Kat.-Nr. 53 Abb. 107**), die Größe des Fisches in der Lyre-player Group ist aber eine Eigentümlichkeit (BB 42, BB 92 = P Abb. 14, BB 135 = P Abb. 17). Die in der Gruppe einmal belegte Hirschjagd durch einen Bogenschützen (BB 10) ist in der späthethitischen Kunst mit einem Orthostatenrelief aus Karatepe¹¹⁹¹, einem weiteren aus Tell Ḥalāf¹¹⁹², aber auch auf Zypern mit einer Kanne der Gattung Bichrome IV¹¹⁹³ belegt.

Die Siegel BB 39 und **Kat.-Nr. 73** (**Abb. 146**) sowie wahrscheinlich das schlecht erhaltene Siegel BB 37 weichen von der Kompositionsregel der Gruppe, wonach jedes

¹¹⁸⁵ Vgl. z. B. das Kraterfragment Argos C 240 der Phase SG I bei Coldstream, *GeomGr* (1977) 141–142 Abb. 45,b.

Für die Vorgeschichte argivischer Pferdehalterdarstellungen s. S. Langdon, *AJA* 93, 1989, 185–201.

¹¹⁸⁶ Karageorghis, *Coroplastic IV* (1995) 63–71 Taf. 29–35.

¹¹⁸⁷ Boardman – Buchner (1966) 46 Anm. 31–32.

¹¹⁸⁸ G. Hölbl, *Beziehungen der ägyptischen Kultur zu Altitalien 1* (1979) 343–346.

¹¹⁸⁹ Die gleiche Version wie auf BB 130 ohne die Kopfbedeckung kommt auf zyprischen Schalen und phönikischen Elfenbeinen vor, s. Markoe, *Bowls* (1985) 37.

¹¹⁹⁰ Çambel – Özyar, *Karatepe* (2003) 111 Kat.-Nr. SKr8 Taf. 192. 193.

¹¹⁹¹ Çambel – Özyar, *Karatepe* (2003) Kat.-Nr. NVI 10 Taf. 54–55.

¹¹⁹² M. Frhr. von Oppenheim, *Tell Halaf III. Die Bildwerke* (1955) Kat.-Nr. Ba,6 Taf. 109.

¹¹⁹³ Karageorghis – Des Gagniers, *Katalog* (1974) 32–33 Kat.-Nr. III.2 (mit Abb.).

Siegel meistens eine horizontal oder vertikal erstreckte Einzelszene trägt, ab. Manche Siegel zeigen zwar bisweilen schraffierte Flächen am Rande, so z. B. BB 5, BB 6, **Kat.-Nr. 75** *Abb. 147–Abb. 148*, **Kat.-Nr. 79** u. a., diese dienen jedoch lediglich dazu, eine gerade Bodenlinie für die Figuren der Szene zu schaffen. Die drei oben genannten Siegel weisen dagegen eine echte Registereinteilung sowie die Belegung jedes Registers mit einer eigenen figürlichen Darstellung auf. So zeigt das Siegel **Kat.-Nr. 73** (*Abb. 146*) im oberen Register eine nicht mehr erkennbare Szene, im mittleren Register eine Speiseszene und im unteren Register wohl eine Tanzszene. BB 39 ist durch eine Flügelscheibe in zwei Register eingeteilt, wobei das obere mit einer Reihe von gehörnten Vierfüßlern und das untere mit einer Reihe von Vögeln belegt ist. Auch das Siegel BB 40 könnte unter diesem Gesichtspunkt erwähnt werden, da es unten einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen und oben einen vom Löwen niedergeschlagenen Mann zeigt.

Registereinteilung ist bei früheisenzeitlichen Skarabäen und Skarabäoiden in der Levante wohlbekannt, dabei handelt es sich jedoch meistens um ein zentrales Feld, das die figürliche Szene trägt, und Nebenfelder, die Inschriften oder Füllornamente tragen und meistens auch als Basis für die gerade Bodenlinie der Hauptszene fungieren. Eine wahrhafte Register-einteilung der ovalen Siegelfläche von Skarabäen oder Skarabäoiden für die Unterbringung unterschiedlicher Darstellungen wie im Fall der drei Siegel der Lyre-player Group beschränkt sich auf die phönikische Glyptik¹¹⁹⁴. Dabei sind die Register meistens durch ein- oder mehrfache Linien wie bei BB 37 und **Kat.-Nr. 73** (*Abb. 146*), in vielen Fällen jedoch durch Flügelscheiben wie bei BB 39 getrennt¹¹⁹⁵. Diesem Prinzip folgt im Grunde auch das Siegel BB 40 mit dem Adler im unteren Register.

Durch die Registereinteilung können schmale Friese entstehen, die dann mit Tier- oder Vogelreihen gefüllt werden¹¹⁹⁶. Die Reihe der Vögel auf BB 39 ist eigentlich selten in der Glyptik anzutreffen, doch eine ziemlich nahe ikonographische und stilistische Parallele liefert ein phönikisierend-hebräisches Siegel mit der Inschrift *bsy*¹¹⁹⁷. Vogelreihen stellen auch die Siegel BB 24 und BB 107d dar.

Vögel erscheinen in der Lyre-player Group vor Leierspielern oder stehenden Männern, wie oben erwähnt, aber auch in antithetischen Paaren meistens an einem Baum (BB 25, BB 26, BB 27, BB 86, BB 128, BB 148, BB 155) oder einzeln auf dem Rücken von Hirschen (BB 22, BB 107c, BB 150), Löwen (BB 14, BB 113, BB 107b, BB 122, BB 139d) oder Wildziegen (BB 16, BB 18, BB 21, BB 149, BB 151, BB 157) oder an einem Baum bzw. Pflanzenmotiv (BB 28, BB 29, BB 38, BB 49, BB 63, BB 76). Hier stoßen wir auf ein Hauptthema der Lyre-player Group, das in diesem Umfang und dieser Vielfalt im Orient unbekannt ist. Antithetische Vögel kennt die phönikische Glyptik¹¹⁹⁸. An ägäische Traditionen der Spätbronzezeit und der geometrischen Periode anknüpfend überliefert die zyprische Glyptik

¹¹⁹⁴ Boardman – Buchner (1966) 60; E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) 116–118 *Abb. 34–40*.

¹¹⁹⁵ Vgl. E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) *Abb. 37 und 39*, auch mit Darstellungen von gehörnten Tieren.

¹¹⁹⁶ E. Gubel in: *Semitic Seals* (1993) *Abb. 34. 36*.

¹¹⁹⁷ B. Sass in: *Semitic Seals* (1993) 212. 220 *Abb. 74. 107*.

¹¹⁹⁸ Bordreuil, *Sceaux ouest-sémitiques* a. O. (Anm. 1135) 26 *Kat.-Nr. 12; 29 Kat.-Nr. 16*.

antithetische Vögel am Baum¹¹⁹⁹, einzelne Vögel auf Wildziegen¹²⁰⁰ und allein stehende Vögel¹²⁰¹. Auch in der kypro-geometrischen Vasenmalerei sind ähnliche Bilder vertreten.

Das Herstellungsmaterial der Lyre-player Group ist für die Lokalisierung der Gruppe nicht maßgebend, da der hellgrüne Serpentin gleichermaßen in den einzelnen Teilgebieten des Orients wie auf Zypern zu Hause ist, spricht aber gegen die rhodische Herkunft¹²⁰². Die Form des Skarabäus und des Skarabäoiden ist in der Levante phönikisch¹²⁰³, wurde aber von der zyprischen und der rhodischen Glyptik übernommen. Material und Form zusammen lassen also nur Phönikien und Zypern als mögliche Herstellungsorte der Gruppe erscheinen. Stilistisch knüpft die Gruppe an die unter phönikischem Einfluss stehende Glyptik des »blob style« im früheisenzeitlichen Palästina¹²⁰⁴ sowie an die phönikische Glyptik¹²⁰⁵ an. Die beiden Siegel **Kat.-Nr. V 5** (Abb. 266) und **Kat.-Nr. V 6** (Abb. 267) aus Ashdod sind stilistisch mit der Lyre-player Group nicht verwandt, liefern aber die nächsten ikonographischen Parallelen für sitzende Leierspieler und Leier-Rahmentrommel-Ensembles in der Glyptik. Deutliche stilistische Zusammenhänge mit anderen Siegelgruppen Anatoliens, der Levante oder Zyperns sind nicht festzustellen. Diese Beobachtung ermöglicht die Annahme, dass die Lyre-player Group tatsächlich den Beginn eines neuen Zweigs der phönikischen Glyptik markiert. Einen solchen Neuanfang unter starkem phönikischen Einfluss erlebte im Wesentlichen die zyprische Glyptik um die Mitte des 8. Jhs. nach einem langen Rückgang im frühen 1. Jt. v. Chr.¹²⁰⁶

Die Verbreitung der Lyre-player Group und ihre starke Präsenz in Pithekoussai weist nicht auf einen bestimmten Herkunftsort hin und Pithekoussai selbst kommt als solcher nicht in Frage. Importe aus Nordsyrien, Phönikien, Rhodos und Zypern kommen dort vor und Zypern wie Rhodos waren wichtige Stationen auf der Route, die auch Boardman für die Ankunft nahöstlicher Importe auf Ischia rekonstruiert¹²⁰⁷. Falls die Lyre-player Group zyprischer Herkunft sein sollte, ist ihre Präsenz an der nordsyrischen Küste auch kein Wunder. In Al Mina stammt die zweitgrößte Keramikgruppe des ausgehenden 8. Jhs. nach den euböischen Waren aus Zypern und Boardman hält eine noch frühere zyprische Präsenz in Nordsyrien für sehr wahrscheinlich¹²⁰⁸. Lediglich die Verbreitung weiter landeinwärts in

¹¹⁹⁹ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 90 Kat.-Nr. 140 Abb. 163 (Skarabäus aus Amathus).

¹²⁰⁰ Reyes a. O. 103 Kat.-Nr. 202 Abb. 222 (Skarabäoid aus Ajia Irini).

¹²⁰¹ Reyes a. O. 90 Kat.-Nr. 141 Abb. 164 (Skarabäus aus der Nähe von Salamis); 91 Kat.-Nr. 147 Abb. 170 (Skarabäus in Nikosia; FO unbekannt).

¹²⁰² J. Boardman, *AA* 1990, 10.

¹²⁰³ Vgl. Boardman – Buchner (1966) 60.

¹²⁰⁴ E. Porada in: *Fs. Goldman* (1956) 195–196; Boardman – Buchner (1966) 60.

¹²⁰⁵ Boardman – Buchner (1966) 60.

¹²⁰⁶ Reyes, *Stamp-Seals* (2001) 9–10. 85–86. 197–198.

¹²⁰⁷ J. Boardman, *OJA* 9, 1990, 180 Abb. 2; ders. in: *Fs. Buchner* (1994) 95–100 Abb. 3; ders. in: *La colonisation grecque en Méditerranée occidentale. Actes de la rencontre scientifique en hommage à G. Vallet*, Rome-Naples, 15–18 novembre 1995 (1999) 45.

¹²⁰⁸ J. du Plat Taylor, *Iraq* 21, 1959, 62–92; J. Boardman, *Cyprus Between East and West* (2001) 16–17.

Anatolien spricht Boardman zufolge gegen die zyprische Herkunft der Gruppe¹²⁰⁹, bei genauerem Hinschauen handelt es sich aber um wenige Exemplare aus Kültepe, Karkemiš und Zincirli sowie dreizehn Exemplare aus der Region von Gaziantepe, aus Fundstätten nämlich, die griechische und zyprische Gegenstände von Al Mina aus durchaus hätten erreichen können. Aus dem syrisch-südostanatolischen Innland (‘Amuq-Region, Karkemiš, Zincirli, Kinet Hoyük, Kilise Tepe) sind kleine Mengen importierter kypro-phönikischer Black-on-Red-Keramik bekannt, für deren Herstellung auf Zypern zuletzt mit archäologischen und naturwissenschaftlichen Argumenten plädiert wurde¹²¹⁰. Exemplare der Gattung aus dem letzten Viertel des 8. Jhs. sind weit ins Innere Syriens bis Hama vorgedrungen¹²¹¹. Exemplare älterer zyprischer Gattungen (White Painted, Bichrome) sind aus der Region ebenfalls bekannt¹²¹². Weitere Erzeugnisse kypro-geometrischen Kunsthandwerks wie z. B. Bronzeschalen mit Lotus- oder Schwung-Henkeln haben Gordion, Zincirli, Til Barsip, Tell Ḥalāf und Assur erreicht¹²¹³. Neben der Hauptroute von Al Mina über Orontes in die ‘Amuq-Ebene ist eine weitere von Tell Sukas etwas südlicher über das Bergland nach Hama in Betracht zu ziehen¹²¹⁴.

Die Tatsache, dass Tarsos die einzige gestempelte Tonplombe der Gruppe geliefert hat, ist auch nicht als Beweis für einen dortigen Ursprung in Anspruch zu nehmen. Dieser Abdruck belegt zwar die administrative Verwendung als Stempel im Handelsverkehr, die im Vergleich zur sepulkralen Nutzung der Siegel in Pithekoussai oder zur Motivfunktion in rhodischen, zyprischen und ägäischen Heiligtümern als primär angesehen werden darf. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass diese Plombe ein Handelsprodukt aus Rhodos, Zypern oder Phönikien absicherte, aus Regionen also, die durch Importe in Tarsos vertreten sind¹²¹⁵. Außerdem können Siegel, deren Stempelfunktion nur einmal belegt ist, die aber meistens in Gräbern und Heiligtümern niedergelegt und oft in mehreren Exemplaren mit ganz ähnlichen Motiven und Kompositionen angefertigt werden, nicht für die administrative Funktion der Warensicherung gedacht sein.

Dass die Fundverteilung keinem der vorgeschlagenen Ursprungsgebiete einen auch nur so leichten Vorzug gibt, ist dennoch ein voreiliger Schluss. Nicht zu übersehen ist, dass die Gruppe deutlich öfter im griechischen Siedlungsgebiet vorkommt – diesem kann in diesem Zusammenhang auch Zypern und Pithekoussai zugerechnet werden – als in Nordsyrien oder Phönikien. Eben aus diesem Grund vermutet Boardman, dass ihr Transport in

¹²⁰⁹ J. Boardman, AA 1990, 10.

¹²¹⁰ N. Schreiber, *The Cypro-Phoenician Pottery of the Iron Age* (2003) insbes. 221–280.

¹²¹¹ Schreiber ebenda, insbes. 30. 78. 212 (mit Lit.) und Verbreitungskarte 5.

¹²¹² Schreiber ebenda 39. 46, Verbreitungskarten 9. 10. 13.

¹²¹³ H. Matthäus in: L. Bonfante – V. Karageorghis (Hrsg.), *Italy and Cyprus* (2001) 181. 193.

¹²¹⁴ P. J. Riis, *Sūkās I* (1970) 161 Abb. 56; ders. in: H. G. Niemeyer (Hrsg.), *Phönizier im Westen*, *Madridrer Beiträge* 8 (1982) 257 (Diskussionsbeitrag); Schreiber a. O. 78.

¹²¹⁵ *Zyprische Keramik in Tarsos*: J. Boardman, *Cyprus Between East and West* (2001) 19; N. Schreiber, *The Cypro-Phoenician Pottery of the Iron Age* (2003) 30 Verbreitungskarte 5. Nach Boardman, *GrOv* (1980) 45–46 treten ostgriechische bzw. rhodische Elemente früher und stärker in Tarsos als in Al Mina auf.

griechischen, genauer: in euböischen Händen lag und dass Rhodos und Zypern als 'Redistributionszentren' fungiert haben könnten¹²¹⁶. Um aber zu beweisen, dass eine Denkmälergattung, die im griechischen Siedlungsgebiet sowohl in hoher Konzentration (Pithekoussai) als auch in breiter Streuung (ägäischer Raum) vorkommt und sich im Nahen Osten viel seltener und in Fundstätten mit starker griechischer Präsenz (Zypern, Al Mina, Tell Sukas, vielleicht auch Tarsos) oder wenigstens mit griechischen Importen findet, ganz außerhalb des griechischen Siedlungsraums hergestellt wurde, braucht man wirklich starke Argumente, die wir im Fall der Lyre-player Group nicht sehen. Das traurige Schicksal nahöstlicher Metallschalen etwa, die antiken wie modernen Räubern zum Opfer fielen und heute eher selten im eigentlichen syro-phönikischen Raum gefunden werden, kann die kleinen und nicht besonders wertvollen Siegel der Lyre-player Group nicht so hart getroffen und ihre Fundgeographie nicht so stark verzerrt haben. Entgegen der Meinung Boardmans spricht also die Verbreitung der Siegel doch gegen die These der nordsyrischen Herkunft.

Rekapitulierend lässt sich also feststellen, dass die Ikonographie der Lyre-player Group in den breiteren Rahmen nahöstlicher Ikonographie gehört, die um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. im östlichen Mittelmeerraum weit verbreitet war. Speise- oder Adorationsszenen, stehende oder sitzende, in jedem Fall dienstleistende Musikanten, Tier- und Vogelreihen, geflügelte Menschengestalten und Sphingen sind um diese Zeit unabhängig von ihrem Ursprung in Nordsyrien, Phönikien und auf Zypern verbreitet, so dass sich daraus kein ausschlaggebendes Indiz für das Entstehungsgebiet der Siegel ergibt. Das Gleiche gilt für Realien wie die Rundbodenleier, die zwar ägäischen Ursprungs ist und deren meiste Belege aus dieser und der davor anschließenden Zeit aus Zypern stammen, aber seit dem 12. Jh. v. Chr. auch in Kilikien und in Palästina bekannt war. Diesem Überregionalismus entspricht auch die Verbreitung der Siegelgruppe von Südostanatolien, Syrien und Palästina bis hin nach Mittelitalien. Ihr Material, der rote oder hellgrüne Serpentin, ist in der jeweils lokalen Glyptik Nordsyriens, Phönikiens und Zyperns auch bekannt. Andere Bildthemen wie der vom Löwen niedergetretene Mann, das Leier-Rahmentrommel-Duo, der von Männern flankierte Baum, aber auch die Mindersaitigkeit aller Leierformen der Gruppe, der Tisch mit geraden, stark ausweitenden Beinen, der Thronstuhl mit ähnlichen Beinen sowie die Registereinteilung der Siegelfläche weisen eindeutig auf Palästina bzw. Phönikien hin und sind auch in der phönikischen und phönikisierenden Kunst Zyperns zum größten Teil belegt. Eindeutig phönikisch und kypro-phönikisch sind des Weiteren die schlichten 'messerklingsförmigen' Flügel bei Flügelscheiben, Vögeln, Mischwesen und menschengestaltigen Dämonen, der Dreieckschurz der Sphingen sowie der Greif mit solchem Schurz und 'messerklingsförmigen' Flügeln, von denen einer nach vorne gestreckt ist. Die Siegelform des Skarabäus und des Skarabäoiden ist in der Levante typisch phönikisch und kypro-phönikisch, nicht nordsyrisch. In der phönikisch-palästinischen Glyptik liegen ferner die Ursprünge des Stils der Lyre-player Group und Siegelfunde aus Ashdod liefern die engsten ikonographischen Parallelen für das Bildthema des sitzenden Musikanten

¹²¹⁶ Boardman – Buchner (1966) 62; J. Boardman., AA 1990, 10.

mit mindersaitiger Rundbodenleier und des Leier-Rahmentrommel-Duos. Spitz zulaufende Flügel, Thronstuhl mit geraden Beinen, hoher Rückenlehne und gegitterten Brettern an den Seiten des Sitzes, Gabenträger mit Fischen sowie stehende Figuren auf dem Rücken von Löwen sind typisch nordsyrische Bildthemen, auch diese waren aber um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. auf Zypern beliebt.

Ein wirklich durchschlagendes Argument für die nordsyrische oder südostanatolische Herkunft der gesamten Lyre-player Group, nämlich Elemente in der Gruppe, die um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. noch nicht außerhalb des späthethitisch-aramäischen Kulturraums verbreitet waren, sehen wir insgesamt nicht. Es gibt dagegen eine Reihe von Bildthemen, die nur in der aus lokalen zyprischen, nordsyrischen, phönikischen und ägäischen Traditionen entwachsen und in dieser Vermischung nur in der zyprischen Kunst belegt sind. Dazu zählen die eigenhändig musizierenden Zecher etlicher Speiseszenen der Gruppe, der sitzende Leierspieler vor einem Baum oder der stehende Leierspieler mit Vogel. Auch vereinzelte Belege für leierspielende Götter in der Gruppe (geflügelter Leierspieler, Leierspieler mit Sphinx) verwenden zwar die auf Zypern verbreitete nahöstliche bzw. phönikische Ikonographie, können aber auch mit griechischen Religionsvorstellungen erklärt werden – für einen Zusammenhang mit der Apollon-Mythologie hat vor allem E. Porada plädiert. Die von Männern flankierte Frau, der von sitzenden Männern flankierte Baum sowie die 'ionischen' Voluten des sog. 'Lebensbaums' weisen eher auf Zypern hin. Charakteristisch zyprisch ist schließlich um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. auch die mindersaitige Spitzbodenleier, ein aus der mykenisch-nachpalastzeitlichen Rundbodenleier hervorgegangenes Instrument, sowie wahrscheinlich die Schildkrötenleier – wenn letztere in der Lyre-player Group tatsächlich vertreten ist.

Es gibt schließlich eine Reihe von Merkmalen in den Siegelbildern der Lyre-player Group, etwa das Trio in der Reihenfolge Aulos/Rahmentrommel/Leier, der Tisch mit geraden, ausweitenden Beinen, die großen, aufrechten Fische u. a., die als Neuigkeiten in der Gruppe gelten dürfen. Die stilistische, ikonographische und technische Einheitlichkeit der Gruppe, das Vorkommen seiner Exemplare in hoher Konzentration (Pithekoussai) wie in breiter Streuung (südostanatolisch-nordsyrisches Inland bis Mittelitalien) und nicht zuletzt das ausgesprochen große Interesse ihrer Gemmenschneider (und ihrer Käufer) an Musikszenen sind in der antiken Glyptik einmalige Phänomene und weisen auf eine Gemmenschneiderwerkstatt hin, die etwa im Zeitraum einer Generation arbeitend neue Wege beschritt und sich teilweise über bestehende Traditionen hinwegsetzte.

Die Siegel der Lyre-player Group dürfen insgesamt als ein neuer Zweig phönikischer Glyptik gelten, der wegen seiner zyprischen Merkmale auf Zypern und nicht etwa in Kilikien lokalisiert werden sollte. Letzte Sicherheit ist aber nicht möglich, da die sicher zyprische Glyptik um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. noch nicht ausreichend bekannt ist und jedenfalls stark von der phönikisch-festländischen Glyptik abhängig zu sein scheint. Die Möglichkeit der phönikisch-festländischen Herkunft der Gruppe muss also weiterhin offen bleiben. Die Musikdarstellungen der Gruppe fügen sich am besten in die zyprische Musikkultur des

frühen 1. Jts. und sind in jedem Fall nicht nordsyrisch. Der gesamten Problematik der Gruppe Rechnung tragend, halten wir es derzeit für sinnvoll, die Aussagen dieser höchst interessanten und musikgeschichtlich aufschlussreichen Denkmäler in den folgenden Kapiteln nicht mehr zu berücksichtigen, in der Hoffnung, dass späteren Forschungen gelingt, sie kulturgeographisch schlüssig einzuordnen.

5. Zusammenfassung: Die Bedeutung der früheisenzeitlichen Musikkultur Zyperns

Am Ende seien noch einmal die in diesem Kapitel gewonnenen Ergebnisse, die eine bedeutende Rolle zyprischer Musikausübung in der Musikkultur des östlichen Mittelmeer- und insbesondere des ägäischen Raumes erkennen lassen, zusammengefasst. Im Bereich der Musiksoziologie und der gesellschaftlichen Rolle des Musizierens liegt der bedeutendste Beitrag Zyperns. Dort ist spätestens im 11. Jh. v. Chr. und mehrfach im frühen 1. Jt. eine Aufwertung des eigenhändigen Musizierens als beliebte und statusstiftende Beschäftigung der gesellschaftlichen Führungsschichten festzustellen. Musik dürften die Vertreter dieser Schichten zum größten Teil (aber nicht nur) im Rahmen des durch Lagern auf Klinen, Weinkonsum und Dichtungsvortrag charakterisierten Banketts phönikischen Ursprungs ausgeübt haben. Diese Sitte verbreitete sich seit dem späten 8. – oder jedenfalls seit dem ausgehenden 7. Jh. v. Chr. – in Griechenland und wurde zu einem konstitutiven Merkmal seiner Kultur. Zypern dürfte eine wichtige Rolle als Vermittler gespielt haben. Weitere Gebiete mit frühen Ostkontakten wie Kreta und Euböa kommen hierfür auch in Frage.

Auch spätere griechische Saiteninstrumente, die Schildkrötenleier und die sog. Wiegenkithara sind zum ersten Mal auf Zypern in dieser Zeit belegt und dürfen, soweit das Fehlen griechischer Bildquellen im frühen 1. Jt. nicht trügt, als zyprische Neuerungen gelten, die teilweise in ägäisch-bronzezeitlicher Tradition stehen. Als solche ist auch die Spitzbodenleier anzusehen, die mit Ausnahme ihrer begrenzten Verbreitung in Attika im späten 8. Jh. (s. u.) derzeit nur auf Zypern belegt ist. Zahlreiche Belege dieses Instrumentes liefern auch die Siegelbilder der phönikischen Lyre-player Group, die vielleicht ebenfalls aus Zypern stammt.

Zypern spielte eine wichtige Rolle auch in der Erhaltung und Weiterentwicklung ägäischer Traditionen der Spätbronzezeit und in dieser Hinsicht füllen die zyprischen Musikdarstellungen teilweise die Lücke der sog. Dark Ages in der Entwicklung der Musikkultur unseres Untersuchungsraums. Die zyprische Variante der Wiegenkithara darf als Zwischenstufe zwischen kretisch-mykenischer Leier und griechischer Wiegenkithara gelten, zumal sie in einem Fall mindestens sechs Saiten aufweist. Auch der Reigentanz von Frauen und die Libation mit Musikbegleitung sind minoische Sitten, die auf Zypern in der Früheisenzeit erhalten blieben und von dort aus, nachdem ihre Wiedergabe in der Kunst nordsyrische Ausdrucksformen übernommen hatte, die frühesten Reigendarstellungen der

geometrischen Vasenmalerei prägten. Geschweifte Leierarme und nachpalatial-mykenische Mindersaitigkeit sind auch Charakteristika des zyprischen Instrumentariums.

Die Rolle des Orients in der früheisenzeitlichen Musik- und Festkultur Zyperns ist weniger klar, da die nordsyrisch und phönikisch geprägten Metallschalen mit Musikdarstellungen aus Zypern zum größten Teil importiert sein dürften. Das phönikische Klinenbankett und das Saugrohrtrinken, das Zypern wohl aus Syrien bereits in der Spätbronzezeit übernommen hatte, sind jedenfalls auf der Insel ikonographisch belegt. Dort wurden sie auch musikalisch begleitet. Die syrische Winkelharfe der spätyprischen Gefäßständer verschwindet jedoch im ausgehenden 2. Jt. v. Chr. Die Quellenbasis für die nordsyrische asymmetrische Leier auf Zypern ist sehr schmal. Das sog. 'phönikische', wohl nordsyrische Orchester ist nachgewiesen, aber mit lokalen Leierformen belegt.

VII. FRÜHEISENZEIT AUF KRETA

Eine frühe Blüte der Musikausübung auf Kreta haben wir in den Abschnitten II.3 und II.4 im historischen Kontext der älteren Palastzeit skizziert. Als Blütezeit in der Geschichte der Musikkultur des ägäischen Raumes darf auch die Spätbronzezeit gelten, und Kreta nimmt darin eine wichtige Stellung ein, wie im Kapitel III dargelegt wurde. Aufgrund der kretischen Züge zyprischer Musikkultur im ausgehenden 2. und im frühen 1. Jt. v. Chr. darf ferner angenommen werden, dass sich diese Tradition auf Kreta trotz der Lücke in der archäologischen Überlieferung auch im 12. Jh. v. Chr. fortsetzte. Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, dass ikonographische Zeugnisse des Leierspiels hier wie auf Zypern wieder ab dem 11. oder frühen 10. Jh. v. Chr. einsetzen und mit ihren Leierformen an die früheren Denkmäler anknüpfen. Kreta ist außerdem die einzige Kulturlandschaft im ägäischen Raum, in der ein früheisenzeitlicher Horizont von Bildquellen zum Leierspiel in der Zeit der sog. Dark Ages, also wesentlich früher als in Attika und anderen griechischen Gebieten, vorhanden ist.

1. Subminoisch-protogeometrische Periode

Kat.-Nr. 98 Rethymnon, Arch. Mus. Aus Amari, Thronos-Kephala, Gebäude 3; Grabungsnr. THK02/1; Glockenkrater, Subminoisch/FPG, 11.-frühes 10. Jh v. Chr.

Leier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht erhalten; Querjoch auf den Armenden; Querjochenden leicht überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; vielsaitig; 5 Saiten.

Lit. A. L. D'Agata – N. Karamaliki, *SMEA* 44/2, 2002, 352 Abb. 10; A. L. D'Agata in: *Symposium Erlangen (2005)* 13; A. L. D'Agata, *Cretan Warriors of the Early Dark Age: A Figured Bell-Krater from Thronos/Kephala (Ancient Sybrita)* (im Druck); dies., *The Cult Activity on Crete in the Early Dark Age. Changes, Continuities, and the Development of a Greek Cult System*, in: S. Deger-Jalkotzy – I. S. Lemos (Hrsg.), *Third Leventis Conference. From wanax to basileus. Edinburgh 22–25 January 2003* (im Druck).

Kat.-Nr. 99 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 8104, aus Afrati, Grab R. Terrakotta-Figurine eines

Leierspielers; Unterleib am Bauch abgebrochen; erh. H 7,6 cm; kretisch PG B, 3. Viertel 9. Jhs. v. Chr.

Abb. 163–Abb. 164

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armen; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung nicht vorhanden; Plektron (?); mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. D. Levi, *ASAtene* 10–12, 1927–29, 280–281 Abb. 355, a; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 78 Kat.-Nr. 95; Clough (1972) 151–153. 156. 157. 158. 159–161. 168. 180; S. Langdon in: *Polis* (1993) 77; C. Laisné, *Kunst der Griechen. Plastik, Malerei, Architektur* (1995) Taf. auf S. 35; Brand, *Musikanten* (2000) 84–85. 197 Kat.-Nr. GKret 4 Taf. 3,3; S. Mandalaki in: *Geschenke der Musen* (2003) 157 Kat.-Nr. 48 (mit Taf.).

Der jüngste Fund des Glockenkraters **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala ist noch nicht veröffentlicht und kann hier nur kurz erörtert werden. Den vorhandenen Informationen zufolge zeigt seine Bildszene eine frei schwebende Leier in Zusammenhang mit tanzenden (?), bewaffneten Männern. Waffentänze sind auf Kreta auch in der späteren literarischen Überlieferung belegt. Bestätigt sich diese Interpretation der Kraterszene, so ist sie neben den kypro-geometrischen Zeugnissen ein weiterer früher Beleg für das Phänomen der Verbindung kriegerischer und musischer Fähigkeiten. Der Krater ist der erste Beleg für dieses Phänomen aus dem ägäischen Raum und dürfte zeitgleich oder wenig jünger als der zyprische Kalathos **Kat.-Nr. 42** (*Abb. 85–Abb. 86*) sein. Es liegt nahe, die Anfänge des griechischen Ideals des *καλός κάγαθός* (vgl. o. S. 206) im Kontext der zyprisch-kretischen Kulturbeziehungen der ausgehenden Bronzezeit zu suchen.

Aus dem Grab R der früheisenzeitlichen Nekropole von Afrati¹²¹⁷ stammt die Terrakotta-Figurine eines Leierspielers (**Kat.-Nr. 99** *Abb. 163–Abb. 164*). Die Nekropole, von der Scuola Archeologica Italiana di Atene in den 1920er Jahren ausgegraben und von D. Levi 1931 nach den damaligen Standards vorzüglich publiziert, umfasste Urnen- bzw. Pithosbrandbestattungen in einfachen Gruben- und Tholosgräbern sowie Körperbestattungen in Kammergräbern quadratischen Grundrisses.

Das Grab R ist ein Tholosgrab. Levi unterschied zwei Bestattungsschichten im Inneren, den »strato superiore«¹²¹⁸ und den »strato inferiore«¹²¹⁹. Unter den Keramikfunden der unteren Bestattungsschicht, in der auch der Leierspieler **Kat.-Nr. 99** gefunden wurde, sind

¹²¹⁷ D. Levi, *ASAtene* 10–12, 1927/29, 202–304. – Gegen die bis vor kurzem allgemein akzeptierte Identifizierung der Siedlung bei Afrati mit der antiken Stadt Arkades, die auf D. Levi zurückgeht, hat D. Viviers, *BCH* 118, 1994, 229–259 vorgeschlagen, hier die antike Stadt Dattalla zu lokalisieren. Zustimmung K. Sporn, *Heiligtümer und Kulte Kretas* (2002) 98.

¹²¹⁸ D. Levi, *ASAtene* 10–12, 1927/29, Abb. 230a.

¹²¹⁹ Levi a. O. 269–270 Abb. 331a.

Gefäße entdeckt worden, die sich eindeutig dem von J. K. Brock umrissenen PGB-Stil zuordnen lassen. Charakteristisch für diesen sind ein Steilwandpithos mit Schulterknick, zwei Horizontalhenkeln, Windmühlennetz auf der Schulter, S-Friesen auf dem Körper und dunkel aufgemalter Bodenpartie¹²²⁰ sowie ein weiterer mit Schulterknick, niedriger Schulter und Fries mit nebeneinander geordneten, querschraffierten Bögen¹²²¹.

Die Tatsache, dass der Verstobene, zu dessen Beigaben die Leierspieler-Figurine **Kat.-Nr. 99** gehörte, in einem Tholosgrab und nicht in einem Felskammergrab bestattet wurde, kann beim gegenwärtigen Kenntnisstand der kretischen Bestattungssitten der Früheisenzeit nicht als rangdifferenzierendes Merkmal bewertet werden. Urnenbestattungen, die unter den kretischen Bestattungen dieser Zeit überwiegen, sind sowohl in Felskammer- als auch in Tholosgräbern anzutreffen, ohne dass darin oder in der Beigabenausstattung ein Muster erkennbar ist¹²²².

Die Terrakotta-Figurine **Kat.-Nr. 99** zeigt eine Gestalt mit Polos, die an der linken Seite ihres Körpers mit dem linken Arm eine Leier umfasst und mit der rechten Hand mittels eines Plektrons spielt (*Abb. 163–Abb. 164*). Diese Handhabung und Spielweise ist mit denen, die der Sarkophag **Kat.-Nr. 27** aus Ajia Triada (*Abb. 53*) und die Terrakotta-Gruppe **Kat.-Nr. 30** aus Paläkaastro (*Abb. 62–Abb. 65*) zeigen, gut vergleichbar und begegnet auch auf kyprogeometrischen Terrakotten wie **Kat.-Nr. 43** (*Abb. 89–Abb. 91*), **Kat.-Nr. 44** (*Abb. 92*), **Kat.-Nr. 45** (*Abb. 93*) und **Kat.-Nr. 48** (*Abb. 97–Abb. 98*), bei denen jedoch kein Plektron erkennbar ist. Gut vergleichbar in dieser Hinsicht ist auch die Terrakotta-Figurine **Kat.-Nr. V 7** aus Ashdod (*Abb. 268*), die schon mit ihrer Wiedergabe der Spielweise ägäische Einflüsse verrät (vgl. o. S. 169). Die senkrechte Handhabung der Leier ist, wie mehrfach erwähnt, selten im Orient anzutreffen. Weitere Gemeinsamkeiten der beiden Figurinen sind die großen Nasen und die knopfförmigen Erhebungen für die Augen.

Mit dem Leierspieler aus Afrati hat sich J. L. Clough intensiv im Rahmen ihrer Dissertation über das früheisenzeitliche Nachleben minoisch-mykenischer Tradition in der Keramik und der Kleinplastik Kretas auseinander gesetzt. Das Afrati-Figürchen und die plastischen Figuren des bekannten Tonmodells der Sammlung Giamalakis wies sie derselben PGB-Werkstatt zu¹²²³. Sie erkannte ferner, dass diese Werke tradierten bronzezeitlichen Vorbildern folgten¹²²⁴, die bis zu der SM IIIA-zeitlichen Terrakottagruppe aus Paläkaastro (**Kat.-Nr. 30** *Abb. 62–Abb. 65*) und den mittelminoischen Terrakotta-

¹²²⁰ D. Levi, *ASAtene* 10–12, 1927/29, 296–297 ohne Kat.-Nr. *Abb. 387*. Vgl. Brock (1957) *Pattern 1x* (Windmill pattern, PGB-FG); J. N. Coldstream – H. W. Catling (Hrsg.), *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs* (1996) 233 *Grab 283* Nr. 11 *Abb. 133* (Steilwandpithos mit Windmühlennetz auf der Schulter, PGB); 114 *Kat.-Nr. 75*, 110 *Abb. 97* (Steilwandpithos mit Friesendekor und dunkler Bodenpartie, FG).

¹²²¹ D. Levi, *ASAtene* 10–12, 1927/29, 278–279 *Kat.-Nr. 192* *Abb. 352a*. Vgl. Brock (1957) *Pattern 10i* (continuous double arcs, hatched, PGB).

¹²²² D. C. Kurtz – J. Boardman, *Greek Burial Customs* (1971) 171–173; Coldstream, *GeomGr* (1977) 276.

¹²²³ Clough (1972) 151. 158.

¹²²⁴ Clough (1972) 151–153. 156. 157. 158. 159–161. 168. 180. Zum Giamalakis-Modell s. zuletzt R. Mersereau, *AJA* 97, 1993, 39–42 *Kat.-Nr. 19* *Abb. 29* (mit Lit.); Archanes (1997) 566–567 *Abb. 565–566*.

Figurinen des Gipfelheiligtums von Petsopas zurückverfolgt werden können¹²²⁵. Früheisenzeitliche Arbeiten in derselben Tradition haben wir auch unter den kypro-geometrischen Figurinen gesehen.

Die stilistische Verwandtschaft des Leierspielers mit den Figuren des Giamalakis-Tonmodells ist offensichtlich: Fließende Umrisse, rautenförmiger, in einen langgezogenen Hals auslaufender Oberkörper, gebogene Arme ohne differenzierte Wiedergabe der Ellenbogen, leicht erhobenes Haupt, Gestaltung der Gesichtszüge und allgemeines Bemalungsschema sind allen gemeinsam. Auf eine Entstehung in derselben Werkstatt, wenn nicht sogar von derselben Hand, weisen die identische Ausbildung und Bemalung der Kopfaufsätze sowie die identische Halsbemalung mit drei horizontalen Streifen beim Leierspieler und bei der sitzenden Figur im Modell hin¹²²⁶. Der flächendeckende Dekor des Tonmodells zeichnet das Modell selbst und zugleich den Leierspieler aus Afrati als PGB im Sinne Brocks aus¹²²⁷. Stil und Fundzusammenhang der Afrati-Figur weisen also auf eine Datierung in das letzte Drittel des 9. Jhs. v. Chr. hin.

Die funeren Fundzusammenhänge sind für das Afrati-Figürchen dokumentiert und für das Giamalakis-Modell von J. Sakellarakis rekonstruiert worden¹²²⁸. Letzteres stamme aus einem Grab (wohl einem Tholosgrab) in Phythies am Nordrand der heutigen Stadt Epano Archanes¹²²⁹, wo illegale Grabungen 1947 und 1949 mindestens vier Gräber protogeometrischer bis frühorientalisierender Zeit ans Licht brachten¹²³⁰. Aus der unmittelbaren Nähe der vier Gräber von Phythies ist ferner eine Bestattung in einer Steinlarnax bekannt (SM III – SubM)¹²³¹. Wie schon Sakellarakis bemerkte¹²³², sind Steinlarnakes aus dieser Zeit auf Kreta nur in einem weiteren Beispiel belegt: im Grab R von Afrati. Grabform (Tholosgrab), Beigabenherkunft (aus derselben Werkstatt) und Bestattungsart (Steinlarnax) sind Gemeinsamkeiten zwischen Phythies und Afrati, die einen eindeutigen Zusammenhang erkennen lassen. Der Erhaltungszustand des Figürchens lässt leider nicht erkennen, ob es freistehend war oder zu einem vergleichbaren Tonmodell gehörte, dessen Gegenstück der sog. Naiskos **Kat.-Nr. 43** des Cyprus Museum mit dem Leierspieler im Inneren wäre (*Abb. 89–Abb. 91*). Für diesen Leierspieler haben wir die

¹²²⁵ Zum neo-minoischen Charakter des PGB-Stils s. auch J. N. Coldstream, BICS 31, 1984, 99–100; ders. in: 8. KretKongr A1 (2000) 275.

¹²²⁶ Clough (1972) 151–152. R. Hägg – N. Marinatos in: *Transizione* (1991) 302 sprechen vom »flater headdress« der liegenden Figuren.

¹²²⁷ J. Boardman, BSA 62, 1967, 66; J. Sakellarakis in: *Φίλια ἔπη εἰς Γεώργιον Μυλωνάν II* (1987) 67; R. Hägg – N. Marinatos in *Transizione* (1991) 302. 304; R. Mersereau, AJA97, 1993, 42 mit Anm. 192. Vgl. J. N. Coldstream – H. W. Catling (Hrsg.), *Knossos North Cemetery. Early Greek Tombs* (1996) 157 Kat.-Nr. 107, 144 Abb. 111 (Kalathos mit Schlaufenlinienfriesen, PGB). Brock (1957) Kat.-Nr. 505 Taf. 29 (Hydria mit Schlaufenlinienfriesen, PGB); 179 Pattern 111 running loops (PGB-FG).

¹²²⁸ J. Sakellarakis in: *Φίλια ἔπη* a. O. 37–70.

¹²²⁹ Sakellarakis a. O. 40. 48.

¹²³⁰ Sakellarakis a. O. 47–48 Abb. 6.

¹²³¹ Sakellarakis a. O. 49–50 mit Anm. 36.

¹²³² Sakellarakis a. O. 49–50 Anm. 36.

Deutung als Verstorbener erwogen (vgl. o. S. 214). Auch der rekonstruierte Grabkontext des Giamalakis-Modells, dessen Deutung als Naiskos bzw. Schrein oder Tholosgrab umstritten ist¹²³³, scheint für letztere These zu sprechen.

Bei der Frage nach dem spezifischen Charakter des Leierspiels helfen diese Beobachtungen jedoch kaum weiter. J. L. Clough betrachtet den Leierspieler im breiten Kontext von Bestattungsriten, in den auch die attisch-geometrischen Prothesis-Szenen gehören, und spricht von Figuren, die Teilaspekte solcher Rituale symbolisch vollziehen¹²³⁴. In den Prothesis-Szenen der Vasenmalerei kommt allerdings Leierspiel nie vor, und nach Aussage der Homerischen Epen sowie späterer Bild- und Textquellen wurden die Bestattungszereemonien nie von Leierspiel begleitet (vgl. u. S. 339). Das zyprische Tonmodell, im breiten Rahmen der Verbindungen kretischer und zyprischer Kultur in der Früheisenzeit betrachtet, ermöglicht dagegen die Annahme, dass auch das Afrati-Figürchen einen musizierenden Verstorbenen darstellt. Eine ähnlich 'realistische' Deutung ist auch im Falle des Leierspielers **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) anzunehmen (vgl. u. S. 325 ff.).

Die dreisaitige Rundbodenleier der Figurine besitzt gerade, brettartige Arme. Das Querjoch der Leier ist mit unverzierten, hinausragenden Enden versehen. Der Resonanzkasten ist halbkreisförmig und die Jocharme gehen aus diesem nahtlos hervor. Die engste Parallele für diese Leierform liefert der etwa zwei Jahrhunderte ältere zyprische Kalathos **Kat.-Nr. 42** (*Abb. 85–Abb. 86*) – ein weiteres Indiz für enge Kontakte zwischen den Musikkulturen der beiden Ostmittelmeerinseln im ausgehenden 2. und frühen 1. Jt. v. Chr. Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass die Region um Afrati am östlichen Rand der Messara-Ebene und auf den südwestlichen Ausläufern der Lassithi-Berge mehrere archäologische Zeugnisse ihrer Kontakte mit Zypern geliefert hat¹²³⁵. Die ägäisch-nachpalastzeitlichen Bezüge des Instrumentes auf dem zyprischen Kalathos legen aber nahe, dass der Ursprung aller dieser Leiern des 11.–9. Jhs. v. Chr. letztlich in der ägäischen Bronzezeit zu suchen ist. Am ehesten vergleichbar ist die mindersaitige Leier auf der SM IIIB-zeitlichen Scherbe **Kat.-Nr. 32** aus Knossos (*Abb. 70*). Dies zeigt noch einmal, dass der kulturelle Rückgang in den sog. Dark Ages keinen Bruch in der Entwicklung des Saitenspiels im ägäischen Raum verursachte. Anhand der gleichen Leierform auf der attischen Kanne **Kat.-Nr. 102** der Phase SG Ia (*Abb. 169–Abb. 170*) lässt sich die weitere Geschichte des Typus bis zum frühgriechischen Instrumentarium, dessen Ursprung in der lokalen Bronzezeit bislang vielfach in Frage gestellt worden ist, verfolgen.

2. Geometrisch-früharchaische Periode

Die Tradition der Leierspiel-Darstellungen in der kretischen Plastik setzt sich in der geometrischen Periode fort. Vier Leierspieler aus Bronze sind in diese Periode datiert und

¹²³³ S. Marinatos, Kreta, Thera und das mykenische Hellas² (1973) Taf. 144–145.

¹²³⁴ Clough (1972) 158. 180.

¹²³⁵ Siehe zuletzt A. Kanta – A. Karetsou in: Eastern Mediterranean (1998) 159–173.

mit Kreta verbunden worden (**Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*, **Kat.-Nr. 101** *Abb. 167–Abb. 168*, **Kat.-Nr. 147** *Abb. 258*, **Kat.-Nr. V 51** *Abb. 329*). Aus einer kontrollierten Grabung stammt jedoch nur der Leierspieler **Kat.-Nr. 101**. **Kat.-Nr. 100** und **Kat.-Nr. V 51** sind gesicherte Sammlungsstücke. An der Verbindung von **Kat.-Nr. V 51** mit Kreta haben wir jedoch, A. Lebessi folgend, starke Zweifel (vgl. u. S. 414). Die Echtheit von **Kat.-Nr. 147** (*Abb. 258*) ist fraglich; das Figürchen ist aber offensichtlich ein Duplikat des gesicherten Leierspielers **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*), so dass seine Nichtberücksichtigung hier keine bedeutenden Folgen hat. Am Rande sei schließlich der Neufund eines Aulos-Spielers aus Kato Syme erwähnt (*Abb. 237*), der von der Ausgräberin A. Lebessi überzeugend in SPG datiert worden ist. Auch dieser Fund zeigt, dass Kreta im frühen 1. Jt. eine schwungvolle Musikkultur bewahrte.

Anzahl und Qualität der bislang bekannten Bronze-Statuetten geometrischer Zeitstellung aus Kreta zeigen, dass die Insel auch im frühen 1. Jt. v. Chr. über eine prosperierende Produktion von Bronzeplastik verfügte, für die sich allerdings die moderne Forschung bis vor kurzem wenig interessierte¹²³⁶. Frühere Betrachtungen hielten den kretischen Landschaftsstil mehr oder weniger für einen Ausläufer festländischer Traditionen und datierten ihn auch anhand der festländischen, vor allem der attischen Plastik. Gesamtanalysen fanden sich entweder in kleinen Aufsätzen über einzelne Neufunde, in denen diese Neufunde naturgemäß im Vordergrund standen, oder in umfangreicheren Monographien, die allerdings andere chronologische oder regionale Schwerpunkte hatten. Etwa 8% der kretischen anthropomorphen Metallfigurinen identifizierte und erörterte C. Verlinden 1984 in ihrer Monographie über die kretischen Metallfigurinen der Bronze- und der Früheisenzeit als geometrisch und legte damit den Grundstein für die einschlägige Forschung¹²³⁷. Anders als die minoischen und subminoisch-protogeometrischen Menschenfigurinen¹²³⁸, ist die kretisch-geometrische anthropomorphe Kleinplastik in Bronze noch nicht monographisch behandelt worden¹²³⁹.

Die abschließende Publikation der anthropomorphen Bronzestatuetten aus dem Heiligtum des Hermes und der Aphrodite bei Kato Syme in Viannos und die damit vorgenommenen umfassenden Untersuchungen zur chronologischen Entwicklung, Herstellungstechnik und Ikonographie stellen nun das Studium der kretisch-geometrischen

¹²³⁶ Für einen ideengeschichtlichen Überblick über die Forschungsgeschichte geometrischer Bronzeplastik s. S. Langdon, *AJA* 102, 1998, 261–266.

¹²³⁷ Verlinden, *Statuettes* (1984).

¹²³⁸ Sapouna-Sakellarakis, *Menschenfiguren* a. O. (Anm. 83); Naumann, *Bronzeplastik* (1976).

¹²³⁹ Beiläufig erwähnt werden kretisch-geometrische Figurinen von H.-V. Herrmann, *Werkstätten geometrischer Bronzeplastik*, *Jdl* 79, 1964, 17–71; B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands* (1969); S. H. Langdon, *Art, Religion and Society in the Greek Geometric Period: Bronze Anthropomorphic Votive Figurines*, Diss. Indiana University (1984); B. Janietz, *Untersuchungen an geometrischen Bronzen*, Diss., Freiburg (2001), einzusehen unter <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/199/>; P. C. Bol in: ders. (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst* (2002) 3–21. Eine knappe Erörterung liefert J. Floren, *Die geometrische und archaische Plastik* (1987) 70–72. M. Byrne, *The Greek Geometric Warrior Figurine*, *Archaeologia Transatlantica* 10 (1991) untersuchte die kretischen Männerfigurinen.

Bronzeplastik auf eine neue Basis¹²⁴⁰. Weitere Statuetten sind aus der kretischen Sammlung des Ashmolean Museum in Oxford, dem Höhlenheiligtum des Hermes Kranaios in Patsos und den Heiligtümern am *Piazzale dei Sacelli* in Ajia Triada bei Phästos publiziert worden¹²⁴¹. Wichtige Fundgruppen aus der idäischen und der diktäischen Zeus-Grotte warten noch auf ihre vollständige Veröffentlichung¹²⁴².

Kato Syme lieferte insgesamt 41 minoische und griechische anthropomorphe Figurinen. 13 davon sind der Ausgräberin zufolge in die Perioden PG bis vordädalisch, die uns hier interessieren, zu datieren. Chronologisch aussagekräftige Befunde wurden aber trotz der modernen, wissenschaftlichen Ausgrabung und der sorgfältigen Dokumentation nicht entdeckt. Die Figurinen wurden zum Großteil in der schwarzen, fettigen Schicht südöstlich des protogeometrisch-geometrischen Altars gefunden, die sich durch jahrhundertlange, von mittelfinoischer bis klassischer Zeit andauernde Kultaktivität unter freiem Himmel gebildet hatte. Daraus ergab sich keine eindeutige Stratigraphie¹²⁴³. Da alle bisher bekannten kretischen Figurinen aus alten Grabungen, dem Kunsthandel oder Heiligtumskontexten mit großer chronologischer Spannbreite stammen, ist die Forschung für Fragen der Datierung hauptsächlich auf die kunsthistorische Auswertung des Stils angewiesen¹²⁴⁴.

Lebessis Datierungen des Materials basieren zum einen auf dem Postulat der Unabhängigkeit der kretischen von der attisch-geometrischen Plastik. Dies erscheint zumindest im Vorfeld deshalb gerechtfertigt, weil die Bronzeplastik auf Kreta, anders als auf dem griechischen Festland, auf eine kontinuierliche lokale Tradition seit der Bronzezeit zurückblicken kann¹²⁴⁵. Die Datierungen basieren zum anderen auf der methodisch bemerkenswerten Differenzierung zwischen Zeitstil (»ρυθμός«) und Lokalstil (»τεχνοτροπία«). Zeitstilistisch unterscheidet Lebessi zwischen protogeometrisch, geometrisch und vordädalisch¹²⁴⁶ – wobei die Figurinen im Einzelnen auch in Unterphasen datiert werden – und lokalstilistisch zwischen süd- und nordkretisch¹²⁴⁷. Als protogeometrische Merkmale betrachtet sie den klaren Körperaufbau mit den geometrischen Konturen, die überlangen, zylindrischen Hälse und die dünnen Gesichtsmerkmale, die am Ende der Periode zu einem gewissen »Expressionismus« gelangen¹²⁴⁸. In geometrischer Zeit werde nach Lebessi der

¹²⁴⁰ Lebessi, Syme III (2002).

¹²⁴¹ J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (1961) 6–9 Taf. 1–6, 33; N. Kourou – A. Karetsou in: L. Rocchetti (Hrsg.), *Sybrita* (1994) 81–164; D'Agata, *HTR II* (1999) 166–175 Taf. 103–106.

¹²⁴² Zum Material aus der idäischen Zeus-Grotte s. vorläufig M. Lagogianni-Georgakarakou in: 8. KretKongr A2 (2000) 117–135.

¹²⁴³ Lebessi, Syme III (2002) 5.

¹²⁴⁴ Zu methodischen Fragen s. Lebessi, Syme III (2002) 5–12. 29–32; Vgl. in Bezug auf bronzzeitliche Figurinen Sapouna-Sakellarakis, *Menschenfiguren a. O.* (Anm. 83) 6–8.

¹²⁴⁵ Lebessi, Syme III (2002) 30.

¹²⁴⁶ Lebessi, Syme III (2002) 57–107. Wir erwähnen dabei nur die Perioden, die relevant für unsere Arbeit sind. Chronologisch entspricht die protogeometrische Plastik der Keramik der Phasen PG und PG B; die vordädalische Plastik entspricht dem jüngeren Abschnitt der keramischen Phase SG und dem älteren Abschnitt der orientalisierenden Phase auf Kreta.

¹²⁴⁷ Lebessi a. O. 59. 289–290.

¹²⁴⁸ Lebessi a. O. 60. 74. 75. 81.

Gliederaufbau, auch in der Breite und Tiefe, besser proportioniert. Die einzelnen Körperteile seien nun artikuliert und detaillierter; sie werden durch klare Konturen umrissen, und die Gesichtsmerkmale erlangen Plastizität¹²⁴⁹. Für die vordädalische Stufe seien Monumentalisierungstendenzen, dekorative Behandlung der Formen, Steigerung der Qualität sowie Erweiterung der geometrischen durch orientalisierende Merkmale wichtig¹²⁵⁰. Wenig chronologische Bedeutung haben für Lebessi die Ausdehnung in die Höhe und die Herstellungsqualität.

Zu den diachronischen Merkmalen des südkretischen Lokalstils gehören voluminöse Formen, kräftige Hinterbacken und Brüste, übergroße Köpfe, rohe Gesichter, Neigung der Körper nach vorne und gebogene Beine¹²⁵¹. Starrheit, brettartige Körper, eckige Schultern, unrhythmische Analogien, überlange Glieder, Raffinesse und eine größere Abhängigkeit von minoischen Traditionen seien für nordkretische Figurinen charakteristisch¹²⁵². Die beiden lokalen Schulen haben sich zeitstilistisch auf mehr oder weniger eigenen Wegen entwickelt: die eine im großen Umkreis von Knossos mit Ausstrahlung auf Ostkreta, die andere in der Umgebung von Phästos, Ajia Triada und Gortyn mit Ausstrahlung auf das westliche Patsos. Sie haben sich aber auch gegenseitig beeinflusst¹²⁵³.

Bei aller unvermeidbarer Subjektivität der kunsthistorischen Methode und trotz der Möglichkeit, einzelne Statuetten anders in das Gesamtbild zu fügen, wie wir es auch hier im Folgenden tun werden, lässt Lebessi das Bild einer aus der Bronzezeit kontinuierlich entwickelten, stilistisch facettenreichen anthropomorphen Kleinplastik entstehen, das insgesamt kohärent und sinnvoll erscheint und von den wenigen extern datierbaren Funden gestützt wird. Auch scheint die kretische Bronzeplastik sich parallel zur festländischen entwickelt, diese qualitativ oft übertroffen und ihr insgesamt mehr Anregungen gegeben zu haben als sie selbst von ihr erhielt¹²⁵⁴. Die hinlänglich bekannte führende Rolle Kretas bei den Anfängen der griechischen Monumentalplastik aus Stein erscheint damit als eine Fortsetzung der bedeutenden lokalen Tradition in der geometrischen Kleinplastik.

Hier soll zunächst etwas näher auf die nahöstlichen Bezüge der kretisch-geometrischen Figurinenplastik eingegangen werden, nicht zuletzt deshalb, weil der sitzende Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) manchmal für ein nahöstliches Importprodukt gehalten worden ist, und insofern einer näheren Untersuchung im Lichte neuerer Erkenntnisse bedarf. Lebessi spricht sich generell für eine untergeordnete Rolle des Orients bei der Entstehung und Entwicklung der kretisch-geometrischen Kleinplastik aus. Hier entstand tatsächlich kein Mischstil, der sich mit dem stark orientalisierenden Stil der prachtvollen, mit figurenreichen Szenen und elaborierten Dekorationsmustern versehenen kretischen Schilde, anderer

¹²⁴⁹ Lebessi a. O. 69. 81. 82. 84.

¹²⁵⁰ Lebessi a. O. 98.

¹²⁵¹ Lebessi a. O. 67. 69. 74. 80. 85.

¹²⁵² Lebessi a. O. 59. 62. 67. 70. 71. 78.

¹²⁵³ Lebessi a. O. 77. 83–84.

¹²⁵⁴ Lebessi a. O. 297–314.

Treifarbeiten sowie des Goldschmucks vergleichen ließe¹²⁵⁵. Die Gründe dafür wären in der Stärke der Kleinplastik-Tradition auf Kreta seit der Bronzezeit und in der für das Narrative und Dekorative ungeeigneten Beschaffenheit der Figurinen, aber vor allem im folgenden Umstand zu suchen: Die Figurinen als Votive waren eher mit dem Brauchtum sozial schwächerer Gesellschaftsschichten verbunden, die sich vermutlich weniger kosmopolitisch verhielten als die Stifter orientalisierender Bronzereliefs und eher Heiligtümer der kretischen Peripherie aufsuchten¹²⁵⁶. Die Rundplastik war nie so stark orientalisierend wie die Bronzereliefs; jedoch entzog sie sich nicht ganz dem Phänomen der frühen und starken Orientalisierung der Kunst und Kultur Kretas.

Selbst Lebessi beurteilt die kretische Bronzeplastik als offener für nahöstliche Anregungen als andere griechische Lokalwerkstätten¹²⁵⁷. Sie weist insbesondere auf die Wirkung des Nahen Ostens auf die Figurenplastik Nordkretas hin¹²⁵⁸. Sie betrachtet ferner den orientalisierenden vordädalischen Stil des späten 8. Jhs. v. Chr.¹²⁵⁹ als das Ergebnis einer zweiten Welle nahöstlicher Einflüsse; von der ersten Welle waren bereits spätprotogeometrische Bronze-Statuetten betroffen¹²⁶⁰.

Nahöstliche Einflüsse sind bereits in protogeometrischen Figurinen festzustellen. Die glatte, abgesetzte Schädelkalotte nordsyrischer Figurinen erscheint auf dem SPG-zeitlichen Terrakotta-Zentauren aus Lefkandi, bei dem Lebessi kretische Einflüsse erkennt¹²⁶¹, und wird von da an auch für die kretisch-geometrische Plastik charakteristisch. Ähnliche Schädelkalotten zeigen ein frühgeometrischer bronzener Faustkämpfer aus Ajia Triada¹²⁶², ein weiterer mittelgeometrischer Kämpfer aus dem Höhlenheiligtum des Hermes Kraniaios in Patsos¹²⁶³ (Abb. 242), der Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) sowie weitere

¹²⁵⁵ Zu diesem Gegensatz zwischen Relief- und Rundplastik auf Kreta s. zuletzt Prent, *Cretan Sanctuaries* (2005) 389.

¹²⁵⁶ Zum Vorkommen anthropomorpher Bronzefigurinen in eher stadtfernen Heiligtümern auf Kreta s. zuletzt Prent, *Cretan Sanctuaries* (2005) 390–391. 704 Tabelle 5.

¹²⁵⁷ Lebessi, *Syme III* (2002) 74. 87. 92.

¹²⁵⁸ Lebessi, *Syme III* (2002) 95. 97. Dort waren auch die Hersteller der stark orientalisierenden figürlichen Bronzebleche tätig, und dort werden ihre Werke heute entdeckt.

¹²⁵⁹ Lebessi, *Syme III* (2002) 98.

¹²⁶⁰ Lebessi, *Syme III* (2002) 74. 287.

¹²⁶¹ V. R. d' A. Desborough in: M. R. Popham et al., *Lefkandi I* (1980) 344–345 Taf. 169. 251–252; D. Picopoulou-Tsolaki in: J. Sweeney et al. (Hrsg.), *The Human Figure in Early Greek Art. Ausstellungskatalog* (1988) 58–60 Kat.-Nr. 1 Taf.; A. Lebessi in: *Fs. Popham* (1996) 146–154; Lebessi, *Syme III* (2002) 64; Lemos, *PGA* (2002) 98–99 Taf. 98, 1; F. Caruso in: N. Chr. Stampolidis – A. Giannikouri (Hrsg.), *To Aιγαίο στην Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου. Kongress Rhodos 2002* (2004) 391–401.

¹²⁶² Heraklion, *Arch. Mus. Inv.-Nr. 2308*. Chr. Zervos, *L'art de la Crète néolithique et minoenne* (1956) 472 Taf. 783; Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 97 Kat.-Nr. P28 Taf. 32; Verlinden, *Statuettes* (1984) 30. 44. 45. 50. 169. 171. 173. 220 Kat.-Nr. 226 Taf. 88; D'Agata, *HTR II* (1999) 168–169. 172–173 Kat.-Nr. E 1.8 Taf. 104 (2. Hälfte des 8. Jhs. v. Chr.); Lebessi, *Syme III* (2002) 75–76. 78. 99. 217. 286. 289. 304 Abb. 44; Prent, *Cretan Sanctuaries* (2005) 391 Taf. 62, b.

¹²⁶³ Heraklion, *Arch. Mus. Inv.-Nr. 208*, ehemals Samml. Triphyllis. Chr. Zervos, *L'art de la Crète néolithique et minoenne* (1956) 482 Taf. 801; Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 96 Kat.-Nr. P26 Taf. 31; Verlinden, *Statuettes* (1984) 24. 27. 29 Anm. 51; 41. 50. 52. 140 Anm. 254; 157. 168. 169. 173. 220 Kat.-Nr. 227 Taf. 89; M. Byrne,

Figurinen bis hin zu einer mitteldädischen Jüngling-Statuette aus Syme¹²⁶⁴. Geschorene Köpfe kannte zwar die altpalastzeitliche Bronzeplastik¹²⁶⁵, das Fehlen von Zwischengliedern in der Entwicklung und die recht verschiedene Ausgestaltung dieses Merkmals in der Früheisenzeit weisen aber deutlich auf nahöstliche Vorbilder hin.

Es handelt sich nicht lediglich um eine anfängliche Anregung, die sich dann auf Kreta eigenständig entwickelte. Die kretischen Bronzegießer verfolgten auch die Weiterentwicklung der Haartracht im Nahen Osten. Bei nordsyrischen Elfenbeinfiguren des 8. Jhs. v. Chr. aus Nimrūd (*Abb. 238, Abb. 239*) erscheint die abgesetzte Schädelkalotte mit linearer Wiedergabe der Haarsträhnen und charakteristischer Ausbuchtung um die Ohren. Es ist genau diese Haartracht, die kretische Figurinen spätestens in der Zeit des vordädischen Stils übernehmen. Zu den gut datierbaren Belegen dieser Haartracht gehören eine männliche Bronze-Statuette aus Afrati¹²⁶⁶, die zusammen mit einem Lekythion aus dem letzten Viertel des 8. Jhs. gefunden wurde, die beiden goldenen Widderträger aus Tekke¹²⁶⁷ sowie das etwas weiterentwickelte männliche Sphyrelaton aus Dreros. Die drei ersten Werke werden von Lebessi in das 3. Viertel des 8. Jhs., das männliche Dreros-Sphyrelaton zwischen 720 und 710 v. Chr. datiert¹²⁶⁸. Die Statuette eines nackten

The Greek Geometric Warrior Figurine, *Archaeologia Transatlantica* 10 (1991) 236 Kat.-Nr. 51 Taf. 4, 51; N. Kourou – A. Karetsou in: L. Rocchetti (Hrsg.), *Sybrita* (1994) 145 Kat.-Nr. 84 Taf. 96; M. D'Acunto, *Ostraka* 9, 2000, 301 Abb. 20; Lebessi, *Syme III* (2002) 80. 99. 100. 173. 288. 289 Abb. 49; Prent, *Cretan Sanctuaries* (2005) Taf. 55, a. Am Rande sei hier auf die Ähnlichkeit dieser Statuette mit den beiden frontal stehenden Gestalten auf dem bemalten Pithos **Kat.-Nr. V 8** aus Kuntillet 'Ağrud (spätes 9. oder frühes 8. Jhs. v. Chr.) (*Abb. 270*) hingewiesen.

¹²⁶⁴ Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 3698. Lebessi, *Syme III* (2002) 22–23. 114 Kat.-Nr. 28 Taf. 28.

¹²⁶⁵ Sapouna-Sakellarakis, *Menschenfiguren a. O.* (Anm. 83) 13. 51–52. 80–81. 145–146 Kat.-Nr. 8 Taf. 3,8 (Traostalos); Kat.-Nr. 89 Taf. 2,89 (Juktas); Kat.-Nr. 139 Taf. 2,139 (Kreta?), alle aus der ausgehenden Altpalastzeit.

¹²⁶⁶ Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 3072. A. Lebessi in: Fs. Kontoleon (1980) 87–95; M. D'Acunto, *Ostraka* 9, 2000, 300 Abb. 18; Lebessi, *Syme III* (2002) 75. 87. 90. 94–96. 101. 139. 188. 289. 293 Abb. 60; M. D'Acunto, *AIONArchStAnt N.S.* 9–10, 2002–03, 28 Abb. 17.

¹²⁶⁷ J. Boardman, *BSA* 62, 1967, 61 Taf. 9,47–48; 11,47–48 (spätestens frühes 7. Jh. v. Chr.); A. Lebessi, *BSA* 70, 1975, 171 Taf. 25,b (spätes 8. Jh. v. Chr.); I. Beyer, *Die Tempel von Dreros und Prinias A und die Chronologie der kretischen Kunst des 8. und 7. Jhs. v. Chr.*, Diss. Univ. Freiburg i. Br. (1976) 19. 58. 154 Kat.-Nr. 57 Taf. 44, 1 (um 750 v. Chr.).

¹²⁶⁸ Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 2445–2447. P. Lemerle, *BCH* 60, 1936, 485 Taf. 63; F. Willemsen, *Gnomon* 30, 1959, 619 Anm. 1; J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (1961) 137–138; ders., *BSA* 62, 1967, 61 (SG); Beyer a. O. 18–20. 154–156 Kat.-Nr. 58 Taf. 47–48; Taf. 51, 4–5 (Mitte 8. Jh. v. Chr.); Coldstream, *GeomGr* (1977) 284 Abb. 91 (um 700 v. Chr.); L. Adams, *Orientalizing Sculpture*, *BAR Suppl. Series* 42 (1978) 12–13 (letztes Viertel 8. Jhs. od. frühes 7. Jh. v. Chr.); E. Walter-Karydi, *AntK* 23, 1980, 9–10; P. Blome, *Die figürliche Bildwelt Kretas* (1982) 14–15 Taf. 4; J. Floren, *Geometrische u. archaische Plastik* (1987) 135–137 Taf. 6,1 (frühes 7. Jh.); B. Holtzmann – A. Pasquier, *Histoire de l'art antique: l'Art grec* (1992) 80–81 Abb. 44; C. C. Mattusch, *Greek Bronze Statuary* (1988) 42–44 Abb. 3,11–12 (8. Jh. v. Chr.); J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 398; B. Borell in: B. Borell – D. Rittig, *Orientalische und griechische Bronzereliefs aus Olympia. Das Fundkomplex aus Brunnen* 17, *OF* 26 (1998) 161 (um 700 v. Chr.); G. Kaminski in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst* (2002) 83–85 Abb. 157, a-e (mit Lit.); Lebessi, *Syme III* (2002) 87; M. D'Acunto, *AIONArchStAnt N.S.* 9–10, 2002–03, 25–27 Abb. 11.

Wettläufers aus Patsos¹²⁶⁹, der diese Haartracht auch trägt, wäre sogar in SG zu datieren (vgl. u. S. 323).

Auch eine dritte Version der Haartracht geht auf nahöstliche Anregungen zurück. Als Vorbild fungierte die ursprünglich ägyptische Kopfbedeckung aus gestreiftem Stoff, die man vorne an der Stirn band und über den Kopf nach hinten fallen ließ. Diese Kopfbedeckung kommt oft bei ägyptisierenden Sphingen auf phönikischen Elfenbeinschnitzereien vor, ist aber auch auf nordsyrischen Elfenbeinstücken belegt (*Abb. 239*). Auf Kreta wurde das Motiv für die Wiedergabe der Haartracht mit Stirnband übernommen. Diese Haartracht weist bereits eine spätgeometrische Jüngling-Statuette aus Syme auf¹²⁷⁰.

Die Abhängigkeit der kretischen Bronze gießer von nahöstlichen Vorbildern für die Wiedergabe der Haartracht erklärt sich durch das Fehlen dieses Merkmals in der lokalen Tradition. Lange, auf den Rücken herabfallende Haarlocken sind zwar bei minoischen Männerfigurinen mehrfach belegt, jedoch weisen die frühesten Figurinen des 1. Jts. v. Chr. keine differenzierte Angabe des Haarmaßes auf. Als ältestes Beispiel ist eine männliche Figur aus Kavousi zu erwähnen, die in protogeometrischen Zusammenhängen gefunden wurde und wohl an das Ende des Protogeometrischen zu datieren ist¹²⁷¹. Die Haarsträhnen werden hier allein durch drei Einschnitte auf dem Rücken angedeutet.

Eine weitere Lücke der lokalen kretischen Tradition besteht in der Wiedergabe der Sitzhaltung. Diese kannten die ägäischen Bronze gießer im 2. und frühen 1. Jt. v. Chr. kaum. Sitzende Terrakotta-Figurinen sind nur in den Phasen SM I–SM II und selbst dann nur vereinzelt belegt¹²⁷². Auch in anderen griechisch-geometrischen Regionalwerkstätten der Bronzeplastik erscheinen Sitzfiguren, wohl unter kretischem Einfluss, erst in SG II-zeitlichen Zusammenhängen und werden in das letzte Viertel des 8. Jhs. v. Chr. datiert¹²⁷³. Die Ausnahme einer sitzenden Männerfigurine aus Fundzusammenhängen der 1. Hälfte des 8. Jhs. in Kalapodi im mittelgriechischen Lokris¹²⁷⁴ bestätigt die Regel.

Kretische Bronze gießer dürften in der ägäischen Früheisenzeit als erste die Wiedergabe der Sitzhaltung versucht haben, wie eine Männerfigurine aus Paläkaastro zeigt (*Abb. 241*), die

¹²⁶⁹ Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 209, ehemals Sammlung Triphylles. Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 74–75 Kat.-Nr. P26; Verlinden, *Statuettes* (1984) 24. 27. 29 Anm. 51; 41. 50. 52. 140 Anm. 254; 169. 220 Kat.-Nr. 228 Taf. 89; M. Byrne, *The Greek Geometric Warrior Figurine* (1991) 134. 146. 238 Kat.-Nr. 89; N. Kourou – A. Karetsou in: L. Rocchetti (Hrsg.), *Sybrita* (1994) 119. 145 Kat.-Nr. 85 Abb. 97; Lebessi, *Syme III* (2002) 82. 289 Abb. 51; Prent, *Cretan Sanctuaries* (2005) 607 Taf. 55, b.

¹²⁷⁰ Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 4360. A. Lebessi, *Prakt* 1977, 409–410 Taf. 215,y; dies. in: *KrÄg Studien* (2000) 177–178 Abb. 2; Lebessi, *Syme III* (2002) 19–20. 87–90 Kat.-Nr. 18 Taf. 17.

¹²⁷¹ Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 2309 und 2313. Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 52–53. 94 Kat.-Nr. P5 Taf. 20,1; Verlinden, *Statuettes* (1984) 20. 42. 50. 153. 156. 163. 166–168. 171 Kat.-Nr. 213 Taf. 84.

¹²⁷² Rethemiotakis, *Peloplastike* (1998) 30. 67. Kat.-Nr. 72 Taf. 8,α; 48 Kat.-Nr. 203 Taf. 84,δ-ζ'; D'Agata, *HTR II* (1999) 25–26 Kat.-Nr. A 7 Taf. 1.

¹²⁷³ P. Kranz, *AM* 87, 1972, 1–20; S. Langdon, *AJA* 94, 1990, 407–424; M. Voyatzis in: *Klados* (1995) 275–277 Abb. 5. 13.

¹²⁷⁴ Lamia, Arch. Mus., Inv.-Nr. 6060. R. C. S. Felsch in: R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981* (1983) 126–127 Abb. 12; Lebessi, *Syme III* (2002) 84.

Lebessi für ein Werk im frühen mittelgeometrischen Stil Nordzentrakretas hält¹²⁷⁵. Die nahöstlichen Elemente sind hier m. E. deutlich: die abgesetzte Schädelkalotte und die Ausbuchtungen des Haarmaßes um die Ohren, die halbkreisförmigen, senkrecht an den Kopf angesetzten Ohren, der leicht angehobene Kopf und die längere, krumme, spitz zulaufende Nase. Die Figur saß offenbar auf einem getrennt hergestellten Sitz, der nicht mehr vorhanden ist. Eine weiteres sitzendes Männerfigürchen mit minoischem Schurz ohne genauere kretische Herkunft (*Abb. 240*) datiert Lebessi überzeugend in SG¹²⁷⁶. Die Wiedergabe der Sitzhaltung wirkt hier nicht besonders souverän.

Die Haltung der beiden kretischen Figuren kann kaum aus lokalen Traditionen abgeleitet werden. Sie hat nichts mit der Haltung der sehr abstrakten und am Unterkörper sehr summarisch wiedergegeben Sitzfiguren mancher als Teile eines Viereckständers zu rekonstruierenden Bronzen aus der Idäischen Zeus-Grotte zu tun, zumal diese stilistisch in das ausgehende 8. Jh. v. Chr. zu datieren sind¹²⁷⁷. Kretisch spätprotogeometrische und frühgeometrische Bronze-Figurinen in halbsitzender Haltung stellen erste Versuche dar – gemeint sind Exemplare wie eine Frauenstatuette aus Ajia Triada¹²⁷⁸, ein männliches Figürchen aus Amnisos¹²⁷⁹, eine wahrscheinlich kretische Figurine des Ashmolean Museum »von Kreta (?)«¹²⁸⁰ und der oben erwähnte Patsos-Wettläufer¹²⁸¹, dessen Haltung am ausgereiftesten modelliert ist. Zu der Haltung der Paläkaastro-Figurine (*Abb. 240*) können solche Versuche kaum geführt haben.

Vor allem also in der Haltung kretischer Sitzfigurinen liegt ein Merkmal, das keine lokale Tradition hatte, und für das sich die Bronze gießer an den Osten wenden mussten. Die zeitlich und geographisch nächsten Sitzfigurinen im antiken Mittelmeerraum gehören dem syrisch-palästinischen Typus der »Enthroned Male Deities and Worshippers« nach O. Negbi an, insbesondere einer in Syrien und Nordpalästina verbreiteten syrisch-anatolischen

¹²⁷⁵ Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 902+1416. Lebessi, Syme III (2002) 83 Abb. 52.

¹²⁷⁶ Heraklion, Arch. Mus. ohne Inv.-Nr. Lebessi, Syme III (2002) 97 Abb. 67.

¹²⁷⁷ Papasavvas, Ypostates (2001) 176–177. 249–252. 192–193 Kat.-Nr. 48 Abb. 132–145.

¹²⁷⁸ Heraklion, Arch. Mus. Inv.-Nr. 746. A. Lebessi, Prakt 1973, 191; Naumann, Bronzeplastik (1976) 67. 94 und *passim* Kat.-Nr. P6 Taf. 20,1; Verlinden, Statuettes (1984) 20. 43. 44 Anm. 101; 50. 153. 156 Anm. 287; 166–168. 218 Kat.-Nr. 214 Taf. 85; M. Byrne, The Greek Geometric Warrior Figurine (1991) 125. 150. 238 Kat.-Nr. 88 Abb. 10 Taf. 8, 88; S. C. Jones, Crafted Gifts (1995) 111–112 Kat.-Nr. P17 Taf. 51, P17; D'Agata, HTR II (1999) 171 Kat.-Nr. E1.4 Taf. 103.

¹²⁷⁹ Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 2316 S. Marinatos, Prakt 1935, 199 Abb. 3; T. J. Dunbabin, The Greeks and Their Eastern Neighbours (1957) 36 Taf. 8, 1; Naumann, Bronzeplastik (1976) 67–68. 96 Kat.-Nr. P 21 Taf. 28, 1; Verlinden, Statuettes (1984) 20. 42. 50. 169. 170. 221 Kat.-Nr. 234 Taf. 91; M. Byrne, The Greek Geometric Warrior Figurine (1991) 152. 238 Kat.-Nr. 90 Abb. 10. Taf. 8, 90; V. Stürmer in: J. Schäfer (Hrsg.), Amnisos nach den archäologischen, historischen und epigraphischen Zeugnissen des Altertums und der Neuzeit (Berlin 1992) 228. 248 Kat.-Nr. D, 1. b 1 Taf. 73,1–3; S. C. Jones, Crafted Gifts (1995) 109–110 Kat.-Nr. P15 Taf. 61, P15.

¹²⁸⁰ Oxford, Ashm. Mus., Inv.-Nr. 1928.15. J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford (1961) 121 Kat.-Nr. 525 Taf. 44, 525; Naumann, Bronzeplastik (1976) 73–74 Kat.-Nr. P 27 Taf. 30,3; Verlinden, Statuettes (1984) 24 Anm. 30; 26. 28 Anm. 46; 32. 34. 46. 50. 152 Anm. 273; 153. 168. 169. 219 Kat.-Nr. 224 Taf. 88; M. Byrne, The Greek Geometric Warrior Figurine (1991) 237 Kat.-Nr. 68 Taf. 6, 68.

¹²⁸¹ Siehe o. Anm. 1269.

Untergruppe, deren Fundzusammenhänge, soweit bekannt und datierbar, bis in die Eisenzeit I, vor der Mitte des 11. Jhs. v. Chr., reichen¹²⁸².

Weitere Anregungen aus dem Nahen Osten berühren den Bereich der Technik. So weisen etwa die Augenhöhlungen kretischer Figurinen auf Augeneinlagen hin, die in der nordsyrischen Monumental- und der phönikischen Elfenbeinplastik weit verbreitet waren. Hierzu vgl. u. a. eine protogeometrische Frauenstatuette¹²⁸³, zwei ähnliche Männerfigurinen der ausgehenden spätgeometrischen Periode¹²⁸⁴ (alle drei aus Syme) und einen Jüngling mit Gürtel aus Kreta¹²⁸⁵.

Es scheint also, dass der Nahe Osten auch im Studium der kretisch-geometrischen Rundplastik in Bronze nicht wegzudenken ist. Seine Wirkung ist zwar selektiv und wird an die lokalen Traditionen und Bedürfnisse mehr angepasst als bei anderen, stärker orientalisierenden kretischen Kunsthandwerkszweigen, ist aber dennoch präsent. Dies ist besonders zu berücksichtigen, wenn es weiter unten darauf ankommen wird, ob auch die Musikinstrumente der zu betrachtenden Figurinen auf nahöstliche Vorbilder zurückgehen oder lokale Traditionen fortsetzen.

Kat.-Nr. 100 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 2064. FO unbekannt (Geschenk G. Mitsotakis, ca. 1920). Bronze-Figurine eines sitzenden Leierspielers. H 5,5 cm. Kretisch-FG, ausgehendes 9. oder frühes 8. Jh. v. Chr.

Abb. 165–Abb. 166

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter; Querjoch auf den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter bogenförmig; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. D. Levi, *ASAtene* 10/12, 1927/1929, 542 Abb. 609; L. Deubner, *AM* 54, 1929, 194 Abb. 1; T. J. Dunbabin, *The Greeks and Their Eastern Neighbours* (1957) 36 Taf. 8, 2; J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (1961) 119 Anm. 2; Aign (1963) 56. 226 Kat.-Nr. II/16 Abb. 23; M. Wegner, *Griechenland, MiB II 4* (1963) 24 Abb. 1; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 78 Kat.-Nr. 90 Abb. 1, c Taf. I, a; B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst* (1969) 161 Taf. 203; E. T. Vermeule in: Ph. W. Lehmann (Hrsg.), *A Land Called Crete* (1968) 97–98. 126 Abb. 40; C. Davaras, *Guide to Cretan Antiquities* (1976) 204–205 Abb. 116; Coldstream, *GeomGr* (1977) 284; J. Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period* (1978; Nachdr. 1991) 16 Abb. 43; W.-D. Heilmeyer, *Frühgriechische Kunst. Kunst und Siedlung im geometrischen Griechenland* (1982) 54 Abb. 41; J. M. Hurwit, *Yale University Art Gallery Bulletin* 38, 2, 1982, 22–23 Abb. 7–8; C. Verlinden, *Statuettes anthropomorphes* (1984) 23 Anm. 29; 27. 32. 33. 46. 152 Anm. 273; 169. 174. 220–221 Kat.-Nr. 230 Taf. 90; P. R. S. Moorey – S. Fleming,

¹²⁸² O. Negbi, *Canaanite Gods in Metal* (1976) 50–53; H. Weipert, *Palästina in vorhellenistischer Zeit* (1988) 297–300.

¹²⁸³ Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 3136. Lebessi, *Syme III* (2002) 17. 63–64. 66–68 Kat.-Nr. 12 Taf. 12.

¹²⁸⁴ Lebessi, *Syme III* (2002) 20. 90–91 Kat.-Nr. 19–20 Abb. 143 Taf. 18–19.

¹²⁸⁵ Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 2065. Lebessi, *Syme III* (2002) 91. 93. 293 Abb. 2.

Levant 16, 1984, 75; J. Floren, Geometrische u. archaische Plastik (1987) 72 Anm. 389; G. Falsone in: J. Curtis, Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000–539 B.C. (1988) 233–234; Maas – Snyder (1989) 9 Abb. 6; West, AGM (1992) Taf. 13; S. Langdon in: Polis (1993) 76–77; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 397 mit Anm. 27 Abb. 23,9; S. C. Jones, Crafted Gifts (1995) 77–78 Kat.-Nr. M02 Taf. 39, M02; G. Hoffman, Imports and Immigrants (1997) 25 Anm. 13; Brand, Musikanten (2000) 82–84. 196–197 Kat.-Nr. GKret 1 Taf. 3,4; I. Mylonas Shear, Tales of Heroes. The Origins of the Homeric Texts (2000) 98 Abb- 140; Lebessi, Syme III (2002) 77. 232. 289 Anm. 669. 1256 Abb. 46; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 218 Abb. 8; S. Mandalaki in: Geschenke der Musen (2003) 156 Kat.-Nr. 47 Taf. 47.

Kat.-Nr. 101 Heraklion, Arch. Mus., Inv.-Nr. 3139 aus Kato Syme, Hermes- und Aphrodite-Heiligtum. Bronze-Figurine eines stehenden Leierspielers. H 17,3 cm. Kretisch-vordädalisch, frühes 7. Jh. v. Chr.

Abb. 167–Abb. 168

Rundbodenleier. Resonanzkörper halbkreisförmig. Weitere Formmerkmale nicht erkennbar.

Lit.: Lebessi, Syme III (2002) 21. 99–101. 102 Kat.-Nr. 22 Abb. 68. 140 Taf. 21.

Das Bronzefigürchen **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) stellt einen hockenden Leierspieler dar. Sein überlanger, schmaler Rumpf mit fließenden Übergängen, seine gebeugten Ellbogen und Kniegelenke sind charakteristisch für geometrische Figuren. Die Biegung des Körpers nach vorne ist typisch für südkretische Figurinen¹²⁸⁶ wie der Waffenträger¹²⁸⁷ (*Abb. 242*) und der Wettläufer¹²⁸⁸ aus Patsos. Auch das halb elliptische Gesicht ist ein südkretisches Merkmal¹²⁸⁹. Einen Bart¹²⁹⁰ besitzt der Leierspieler nicht. Er hat aber die Prognathie und die hochstehende Mundspalte, die auch den bereits erwähnten spätgeometrischen Schurzträger (*Abb. 240*) auszeichnen. Die kräftig eingekerbte, lange, aber (anders als beim Schurzträger) geöffnete Mundspalte ohne Wiedergabe von Lippen legt nahe, dass der Leierspieler singt¹²⁹¹. Er hat ferner knopfförmige Erhebungen als Augen, eine kräftige Nase und kurze Unterschenkel – alles übliche Merkmale der kretisch-geometrischen Plastik. Die obere Kopf-, die rechte Gesichtspartie und die Ohren sind offenbar durch einen Gussfehler deformiert, jedoch sind die abgesetzte Schädelkalotte und die sich daraus ergebende Kürzung der Stirn eindeutig. Lebessi spricht von einer Vorstufe

¹²⁸⁶ Lebessi, Syme III (2002) 85.

¹²⁸⁷ s. o. Anm. 1263.

¹²⁸⁸ s. o. Anm. 1269.

¹²⁸⁹ Lebessi, Syme III (2002) 81.

¹²⁹⁰ B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (1969) 171.

¹²⁹¹ Coldstream, GeomGr (1977) 284; Lebessi, Syme III (2002) 232.

dieser Form von Haartracht bei nordkretisch-protogeometrischen Figurinen¹²⁹², doch der Faustkämpfer aus Ajia Triada¹²⁹³, der Waffenträger aus Patsos¹²⁹⁴ (Abb. 242) und andere Figurinen lassen eine weite Verbreitung dieses Merkmals auch in südkretischen Werkstätten vermuten. Der Sitz des Leierspielers hat die Form einer eckigen Öse und ist aus einem Stück mit der Figur gefertigt. Nichts deutet darauf hin, dass das Figürchen an einem Gerät angebracht war¹²⁹⁵.

Der Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) hält sein nach vorne geneigtes, übergroßes Musikinstrument vor der Brust in seinen Armen und stützt es auf das linke Knie. Die beiden Hände mit jeweils drei Fingern berühren die Saiten. Das Instrument selbst besitzt einen aus einem Stück gefertigten hufeisenförmigen Rahmen mit leicht eingezogenen Armen. Die obere Kante des Resonanzkastens ist gerade, so dass die Arme und das auf den Armenden sitzende Querjoch ein ausgespartes Rechteck bilden, das von den vier Saiten überspannt wird. Letztere sind an einem von der unteren Kante des Rahmens ausgehenden, bügelförmigen Saitenhalter an der Vorderseite des Resonanzkastens befestigt.

Damit gelangt man zunächst zu einer verlässlichen kulturlandschaftlichen Zuweisung der Statuette. Die Möglichkeit einer nahöstlichen Herkunft, die T. J. Dunbabin als erster vorschlug und die seitdem in der Forschung offen blieb, darf aus heutiger Sicht ausgeschlossen werden. Die Figur fügt sich in die geometrische Plastik Kretas und insbesondere des südlichen Zentralteils der Insel technisch und stilistisch zwanglos ein. Auch die Gussfehler, die für ein Importstück eigenartig wären, sprechen für die lokale Herstellung. Elfenbeinfiguren wurden nach Kreta mit den Möbelstücken und Geräten, die sie schmückten, importiert. Unter den mehreren Dutzenden Bronze-Figurinen, die C. Verlinden und kürzlich A. Lebessi untersucht haben, ist nur eine mit Sicherheit als Import aus dem syrisch-palästinischen Raum zu identifizieren. Dieser Mangel an Importen hängt wohl mit der sozialen Stellung, den Vorstellungen und dem Motivbrauchtum der Stifter zusammen, wie oben erwähnt.

Bevor wir auf die Möglichkeiten einer genaueren Lokalisierung der Werkstatt des Leierspielers eingehen, sollte erwähnt werden, dass Lebessi ihn für ein nordkretisches Werk hält, das allenfalls südkretische Anregungen assimiliert hat. Ähnlich soll auch die frühere Annahme C. Verlindens verstanden werden, dass der Leierspieler, dessen genauer Fundort nicht bekannt ist, aus der Ida- oder der diktäischen Zeus-Grotte stammen könnte. Nordkretisch ist, Lebessi zufolge, der dünne Körper des Leierspielers, der im Gegensatz dazu stehende, übergroße Kopf und die winklige Gliederung. Nur die halbelliptische Form des Kopfes sei, nach Lebessis Meinung, ein südkretisches Merkmal, das allerdings der allgemein offene nordkretische Stil zu assimilieren verstünde. Der südkretische Stil sei generell eher geschlossener. Doch die Neigung der Körper nach vorne und die gebogenen

¹²⁹² Lebessi, Syme III (2002) 76.

¹²⁹³ s. o. Anm. 1262.

¹²⁹⁴ s. o. Anm. 1263.

¹²⁹⁵ Lebessi, Syme III (2002) 229.

Beine charakterisieren grundsätzlich südkrétische Figurinen, während nordkrétische Figurinen meistens starre, brettartige Körper besitzen, wie oben erläutert. Der Rumpf des Leierspielers ist sogar gebogener als der Rumpf des Wettläufers aus Patsos¹²⁹⁶, den Lebessi für ein provinzielles südkrétisches Werk hält. Offenbar besitzt die Trennung zwischen dem nord- und dem südkrétischen Stil keinen größeren Wert, wenn es um die Bestimmung konkreter Funde ohne genaue Fundortangabe geht, und charakterisiert eher allgemeine Tendenzen, die sich gegenseitig befruchteten. Denn wie Lebessi in ihrem speziellen Kapitel über die Problematik der Werkstattbestimmung deutlich macht, sollte eher mit Saison- oder wandernden Handwerkern gerechnet werden: In keinem kretischen Heiligtum sind bislang so viele metallurgische Produkte, Einrichtungen oder Abfälle gefunden worden, dass eine große, lokal begrenzte Anfrage, und damit permanente Werkstätten, wahrscheinlich wären¹²⁹⁷.

Dennoch scheint der Leierspieler am ehesten mit Werken vergleichbar zu sein, die im Patsos-Heiligtum ans Licht gekommen sind. Die Hände der meisten kretischen Figurinen stellen bloß abgeflachte Enden der Arme dar¹²⁹⁸; die Finger sind manchmal durch Gravierung wiedergegeben, während die Hände einer wahrscheinlich weiblichen Statuette aus Vrokastro, die ihrer Formgebung nach noch protogeometrisch sein dürfte¹²⁹⁹, nur abgespreizte Daumen aufweisen. Beim Leierspieler dagegen sind ausnahmsweise drei getrennt von einander wiedergegebene Finger an jeder Hand zu sehen. Eine identische Gestaltung der Hand zeigt der sitzende Leierspieler auf einem vermutlich nordsyrischen Siegel peripher-assyrischen Stils des ausgehenden 8. oder 7. Jhs. v. Chr. (nach Porada)¹³⁰⁰, aber auch ein weiteres kretisches Frauenfigürchen im Ashmolean Museum¹³⁰¹. Letzteres ist seiner Formgebung nach wenig fortgeschritten und dürfte einer sehr frühen Stufe des Geometrischen, wenn nicht einer späten Stufe des Protogeometrischen, angehören. Es stammt höchstwahrscheinlich nicht aus der diktäischen Zeus-Grotte, wie die Inventare des Museums erwähnen, sondern aus Patsos, wie C. Verlinden nach Prüfung der relevanten Eintragungen in den Tagebüchern von Evans zeigen konnte. Damit wäre die Entstehung des Leierspielers, der die Schädelkalotte des Patsos-Waffenträgers (*Abb. 242*) und die ganz

¹²⁹⁶ s. o. Anm. 1269.

¹²⁹⁷ Lebessi, Syme III (2002) 188–192.

¹²⁹⁸ Beispielsweise eine kürzlich entdeckte Figurine aus Kommos Heraklion, Arch. Mus. 5416. J. W. Shaw, *Hesperia* 1986, 224 Taf. 47,d; M. Koutroubaki-Shaw in: Eilapine (1987) 371–382 Abb. 1. 3–4; dies. in: J. W. Shaw – M. C. Shaw (Hrsg.), *Kommos IV* (2000) 170–171. 187 Kat.-Nr. AB79 Taf. 3,14. 27; S. C. Jones, *Crafted Gifts* (1995) 98–99 Kat.-Nr. P01 Taf. 55; Lebessi, Syme III (2002) 12. 66–68 Abb. 5. Für den Fundkontext s. insbes. J. W. Shaw – M. C. Shaw (Hrsg.), *Kommos IV* (2000) 10–12 (J. W. Shaw) und 214–216 (P. J. Callaghan – A. W. Johnston).

¹²⁹⁹ Heraklion, Arch. Mus. ohne Inv.-Nr. Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 68–69. 80. Kat.-Nr. P22 Taf. 29; Verlinden, *Statuettes* (1984) 20. 45. 50. 153. 163. 164. 166. 167. 170. 218 Kat.-Nr. 215; Lebessi, Syme III (2002) 69 Abb. 37.

¹³⁰⁰ Aign (1963) 164–166 Kat.-Nr. S/10 Abb. 94. Vgl. oben S. 258.

¹³⁰¹ Inv.-Nr. G 392 (1894. 132). J. Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (1961) 12 Kat.-Nr. 33 Taf. 6, 33; Verlinden, *Statuettes* (1984) 24–27. 41. 50. 140 Anm. 254. 169. 220 Kat.-Nr. 229; Lebessi, Syme III (2002) 61. 71. 303. 311 Abb. 39.

seltene Handgestaltung der Ashmolean-Figur aufweist, in einer Werkstatt sehr wahrscheinlich, die mit dem Patsos-Heiligtum besonders verbunden oder in seiner Umgebung tätig war. Diese Werkstattzuweisung wird weiter unten in der chronologischen Auswertung des Leierspielers erhärtet werden. Dort wird gezeigt, wie gut er sich in die Reihe der männlichen Figurinen aus Patsos fügt. Die Offenheit dieser Werkstatt für nahöstliche Anregungen, die beim Leierspieler zu spüren sind, ist auch in der Geste der bereits erwähnten Frauenfigur des Ashmolean Museum, ihre Scham zu bedecken¹³⁰², sowie in der abgesetzten Schädelkalotte des Leierspielers und der Figurinen aus Patsos erkennbar.

Bronze-Figurinen im ikonographischen Typus der leierspielenden Sitzfigur sind sonst aus Phönikien und dem zentralen Mittelmeergebiet bekannt. Dem kretischen Leierspieler steht die Bronze-Statuette **Kat.-Nr. V 49** (*Abb. 326–Abb. 328*) aus Tyros (8. Jh. v. Chr.) am nächsten. Eine vergleichende Betrachtung der beiden Figurinen lässt Unterschiede wie Gemeinsamkeiten erkennen. Mindestens ein Merkmal hätte der kretische Bronzegießer ohne die Berührung seines Kunsthandwerks mit der syro-palästinischen Plastik kaum kennen können: die Handhabung des Instrumentes. Anders als der Terrakotta-Leierspieler **Kat.-Nr. 99** aus Afrati (*Abb. 163–Abb. 164*), der sein Instrument in der traditionellen Haltung präsentiert (vgl. **Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*), hält der bronzene Leierspieler die Leier nicht senkrecht im linken Arm, sondern schräg nach vorne, in der Mittelachse des Körpers, wie die SBZ II-zeitliche Elfenbein-Statuette **Kat.-Nr. V 46** aus Kāmid el-Lōz im Libanon (*Abb. 322–Abb. 323*). Auch diese Figurine weist einige Gemeinsamkeiten mit der Tyros-Statuette auf. Demnach ist anzunehmen, dass der phönikische Typus den kretischen Leierspieler ikonographisch beeinflusst hat.

Die kretische Statuette **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) ist andererseits männlich und nackt, während die Tyros-Statuette weiblich und bekleidet ist und lange Haare trägt. Der kretische Leierspieler sitzt tief und hat daher anders gestaltete Beine als das phönikische Gegenstück. Vor allem aber die Instrumente sind verschieden: Die Saiten der kretischen Leier sind voll plastisch, nicht bloß eingraviert, wie bei der tyrischen Leier; das kretische Instrument hat darüber hinaus einen bügelförmigen Saitenhalter, einen deutlich erkennbaren Rundboden und ist im Verhältnis zum Spieler viel größer. Insgesamt ist also eine ikonographische Anregung aus Phönikien anzunehmen, die aber an den kretisch orientalisierenden Stil und die lokalen inhaltlichen Bedürfnisse angepasst wurde. Die Anregung reicht jedenfalls nicht über die für die kretische Plastik durchschnittliche Berührung mit fremden Vorbildern hinaus. Auch dadurch wird ersichtlich, dass der kretische Leierspieler kein Importstück sein kann.

Traditionell wird der Leierspieler des Museums von Heraklion in das ausgehende 8. oder beginnende 7. Jh. datiert in der Annahme, dass sein ikonographischer Typus dem Vorbild der sitzenden Gestalten in der griechisch festländischen Kleinplastik und in den

¹³⁰² Lebessi, Syme III (2002) 287.

Leierspielszenen der attisch-geometrischen Vasenmalerei folgt¹³⁰³. Frühere chronologische Ansätze sind von E. Vermeule (9. oder wahrscheinlicher 8. Jh.)¹³⁰⁴, B. Schweitzer (3. Viertel des 8. Jhs.)¹³⁰⁵ und C. Verlinden¹³⁰⁶, vertreten worden. Lebessi plädiert nun für die frühgeometrische Datierung des Leierspielers¹³⁰⁷. Das Innovative an ihm, das Anlass zur Spätdatierung gab, drückt sich in der überzeugend wiedergegebenen Sitzhaltung aus. Wie aber die eingangs erwähnten mittel- und spätgeometrischen Figurinen Kretas zeigen (*Abb. 240, Abb. 241*), verbreitete sich die Wiedergabe der Sitzhaltung auf Kreta früher als auf dem griechischen Festland. Und für das Motiv der leierspielenden Figur überhaupt hatten die kretischen Bronzegießer, wie wir seit der Entdeckung kretisch-protogeometrischer Darstellungen des Leierspiels vermuten dürfen, das Vorbild der attisch-spätgeometrischen Vasenmalerei nicht nötig. Sollte ein Vorbild unter diesen Umständen aber doch überhaupt nötig gewesen sein, so wurde es eher in der phönikischen oder phönikisch geprägten Kleinplastik des östlichen Mittelmeerraumes gefunden. Wie wir auch in anderen Fällen gesehen haben und noch sehen werden, ist das Primat Attikas in vielen Entwicklungen, die das Thema der vorliegenden Arbeit berühren, nicht mehr aufrecht zu erhalten.

Wir schließen uns somit der von Lebessi vorgeschlagenen Datierung des Figürchens in FG an. Am Leierspieler ist vom vordädalischen Stil¹³⁰⁸, von der Plastizität der Körper, den linearen Haarsträhnen, dem Lächeln, den ausgewogenen Nasen und Gesichtern gar nichts zu erkennen¹³⁰⁹. Die letzte Stufe vor der Entstehung dieser Merkmale repräsentiert die Statuette eines Jünglings im ikonographischen Typus des Kouros aus Syme, die ihrerseits in das 3. Viertel des 8. Jhs. v. Chr. datiert werden kann¹³¹⁰. Lebessi zieht für die Kouros-Statuette die höchstmögliche Datierung am Übergang von MG zu SG um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. vor, da die Gesichtszüge des Jünglings, ihrer Meinung nach, an die Gesichter auf dem Bronzegürtel und dem Köcher aus Fortetsa erinnern, die in Fundzusammenhängen der ersten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. entdeckt wurden¹³¹¹. Die Dreros-Sphyrelata gehören zwar eindeutig der sog. vordädalischen Stufe der kretischen Plastik an und geben noch

¹³⁰³ Ausgehendes 8. Jh.: Coldstream, *GeomGr* (1977) 284; J. Floren, *Geometrische u. archaische Plastik* (1987) 72 Anm. 389; E. Bournia-Simantoni, *Αρχαιολογία των πρώιμων ελληνικών χρόνων* (1997) 43. Beginnendes 7. Jh.: J. Boardman, *Greek Sculpture: The Archaic Period* (1978) Abb. 43; J. M. Padgett in: *Fs. Vermeule* (1995) 403 Anm. 27.

¹³⁰⁴ E. Vermeule (1968) 98. 106; gefolgt von Maas – Snyder (1989) 9.

¹³⁰⁵ B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst* (1969) 161.

¹³⁰⁶ Verlinden, *Statuettes* (1984) 169 Kat.-Nr. 230 rechnet das Figürchen einer Gruppe zu, die chronologisch zwischen die Anfangs- und die Endphase des kretisch-geometrischen Stils gehöre.

¹³⁰⁷ Lebessi, *Syme III* (2002) 77. 232 Abb. 46.

¹³⁰⁸ Die Fundzusammenhänge der männlichen Bronze-Statuette aus Afrati (s. o. Anm. 1266) datieren den vordädalischen Stil in das letzte Viertel des 8. Jhs. v. Chr.

¹³⁰⁹ J. Boardman, *Greek Sculpture. The Archaic Period* (1978; Nachdr. 1991) 16 bezeichnet den Kopf des Leierspielers vordädalisch, seine abgesetzte Schädelkalotte ohne Haarsträhnen ist aber ebenso rein geometrisch wie seine Prognathie. Das »dichte Haupthaar«, das B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst* (1969) 161 sieht, ist nicht erkennbar.

¹³¹⁰ Vgl. o. Anm. 1270.

¹³¹¹ Vgl. o. S. 269 Anm. 1077.

Merkmale geometrischer Formensprache zu erkennen, aber eine genauere Datierung innerhalb des letzten Viertels des 8. und des beginnenden 7. Jhs. v. Chr. ist angesichts ihres Fundkontextes und des vorhandenen Vergleichsmaterials recht schwierig¹³¹². Deshalb ist derzeit noch nicht genau abzuschätzen, wie nah an das Ende des 8. Jhs. der vordädalische Stil der Tekke-Widderträger und des Afrati-Figürchens¹³¹³ rückt. Wie dem auch sei, ist der Leierspieler keinesfalls vordädalisch, sondern voll und ganz geometrisch im besonderen Sinne, den diese Bezeichnung in der orientalisierenden Kunst Kretas besitzt.

Auch der in SG zu datierende sitzende Mann mit Schurz von einem unbekanntem kretischen Fundort (*Abb. 240*) gibt keine vordädalischen Merkmale zu erkennen und scheint dennoch mit seiner Haltung und seinem Gesicht deutlich ausgereifter zu sein als der Leierspieler. Eine Datierung des Leierspielers an den Anfang des 8. Jhs. v. Chr.¹³¹⁴, oder allenfalls in die erste Hälfte des 8. Jhs., ist deshalb sehr wahrscheinlich.

Die letzte Entwicklungsstufe vor dem Leierspieler repräsentiert der Wettläufer aus Patsos¹³¹⁵. Er besitzt den gleichen schmalen und dünnen Körper wie der Leierspieler und ähnliche Analogien von Kopf, Rumpf, Ober- und Unterschenkeln. Seine halbsitzende Position ist von der Haltung des Leierspielers nicht weit entfernt. Auch die Schultern der beiden Figurinen sind weitgehend ähnlich. Das Gesicht des Leierspielers scheint aber trotz des Gussfehlers ausgereifter zu sein als das noch flache Gesicht des Wettläufers. Die Augen des Wettläufers sind nicht viel mehr als einfache Knöpfe und die Augenpartien weisen unter den Augenbrauen keine Vertiefungen auf¹³¹⁶. Das Gesicht des Leierspielers ist dagegen plastisch ausgeformt und verfügt über deutlich umrissene Partien und Vertiefungen um die Augen; auch sein Kopf dehnt sich in alle drei Dimensionen aus. N. Kourou und A. Karetsou datieren den Wettläufer wegen seines Stirnbandes und seiner Haartracht in die ausgehende geometrische oder beginnende orientalisierende Periode; aber der neue Syme-Jüngling¹³¹⁷ zeigt, dass diese Merkmale bereits früher, im 3. Viertel des 8. Jhs. v. Chr., nahezu vollständig entwickelt waren. Beim Wettläufer sind Haartracht und Stirnband ikonographisch ähnlich, aber stilistisch noch nicht so entwickelt wie beim Syme-Jüngling, deshalb ist der Wettläufer noch früher zu datieren. Lebessi hält ihn für ein »provinzielles« mittelgeometrisches Werk, aber seine innovative und in der kretischen Plastik zukunftsweisende Haartracht spricht gegen diese These. Der Wettläufer sollte m. E. früher als der Jüngling und der Leierspieler angesetzt werden, aber auch früher als der stehende Becherträger aus Syme¹³¹⁸, den Lebessi an den Beginn der mittelgeometrischen Periode datiert. Dieser wiederum hat eine ikonographisch andersartige Haartracht, breitere Schultern

¹³¹² Zu den unterschiedlichen Datierungsansätzen s. o. Anm. 1268.

¹³¹³ Vgl. o. Anm. 1266.

¹³¹⁴ Den Anfang des 8. Jhs. v. Chr. rechnet Coldstream, *GeomGr* (1977) 385 Tabelle in *Abb. 116* noch der frühgeometrischen Phase zu.

¹³¹⁵ Vgl. o. Anm. 1269.

¹³¹⁶ Vgl. Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 80.

¹³¹⁷ Vgl. o. Anm. 1270.

¹³¹⁸ Heraklion, *Arch. Mus. Inv.-Nr. 4357*. Lebessi, *Syme III* (2002) 19. 81–83 Kat.-Nr. 17 Taf. 16.

und proportional ausgewogene Körperteile sowie anatomische Details (Wirbelsäulenfurche, Brustwarzen, Ohrmuschel), die dem Wettläufer noch fremd sind. Eine Datierung des Wettläufers in FG dürfte demnach mehr oder weniger das Richtige treffen. Am Rande sei erwähnt, dass die Übernahme dieser Haartracht, die die kretischen Figurinen dem Orient verdanken, infolgedessen um 800 v. Chr. datiert werden kann.

Die Frühdatierung des Wettläufers wird durch den Vergleich mit einer schlichten ithyphallischen Figur aus Kommos, die in einem Depot PG- bis PG B-zeitlicher Keramikfragmente gefunden wurde¹³¹⁹, erhärtet. Einige dieser Fragmente passten sogar mit Scherben aus dem früh in PG zu datierenden Floor 2 des Tempels A zusammen. Die Figur repräsentiert eine deutlich frühere Entwicklungsstufe als der Patsos-Wettläufer. Der Körper hat die Form eines steilen, kaum differenzierten, dünnen Stabes und die Beine sind zusammengestellt und nur durch eine Furche von einander abgegrenzt. Der Kopf besteht aus einer halb elliptischen, flachen Scheibe mit elementar modellierter, vorspringender Nase, Knopfaugen ohne Vertiefung der Augenpartien und kaum erkennbarer Andeutung der Mundspalte. Lebessi datiert die Kommos-Figurine in MPG.

Zwischen dieser und dem Patsos-Wettläufer lässt sich die Figurine des Waffenträgers aus Patsos¹³²⁰ (Abb. 242) chronologisch einschieben, den N. Kourou und A. Karetsou in eine »fortgeschrittene Stufe der geometrischen Phase« datieren. Lebessi geht zu Recht höher mit ihrer Datierung in FG. Wir glauben ihn noch höher datieren zu dürfen, weil seine Haartracht mit einer abgesetzten Schädelkalotte wiedergegeben ist, allerdings noch nicht mit den linearen Haarsträhnen des Wettläufers aus demselben Heiligtum. Auch seine Körperproportionen sind mit denen des Wettläufers vergleichbar; nur die Haltung des Wettläufers ist sichtlich ausgereifter. Außerdem besitzt er noch keine so fülligen Beine wie sein frühgeometrisches Gegenstück¹³²¹ aus Ajia Triada. Die Haltung dieses Faustkämpfers aus Ajia Triada setzt ihn entwicklungsmäßig und chronologisch zwischen den bewaffneten Mann und den Wettläufer. U. Naumann trifft deshalb wohl das Richtige, wenn sie den bewaffneten Mann in die Zeit des Übergangs vom Protogeometrischen zum Geometrischen datiert und den Wettläufer dem Frühgeometrischen zuweist¹³²².

Der Leierspieler dürfte wenig später als der frühgeometrische Faustkämpfer aus Ajia Triada und der Wettläufer aus Patsos¹³²³ entstanden sein, also am Ende von FG oder am Übergang zu MG, um 800 v. Chr. Sein Hersteller entwickelt die Tradition der mittelprotogeometrischen Kommos-Figur¹³²⁴, des spätprotogeometrischen Waffenträgers und des frühgeometrischen Wettläufers aus Patsos weiter, indem er den Kopf in die Tiefe ausdehnt und die Augen in Vertiefungen der Augenpartien setzt. Das Gesicht des Leierspielers ist etwas ausgereifter als das Gesicht des Faustkämpfers und seine Haltung

¹³¹⁹ Vgl. o. Anm. 1298.

¹³²⁰ Vgl. o. Anm. 1263.

¹³²¹ Vgl. o. Anm. 1262.

¹³²² Naumann, *Bronzeplastik* (1976) 74–75 Kat.-Nr. P28 (Ajia Triada).

¹³²³ s. o. Anm. 1262.

¹³²⁴ s. o. Anm. 1319.

entwickelter als die des Wettläufers. Wahrscheinlich fehlen der vermutlich älteren und sozial niedrig stehenden Person des Leierspielers die innovativen linearen Haarsträhnen und das Diadem des jungen, adligen Wettläufers nur aus ikonographischen Gründen¹³²⁵. Diese sind beim Syme-Jüngling¹³²⁶ voll entwickelt. Der Leierspieler hat aber eine derartige Plastizität des Körpers noch nicht erreicht und ist deshalb deutlich früher als der Jüngling zu datieren. Eben diese Körpergestalt ist für die frühgeometrische Datierung des Leierspielers durch Lebessi maßgeblich.

Was die inhaltliche Interpretation des Leierspielers **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) anbelangt, so stellt man fest, dass bei ihm zum ersten Mal in der griechischen Kunst Sitzhaltung, Leierspiel und Gesang kombiniert werden. Da er ferner ikonographisch weder als Gottheit noch als idealtypischer Jüngling, sondern eher als älterer Mann niederen sozialen Status interpretiert werden kann, wird er in der Fachliteratur vielfach als *δοιδός* bezeichnet. Diese Bezeichnung ist nur insofern akzeptabel, als man darunter lediglich einen frühgriechischen, leierspielenden Sänger im weiten Sinne, und nicht automatisch einen Sänger epischer Dichtung, versteht. Denn mit Kreta verbindet die Entstehung und Entwicklung des Epos kaum eine Quelle, und Elemente des kretischen Dialekts, der minoisch geprägten kretischen Götterauffassung oder der kretischen Mythologie sind in der *Ilias* oder in der *Odyssee* nicht erkennbar. Informationen über Kreta, kretische Städte, Sitten, Könige und Heroen werden bekanntlich in den beiden Epen erwähnt; keine davon geht jedoch die Kenntnisse hinaus, die ein durchschnittlicher oder etwas unternehmungslustiger Grieche in archaischer oder früherer Zeit von der berühmten Insel gehabt haben könnte. Daraus, dass Kreta »the home and locale of many of the heroes and tales of which Homer sang« war¹³²⁷, ist nicht auf eine bedeutende Rolle Kretas bei der Entstehung und Entwicklung des griechischen Epos zu schließen. Direkte wie indirekte Zeugnisse aus allen Perioden zeigen, dass Kreta vor allem wegen seines kultischen Gesangs, der sich eindeutig von der Gattung des Epos absetzt, berühmt war. Der Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) wie alle anderen kretischen Darstellungen des Musizierens sollten demnach grundsätzlich kultisch interpretiert werden.

Lebessi weist auf die mythologisch überlieferte Herstellung einer Leier durch Hermes hin – dort ist allerdings von einer Schildkrötenleier die Rede –, zieht aber schließlich die Deutung der beiden Musikanten aus Syme als Darstellungen der Stifter, die sie geweiht haben, vor¹³²⁸. Ein Zusammenhang mit den musikalischen Eigenschaften des verehrten

¹³²⁵ »Wettläufer« (*δρομείς*) bezeichnete man im dorischen Kreta nicht nur die Teilnehmer der entsprechenden athletischen Disziplin, sondern alle jungen Männer, die nach ihrer vielfältigen Ausbildung und den gebührenden Initiationsritualen den sozialen Status des erwachsenen freien Bürgers erlangten, der sie gesetzlich zur Teilnahme am Wettlauf, zum Eintritt in die Gymnasien und zum Tragen von Waffen berechnete. Hierzu A. Chaniotis, *Die Verträge zwischen kretischen Poleis in der hellenistischen Zeit* (1996) 128. 252. 313; A. Mandalaki, *Κοινωνία και οικονομία στην Κρήτη κατά την αρχαϊκή και την κλασική εποχή* (2004) 43–44. 87. 217.

¹³²⁶ s. o. Anm. 1270.

¹³²⁷ J. M. Padgett in: *Fs. Vermeule* (1995) 389.

¹³²⁸ Für die Deutung der meisten kretischen Figurinen als Stifter vgl. *Prent, Cretan Sanctuaries* (2005) 391–392.

Gottes ist bei Heiligtümern des Hermes oder des Apollon zwar grundsätzlich möglich, in weiteren Fällen aber – so z. B. bei den jüngst publizierten Terakotta-Votivleiern des 7. Jhs. v. Chr. aus dem Athena-Heiligtum auf der Akropolis von Gortyn¹³²⁹ – ist diese Deutung nicht haltbar. Auch auf dem griechischen Festland werden in archaischer Zeit Votive musikalischer Relevanz an Heiligtümer nichtmusikalischer Gottheiten geweiht, so beispielsweise an das Heiligtum der Athena Alea oder der Artemis (Knakeatis?) bei Mavriki in Tegea, an das argivische Heraion¹³³⁰ oder an das Heiligtum der Artemis Orthia¹³³¹.

Wenn solche Votive zahlreich sind oder nur Musikinstrumente ohne ihre Spieler repräsentieren, ist zu erwägen, ob damit lediglich ein symbolischer Beitrag zum Kult der Gottheit geleistet werden sollte, der, wie auch immer konkret gestaltet, stets Musikausübung umfasst haben dürfte. Die Echtheit des Leierspielers **Kat.-Nr. 147** (*Abb. 258*) ist nicht garantiert, so dass sich derzeit nicht sagen lässt, ob solche Figurinen 'massenhaft' produziert wurden. Sonst ist die Weihung musizierender Figurinen vom Aufgabenbereich des jeweiligen Gottes abzukoppeln. Die kretischen Figurinen von Leierspielern könnten demnach den musikalischen Teil der Initiation und Ausbildung von Jugendlichen darstellen, wie Lebessi bereits vorgeschlagen hat¹³³². Auch weitere Figurinen stellen einzelne Stadien der Initiation dar, oder beziehen sich auf andere Tätigkeiten, die wichtig im Leben der Besucher von Heiligtümern waren.

Die detailliert wiedergegebene Leier der Figur **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) weist mehrere interessante Baumerkmale auf. Ihr flacher, halbrunder Resonanzkörper knüpft eindeutig an die Leier des Terrakotta-Musikanten **Kat.-Nr. 99** (*Abb. 163–Abb. 164*) der voran gegangenen Phase an, aber im Gegensatz zu dieser besitzt sie Arme und ein Querjoch in dünner Stabform; diese ähneln den Armen und dem Querjoch der Leier auf der SM III B-zeitlichen Pyxis **Kat.-Nr. 31** aus Chania (*Abb. 66*). Immerhin sind die Arme nahtlos mit dem Resonanzkörper verbunden und nicht an ihm angeschäftet, wie bei der vergleichbaren Leier auf dem sicherlich späteren Karatepe-Relief **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*). Wie die Karatepe-Leier, so sind auch die Leier der kretischen Bronze-Figurine und die Leier der wohl ebenfalls geometrischen Votivbronze **Kat.-Nr. 122** aus dem Amyklaion (*Abb. 217*) mit jeweils einem Saitenhalter in Form eines Bügels ausgestattet. Dieser Saitenhalter ist im unteren Bereich des Resonanzkastens angebracht und an dessen Unterkante befestigt. Ähnlich hat man sich wohl diesen Bügel auch an der Leier der Chania-Pyxis **Kat.-Nr. 31** vorzustellen; er erscheint auf der Oberkante des Schallkörpers, da er bei der Silhouettentechnik dieser Darstellung sonst nicht erkennbar wäre.

Als größter Unterschied zwischen geometrischen und bronzezeitlichen Leiern galt früher die Anzahl der Saiten. Dreisaitige Instrumente spätbronzezeitlicher Zeitstellung sind nun aber in der Argolis (**Kat.-Nr. 38** *Abb. 80–Abb. 81*) und auf Zypern (**Kat.-Nr. 42** *Abb. 85–Abb.*

¹³²⁹ W. Johannowsky, Il santuario sull'acropoli di Gortina II (2002) 75 Kat.-Nr. 507a-507c Taf. 44.

¹³³⁰ C. Waldstein, The Argive Heraeum (1905) Nr. 17.

¹³³¹ Aign (1963) 236–237; R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (2001) 151 Abb. 136–137.

¹³³² Zustimmung K. Sporn, Heiligtümer und Kulte Kretas (2002) 86 Anm. 519 (mit Lit.).

86) belegt. Die SM III B-zeitliche Scherbe aus Knossos (**Kat.-Nr. 32**) zeigt eine viersaitige Leier (*Abb. 70*). Die Mindersaitigkeit geometrischer Leiern ist ein Merkmal, das eindeutig vor dem Beginn der sog. Dark Ages einsetzte und sich so fest etablierte, dass es auch Zypern und Palästina noch vor dem Ende des 2. Jts. v. Chr. erreichen konnte (vgl. IV.5 u. V.5).

Auf der Basis neueren Materials lässt sich also die Frage nach der Kontinuität der Saiteninstrumente seit der Bronzezeit zumindest für Kreta eindeutig bejahen. Auf dieser Grundlage können andererseits einzelne Baumerkmale der Leier von **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) als innovativ erkannt und auf mögliche externe Anregungen zurückgeführt werden. Ganz neu ist etwa die genaue Verbindung des Querjochs mit den Leierarmen und das Fehlen der herausragenden Enden, die für die ägäischen Instrumente von jeher charakteristisch waren. Ein auf den Leierarmen aufgesetztes Querjoch zeigen die spätbronzezeitlichen Darstellungen der Chania-Pyxis **Kat.-Nr. 31** (*Abb. 66*), der argolischen Scherbe **Kat.-Nr. 38** (*Abb. 80–Abb. 81*), des unveröffentlichten kretisch-protogeometrischen Kraters **Kat.-Nr. 98** sowie der zyprischen Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 115*), die etwa zeitgleich mit dem kretischen sitzenden Leierspieler, wenn nicht sogar etwas jünger, sein dürfte. Bei allen diesen Instrumenten ragen jedoch die Enden des Querjochs heraus. Nur die Schildkrötenleier der zyprischen Kanne **Kat.-Nr. 50** aus dem mittleren 9. Jh. v. Chr. (*Abb. 99–Abb. 100*) zeigt einen genauen Anschluss des Querjochs an die Arme. An der Leier des kretischen Musikers stellt aber auch noch die ganz gerade Oberkante des Resonanzkastens ein neues Element dar. Damit entsteht ein Rechteck im oberen Teil des Instrumentes hinter den Saiten, das so in der ägäischen und zyprischen Tradition nicht zu finden ist.

Wir glauben, hier eine Anregung aus der nahöstlichen symmetrischen Flachbodenleier rechteckiger Form erkennen und ihre Herkunft genauer im palästinisch-phönikischen Raum lokalisieren zu können, woher auch das allgemeine ikonographische Vorbild des kretischen Leierspielers stammt. Als nächste Belege dieser Leierform lassen sich die Elfenbeinstatue **Kat.-Nr. V 46** aus Kāmid el-Lōz im Libanon (2. Hälfte des 14. Jhs. v. Chr.) (*Abb. 322–Abb. 323*) und der früheisenzeitliche bemalte Pithos **Kat.-Nr. V 8** (*Abb. 270*) aus Kuntillet 'Ağrud an der Nordgrenze der Sinai-Wüste (spätes 9. oder frühes 8. Jh. v. Chr.) anführen¹³³³. Das gleiche Instrument zeigen zwei späthethitischen Grabstelen aus Maraş (**Kat.-Nr. V 42** *Abb. 319*, **Kat.-Nr. V 43** *Abb. 320*), deren Datierung sowie das Ausmaß des phönikischen Einflusses auf sie nur ungenau bekannt sind. Die Ähnlichkeit des oberen Teils der kretischen und dieser nahöstlichen (genauer: phönikischen) Leiern reicht bis zur leichten Neigung der Jocharme ins Innere des Instrumentes. Sonst fügt sich aber das kretische Instrument, wie bereits erwähnt, in die lokale Tradition der Insel ein. In Nordsyrien dürfte nach Aussage der Maraş-Stele das phönikische Instrument schlechthin übernommen worden sein; auf Kreta

¹³³³ Die phönikische Prägung des bemalten Pithos hängt damit zusammen, dass er ursprünglich aus der Gegend von Samaria stammen dürfte – die Beischrift erwähnt den »Jahwe von Samaria«. Naturwissenschaftliche Analysen bestätigen teilweise den typologisch und stilistisch gewonnenen Eindruck, dass die Keramik von Kuntillet 'Ağrud aus der Gegend von Samaria stammt (hierzu J. Gunneweg et al., IEJ 35, 1985, 270–283).

dagegen wirkte es nur bautechnisch auf die vorhandene lokale Leier. In der weiteren Geschichte des Instrumentes im ägäischen Raum scheint diese Art der Verbindung von Querjoch und Armen nicht überlebt zu haben.

Ein Gegenstück des bronzenen Leierspielers von Heraklion ist neuerdings in der White-Levy-Sammlung in New York aufgetaucht (**Kat.-Nr. 147** *Abb. 258*). Das Figürchen stellt eine qualitativ minderwertigere Nachahmung des altbekannten Leierspielers **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) dar. Allerdings sind die Gussfehler des Leierspielers von Heraklion beim Leierspieler in New York als beabsichtigte Merkmale wiedergegeben: Die misslungene rechte Ohrmuschel des Heraklion-Leierspielers ist zu einem durchbohrten Ohr und seine deformierte linke Augenpartie zu einer angehobenen Augenbraue und einem 'Glotzauge' geworden. Deshalb hegen wir starke Zweifel an der Authentizität der Leierspielers **Kat.-Nr. 100**, zumal diese von keiner externen Information gestützt wird. Sein Instrument ist jedenfalls ähnlich wie das des Heraklion-Leierspielers, wenn auch weniger detailreich, und trägt deshalb kaum etwas zur Kenntnis, Datierung oder zum Kontext des Instrumentes bei, das die altbekannte Figurine selbst nicht belegt.

Unter den Votivfigurinen des Hermes- und Aphrodite-Heiligtums in Kato Syme gibt es einen weiteren, diesmal stehenden Leierspieler (**Kat.-Nr. 101** *Abb. 167–Abb. 168*), den Lebessi als vordädalisch erkannte und in das frühe 7. Jh. v. Chr. datierte. Als traditionell geometrische Merkmale gelten dabei sein länglicher Körperaufbau, die gebogenen Kniegelenke und die Wirbelsäulenfurche. Die geometrische Form wird darüber hinaus durch erneute orientalische Anregungen (linear wiedergegebene Haarsträhnen mit Stirnband, Ausbuchtungen um die Ohren, ausgeprägte Lidwülste und Lippen) belebt. Auch das ununterbrochene Bogenprofil von Stirn und Nase, das mit der eingezogenen Mund- und Kinnpartie einen wirkungsvollen Gegensatz bildet, hat genaue Parallelen in Sphingengesichtern auf nordsyrischen Elfenbeinen aus Nimrud¹³³⁴ (vgl. auch *Abb. 239*) und kommt ebenfalls auf nordsyrischen Reliefs (z. B. **Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309* und **Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*) vor. Die im Vergleich zu vorausgehenden vordädalischen Figurinen stärkere Orientalisierung des Leierspielers **Kat.-Nr. 101** (*Abb. 167–Abb. 168*), die auch für seine Datierung nach dem Ende des 8. Jhs. spricht, wird hier durch die feine Gravierung der Haarsträhnen und die Schraffierung des Haarrandes und des Schurzes dekorativ zugespitzt. Lidwülste, Lippen und Ohren sind in charakteristisch kretischer Manier abgeflacht.

Der Leierspieler hält sein Instrument im linken Arm an der linken Körperseite und spielt es mit der rechten Hand in der traditionellen ägäischen Technik. Obwohl die Leier leicht nach vorne geneigt ist, greift der Spieler mit seiner linken Hand bis an das Querjoch und nicht, wie der Terrakotta-Spieler **Kat.-Nr. 99** (*Abb. 163–Abb. 164*), um den Resonanzkörper herum. Der obere Teil des Instrumentes ist aber nicht erhalten, so dass nur die halbrunde Form des Resonanzkörpers erkennbar ist.

¹³³⁴ Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 19 fragmentarische Pyxis Kat.-Nr. S 13.

3. Zusammenfassung

Instrumentenkundlich scheinen die kretisch-früheisenzeitlichen Leiern mit den zeitgenössischen zyprischen Leiern am ehesten verwandt zu sein und die Entwicklung der mindersaitigen Formen mit rundem Boden fortzusetzen, die in der mykenischen Nachpalastzeit eingesetzt hatte.

Musiksoziologisch betrachtet, erscheint das Saitenspiel im früheisenzeitlichen Kreta natürlich in einem ganz anderen Umfeld als in der minoischen und mykenischen Palastzeit. Zum ersten Mal im ägäischen Raum erscheint das Saitenspiel hier, kurz nach den ersten Belegen des Phänomens auf Zypern, als statusstiftende Beschäftigung waffentragender Eliten. Vermutlich war es auch eine gewerbsmäßige Tätigkeit alter Männer niederen sozialen Rangs, die insofern mit den homerischen Aöden vergleichbar sind. Gemäß der alten minoischen Tradition scheint der Kult nach wie vor den Hauptkontext der Musikausübung darzustellen. Musik nahm vermutlich schon zu dieser Zeit, wie mehreren Textquellen zufolge später auf Kreta und in Griechenland, eine wichtige Stellung in der Erziehung der Jugend ein, obgleich die kretische Herkunft der Figuren-Gruppe **Kat.-Nr. V 51** (*Abb. 329*), die als eindeutiger Beleg dafür gelten würde, unwahrscheinlich ist. Auch Frauen, vermutlich als Priesterinnen oder Kulddienerinnen, können nun, anders als zur minoischen Zeit, im Rahmen des Kultes musizieren – so zumindest nach Aussage der orientalisierenden Bronzereliefs.

Auf Kreta machen sich in der Früheisenzeit auch nahöstliche Einflüsse bemerkbar. Der Leierspieler **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) folgt mit gewissem Abstand einem im Mittelmeerraum verbreiteten Figurentypus phönikischen Ursprungs, zeigt aber ein lokales Instrument. Die figürlichen Bronzereliefs **Kat.-Nr. 64** (*Abb. 136*), **Kat.-Nr. 65** und **Kat.-Nr. 66** (*Abb. 137–Abb. 138*) andererseits folgen dem nordsyrischen Kunsthandwerk und zeigen nahöstliche Instrumente, namentlich asymmetrische Flachbodenleiern. Angesichts der Tatsache, dass diese Leierform nur auf diesen stark nahöstlich geprägten Reliefs vorkommt und auf Kreta wie in Griechenland keine erkennbaren Nachfolger hat, muss man starke Zweifel daran anmelden, ob sie überhaupt jemals in das kretische Instrumentarium aufgenommen wurde. Ihr Einsatz durch fremde Musikant(inn)en oder, mehr noch, die Übernahme nur ihres Bildes in der Kunst sind noch im Auge zu behaltende Möglichkeiten. Bautechnische Details der sonst lokalen Leierformen, wie etwa die rechteckige Ausgestaltung des oberen Teils von **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*), sind auf Berührungen mit der Musikausübung im östlichen Mittelmeerraum zurückzuführen.

VIII. GEOMETRISCH-FRÜHARCHAISCHES ZEIT IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND

Die chronologisch letzte Denkmälergattung, die Saitenspiel bildlich überliefert und hier behandelt werden soll, machen spätgeometrische Vasenbilder vom griechischen Festland und den ägäischen Inseln aus. Damit erreichen wir das Ende der Periode, die uns hier interessiert.

Als Grundlage für Fragen der Datierung und der Einordnung in chronologische Phasen, regionale Untergruppen und einzelne Werkstätten dient hier N. Coldstream's umfassende Analyse der geometrischen Keramik aus dem Jahr 1968, die bis heute ihre Geltung bewahrt hat. Siedlungsfunde, die in die geometrische Zeit datieren, sind nach wie vor dürftig; interne Stilentwicklungen einzelner Regionalgruppen und überregionale Synchronismen sind nicht im Detail bekannt, was nötig wäre, um die Gefäße mit Musikdarstellungen räumlich und zeitlich genau einordnen zu können. Entwicklung und Verbreitung einzelner Leiertypen innerhalb der spätgeometrischen Periode Griechenlands, regionale Unterschiede und gegenseitige Einflüsse können demnach nur in Grundzügen herausgearbeitet werden.

Attika, Bötien und Lakonien sind die drei Landschaften, denen nach Aussage der Bildquellen eine besondere Rolle in der Musikkultur des griechischen Festlands in der 2. Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. zuerkannt werden darf. Eine florierende Musikkultur in Bötien und Lakonien lassen zudem die Testimonien über Hesiod von Askra (spätes 8. oder frühes 7. Jh. v. Chr.) oder über das kulturelle Leben in Sparta im 7. Jh. v. Chr., an dem u. a. mehrere kretische Musikanten beteiligt waren, erkennen.

Ob Attika unter den drei genannten Gebieten überhaupt als die führende Landschaft angesehen werden darf, ist eine andere Frage. Die meisten Vasen aus der 2. Hälfte des 8. und des frühen 7. Jhs. v. Chr., die Musikszene überliefern, sind attisch – diejenigen von ihnen, die keine Fundortangabe haben, sind stilistisch und technisch längst als attisch-geometrisch erkannt worden. Die führende Rolle Attikas in der politischen und kulturellen Geschichte der klassischen Zeit hat oft zu Vermutungen über eine ähnliche Vorrangstellung in früheren Perioden sowie in einzelnen Bereichen der Kultur geführt, in denen die Quellen nicht eindeutig sind oder sogar dagegen sprechen. Letzterer Umstand schlägt sich nicht zuletzt in der vielfach geäußerten Annahme nieder, dass sämtliche figürliche Szenen dieser Periode einschließlich der Musikdarstellungen vom attischen Figurenstil abhängig und ihm zeitlich nachgestellt oder allenfalls gleichzeitig entstanden seien.

Dieses Postulat aber musste bereits aufgrund der in den Kapiteln VI–VII betrachteten früheren Belege des Saitenspiels aus Zypern und Kreta revidiert werden. Infolgedessen wird hier zu untersuchen sein, ob einerseits die musikkulturellen Impulse im 8. Jh. v. Chr. innerhalb des griechischen Siedlungsgebiets nicht von Attika, sondern von Zypern oder Kreta ausgingen, und andererseits, wie weit eine eigenständige, d. h. nicht über Zypern und Kreta verlaufene Rezeption nahöstlicher Anregungen, für Attika in Frage kommt. Es gilt auch zu untersuchen, welche Elemente in der Musikkultur anderer Gebiete attischer Herkunft sind und welche direkt von den beiden Großinseln oder aus dem Orient stammen. Da jedoch der figürliche Stil Attikas am besten bekannt ist, empfiehlt es sich, mit diesem zu beginnen.

1. Attika

Kat.-Nr. 102 Tübingen, Antikensamml. d. Arch. Inst., Inv.-Nr. W.K./12 2657; FO unbekannt; H 32 cm; Dm (Standing) 13,7 cm. Kanne mit Leierspieler und Männerreigen; Dat.: attisch SG Ia.

Abb. 169–Abb. 170

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung mit Scheiben; mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. CVA Tübingen (2) (1979) 23–26 Taf. 14–15 (K. Wallenstein); J. M. Davison, *Attic Geometric Workshops* (1961) 83–84 Abb. 127; Aign (1963) 89. 203. 216. 223–224 Kat.-Nr. V/7 Abb. 54; M. Wegner, *Griechenland, MiB II 4* (1963) 24 Abb. 2; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 5–6. 60–62. 83 Kat.-Nr. 156 Abb. 1,a Taf. I,b; N. Kunisch, *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum* 1984, 9. 10; Paquette, *InstrMus* (1984) 88 Kat.-Nr. Ph1 Abb. Ph1; Rombos, *Iconography* (1988) 497 Kat.-Nr. 298 Taf. 71,a; Maas – Snyder (1989) 12 Abb. 7a; A. M. Snodgrass, *Homer and the Artists* (1998) 64–65 Abb. 26; Brand, *Musikanten* (2000) 188 Kat.-Nr. GAtt 6; *New Grove*² XV (2001) 422. 424 Abb. 4, f s.v. Lyre, §2: *Ancient Lyres* (B. Lawergren).

Kat.-Nr. 103 Bochum, Antikenmuseum Inv.-Nr. S. 1066. Breithalskanne (pitcher) mit Leierspiel- und Reigenszene; H mit Deckel und Krateriskos 35,7 cm; max. Dm 20,1 cm; Dat.: attisch SG Ib.

Abb. 171–Abb. 175

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig, asymmetrisch; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung mit Scheiben (?); mindersaitig; 3 oder 4 Saiten.

Lit.: CVA Bochum (1) (2005) 21–23 Abb. 5 Taf. 8–9 Beil. 3 (N. Kunisch); N. Kunisch, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 40, 1978, 168 Abb. 3; N. Kunisch, Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum, 1984, 5–11 Abb.1–2. 4; Rombos, Iconography (1988) 344–345 Kat.-Nr. 56 Taf. 72, a–b; Symposium. Griechische Vasen aus dem Antikenmuseum der Ruhr-Universität Bochum. Ausstellungskatalog des Regionalmuseums Xanten, Führer des Regionalmuseums Xanten 28 (1989) 34–35 Kat.-Nr. 4 (mit Abb.); K. A. Sheedy, AM 107, 1992, 16; Brand, Musikanten (2000) 187–188 Kat.-Nr. GAtt 3.

Kat.-Nr. 104 Kopenhagen, Dänisches Nationalmus., Inv.-Nr. 727 aus dem Kerameikos, Dipylon-Nekropole. Kantharos mit hohem Mündungsrand; H mit Henkeln 17 cm. The Rattle Group, Painter A (?) (Coldstream); Dat.: attisch SG, Übergang von SG I zu SG II.

Abb. 176–Abb. 178

a) Leier. Resonanzkörper spitzbogenförmig (?) (äußere Kante des unteren Teils nicht erhalten); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden, leicht nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung mit Scheiben; mindersaitig; 4 Saiten (*Abb. 177*).

b) Rundbodenleier. Es fehlt der obere rechte Teil mit dem rechten Jocharm und dem Querjoch. Unterer und linker Abschluss des Instrumentes nicht deutlich erkennbar, da am Körper des Musikers. Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht erkennbar; mindersaitig; 3 Saiten erhalten, 1 Saite rekonstruierbar (*Abb. 178*).

Lit. CVA Kopenhagen (2) 54–55 Taf. 73, 5a–b; 74; E. Kunze, Kretische Bronzereliefs (1931) 206; ders., AM 57, 1932, 134; D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v. Chr. (1953) 79 Taf. 18; T. B. L. Webster, From Mycenae to Homer (1958) 176; T. J. Dunbabin, The Greeks and Their Eastern Neighbours (1957) 20 Taf. 2; J. M. Davison, Attic Geometric Workshops (1961) 84 Abb. 128; Aign (1963) 90. 216. 337. 342 Kat.-Nr. V/8 Abb. 55–56. 149; M. Andronikos, Totenkult, ArchHom III W (1968) 124 Abb. 10–11; Wegner, Musik & Tanz (1968) 66. 67–68 Kat.-Nr. 99 Taf. U VI, a–b; Coldstream, GGP (1968) 38 Anm. 9; 72 Anm. 2; G. Hafner, Kreta und Hellas (1968) Taf. auf S. 65; K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen (1969) 21 Kat.-Nr. A 1; J. Carter, BSA 67, 1972, 44 Taf. 9, b; P. P. Kahane, in: N. Robertson (Hrsg.), The Archaeology of Cyprus – Recent Developments (1975) 181 Anm. 93 Abb. 17; E. Simon, Die griechischen Vasen² (1981) 37–38 Taf. 12; J. Schäfer in: R. Hägg (Hrsg.), The Greek Renaissance (1983) 76 Abb. 4,a–b; G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, 55–86; Rombos, Iconography (1988) 54. 138. 193. 196. 209–210. 304. 345. 352–353. 499–500 Kat.-Nr. 305 Taf. 37,c; 39,a; Maas – Snyder (1989) 12; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 405 Anm. 47; S. P. Morris in: New Light (1997) 59 Abb. 3; J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998) Abb. 65, 1–2; Kistler, Opferrinne (1998) 71–72 Anm. 170; Brand, Musikanten (2000) 189 Kat.-Nr. GAtt 9; ThesCRA II (2004) 303 s. v. Dance Kat.-Nr. 4 Taf. 65, 4 (Shapiro).

Kat.-Nr. 105 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 17497; FO unbekannt (1938 beschlagnahmt). Kanne mit

Leierspieler und Rasslern; The Rattle Group, Painter A (Coldstream); Dat.: attisch SG IIa.

Abb. 179–Abb. 180

Leier. Resonanzkörper spitzbogenförmig (?); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden, leicht nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung mit Scheiben; mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. CVA Athen (2) III H d Taf. 12; J. M. Davison, Attic Geometric Workshops (1961) 83 Abb. 129; Aign (1963) 92–93. 216 Kat.-Nr. V/11 Abb. 59; M. Wegner, Griechenland, MiB II 4 (1963) 28 Abb. 5; G. Ahlberg, OpAth 7, 1967, 178 Kat.-Nr. 8 Taf. 2,c; Coldstream, GGP (1968) 71–72 Kat.-Nr. XIII, 2; Wegner, Musik & Tanz (1968) 73–74 Nr. 45 Abb. 1b Taf. IIa; Paquette, InstrMus (1984) 88 Kat.-Nr. Ph4 Abb. Ph4; Rombos, Iconography (1988) 286–287. 300. 352 481 Kat.-Nr. 256 Taf. 47,f; 49,a; Maas – Snyder (1989) 12; F. Zaminer in: NHdMW (1989) Abb. auf S. 127 unten; Schäfer, Unterhaltung (1997) 99 Kat.-Nr. I 1 b; Kistler, Opferrinne (1998) 75 Anm. 190 (irrtümlich Hydria, Inv.-Nr. 17479); Brand, Musikanten (2000) 189–190 Kat.-Nr. GAtt 10 Taf. 5,1; E. Stasinopoulou-Kakarounga in: Geschenke der Musen (2003) 155 Kat.-Nr. 46 Taf.; ThesCRA II (2004) 363 s. v. Music Kat.-Nr. 159 Taf. 82, Gr. 158 (Papadopoulou).

Kat.-Nr. 106 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 874 aus Athen; bemalte Schale; ein mit Schwert bewaffneter Leierspieler in Männer- und Frauenreigen; Dat.: attisch SG IIa.

Abb. 181–Abb. 183

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch auf den Armenden, nach außen gebogen; Querjochenden übersteigend; Rahmenverzierung mit Scheiben (?); mindersaitig; 2 Saiten.

Lit. CVA Athen (2) III H d Taf. 10,1–2; 11; R. Nierhaus, Jdl 53, 1938, 101 Abb. 6; J. M. Davison, Attic Geometric Workshops (1961) 85–86 Abb. 134; Wegner, Musik & Tanz (1968) 63–64. 72 Nr. 31 Abb. 2a; B. Schweitzer, Die Geometrische Kunst (1969) 54–55; K. Fittschen, Der Schild des Achilleus, ArchHom II N 1 (1973) 16 Taf. 10, b; A. Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK Beih. 10 (1976) Anm. 45; B. Borell, Attisch geometrische Schalen (1978) 18. 65–66. 96 Kat.-Nr. 62 Taf. 14,62; S. Karousou, ASAtene 59, 1981, 46 Abb. 1–2; E. Simon, Die griechischen Vasen² (1981) 36–37 Taf. 11; dies., Festivals of Attica. An Archaeological Commentary (1983) 79; G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, 84; M. Pandou in: J. Sweeney et al. (Hrsg.), The Human Figure in Early Greek Art. Ausstellungskatalog (1988) 80–81 Kat.-Nr. 13 (mit Taf.); Rombos, Iconography (1988) 498–499 Kat.-Nr. 304 Taf. 68,b; Maas – Snyder (1989) 12; A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit, Europäische Hochschulschriften 38, Archäologie 67 (1994) 49–50. 265 Kat.-Nr. FR-1; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 399; Brand, Musikanten (2000) 187 Kat.-Nr. GAtt 2; M. Lesky, Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, Quellen und Forschungen zur antiken Welt 35 (2000) 18–19. 246 Kat.-Nr. Gr. 2; E. Stasinopoulou-Kakarounga in: Geschenke der Musen (2003) 235 Kat.-Nr. 114 Taf.; ThesCRA II (2004) 303 s. v. Dance Kat.-Nr. 5 Taf. 65, 5 (Shapiro); 325 Kat.-Nr. 217 (Papadopoulou).

Kat.-Nr. 107 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr.14447 aus Anavysos. Kantharos mit Prozession unter Anführung eines Leierspielers; bewaffneter Mann zwischen antithetisch angeordneten Pferden; Dat.: attisch SG II.

Abb. 184. Abb. 186

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Jocharme leicht nach innen eingezogen; Querjoch unter den Armenden, nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; vielsaitig; 5 Saiten, leicht nach links geneigt.

Lit. R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) 12–13 Kat.-Nr. 4 Taf. 3; Wegner, Musik & Tanz (1968) 65–66. 73 Nr. 43 Abb. 3a. 4g Taf. IIIa; M. Wegner, Griechenland, MiB II 4 (1963) 26 Abb. 3; Coldstream, GGP (1968) 205 Anm. 1; K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagen Darstellungen (1969) 22 Kat.-Nr. A 5; Paquette, InstrMus (1984) 88 Kat.-Nr. Ph6 Abb. Ph6; G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, 63–64, Abb. 15; Rombos, Iconography (1988) 138. 345 Kat.-Nr. 368; E. Stasinopoulou-Kakarounga in: Geschenke der Musen (2003) 269 Kat.-Nr. 139 Taf.; Maas – Snyder (1989) 12; Brand, Musikanten (2000) 189 Kat.-Nr. GAtt 8; ThesCRA II (2004) 303 s. v. Dance Kat.-Nr. 2 Taf. 65, 2 (Shapiro).

Kat.-Nr. 108 Kopenhagen, Dänisches Nationalmus., Inv.-Nr. 9367; FO unbekannt. Kanne mit Leierspielern und Rasslern; The Rattle Group, Painter B (Coldstream); Dat.: attisch SG IIb.

Abb. 185. Abb. 187

Spitzbodenleier. Rahmen herzförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armenden, leicht nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht erhalten; Rahmenverzierung mit Scheiben (?); mindersaitig; 2 Saiten.

Lit. W. Hahland in: Fs. Zucker (1954) 179 Kat.-Nr. 7 Taf. 16,13; 17,14; Aign (1963) 91 Kat.-Nr. V/9–10 Abb. 57–58; Coldstream, GGP (1968) 71–72 Kat.-Nr. XIII, 9; Wegner, Musik & Tanz (1968) 79 Kat.-Nr. 101; S. MacNally, AJA 73, 1969, 462; Rombos, Iconography (1988) 286–287. 303. 480–481 Kat.-Nr. 255; Maas – Snyder (1989) 12. 13; Brand, Musikanten (2000) Kat.-Nr. GAtt 12.

Kat.-Nr. 109 Athen, NM, Inv.-Nr. 18542; FO unbekannt. Kanne mit Leierspielern und Rasslern; The Rattle Group, Painter B (Coldstream); Dat.: attisch SG IIb.

Abb. 188–Abb. 192

- a) Spitzbodenleier. Rahmen herzförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden, leicht nach innen gebogen; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht erhalten; Rahmenverzierung mit Scheiben; mindersaitig; 2 Saiten (*Abb. 188*).
- b) Spitzbodenleier. Rahmen herzförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht erhalten; Rahmenverzierung mit Scheiben; mindersaitig; 2 Saiten (*Abb. 189*).

Lit. W. Hahland in: Fs. Zucker (1954) 179 Kat.-Nr. 6 Taf. 13,10; 14,11; 15,12; Aign (1963) 91. 216 Kat.-Nr. V/9 Abb. 57; G. Ahlberg, *OpAth* 7, 1967, 178 Nr. 6 Taf. 2,a; Coldstream, *GGP* (1968) 71–72 Kat.-Nr. XIII, 8; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 74 Nr. 46 Abb. 2, b–c; Rombos, *Iconography* (1988) 286–287. 303. 480 Kat.-Nr. 254 Taf. 47,b; 49,b; Maas – Snyder (1989) 12. 13 Abb. 8; E. Rystedt, *OpAth* 19, 1992, Abb. 4; Schäfer, *Unterhaltung* (1997) 14–15. 99 Kat.-Nr. I 1 a Taf. 1, 1; J. Boardman, *Early Greek Vase Painting* (1998) Abb. 51; Kistler, *Opferrinne* (1998) 75 Anm. 188 Abb. 22; Brand, *Musikanten* (2000) 190 Kat.-Nr. GAtt 11.

Kat.-Nr. 110 Cambridge, Museum of Classical Archaeology, Inv.-Nr. 345; FO unbekannt. H 43 cm. Hydria mit Leierspieler und tanzenden Frauen; Werkstatt von Athen 894; Dat.: attisch SG IIb.

Abb. 193–Abb. 194

Spitzbodenleier. Rahmen herzförmig; Stäbe überstehend; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch mittels besonderer Vorrichtung; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Querjoch unter den Stabenden, leicht nach innen gebogen; Querjochenden überstehend, mit Scheiben versehen (?); Rahmenverzierung nicht vorhanden; minder- oder vielsaitig; Plektron; 5 Saiten.

Lit. R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze* (1964) 71; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 6. 17 Kat.-Nr. 72 Abb. 1,g; Coldstream, *GGP* (1968) 59. 63 Kat.-Nr. VII,31; Rombos, *Iconography* (1988) 187. 193. 458–459 Kat.-Nr. 196; K. A. Sheedy, *AM* 107, 1992, 13–25 Taf. 3; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 404 Anm. 35; Brand, *Musikanten* (2000) 188 Kat.-Nr. GAtt 4.

Kat.-Nr. 111 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 784 aus der Piräusstraße, Sapountzakis-Grundstück, Dipylon-Frauengrab VII. Schale mit Tanz- und Musikszene; Werkstatt von Athen 894; Dat.: attisch SG IIb.

Abb. 195–Abb. 198

Rahmenharfe. Rahmen dreieckig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung am verdickten Rahmen; Rahmenverzierung nicht vorhanden;

mindersaitig; 4 Saiten.

Lit. A. Brückner – E. Pernice, AM 18, 1893, 113–114 Abb. 10; R. Herbig, AM 54, 1929, 189–190; N. M. Verdalis, BCH 75, 1951, 18 Abb. 11; W. Kraiker in: Fs. Schweitzer (1954) 43–45 Taf. 3; Aign (1963) 95. 209 Kat.-Nr. V/14 Abb. 62; Wegner, Musik & Tanz (1968) 55. 72 Nr. 27 Abb. 1h; Coldstream, GGP (1968) 60. 63 Kat.-Nr. VII,48; J. Carter, BSA 67, 1972, 46 Taf. 11, b; B. Borell, Attisch geometrische Schalen (1978) 8–9. 67 Kat.-Nr. 24 Taf. 20; H.-G. Niemeyer, JbRGZM 31, 1984, 64 Abb. 60, 1; Markoe, Bowls (1985) 119; Rombos, Iconography (1988) 244–245. 291–292. 335. 380–381. 460–461 Kat.-Nr. 202 Taf. 46, b; West, AGM (1992) 71; K. A. Sheedy, AM 107, 1992, 17–18 Taf. 7, 1; J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998) Abb. 72; H. Matthäus, NBArch 16, 1999/2000, 61 Anm. 38; Brand, Musikanten (2000) 54. 187 Kat.-Nr. GAtt 1; ThesCRA II (2004) 363 s. v. Music Kat.-Nr. 159 Taf. 82, Gr. 159 (Papadopoulou).

Kat.-Nr. 112 Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 291 (= Akropolis-Museum Inv.-Nr. 303) aus der Akropolis; Gefäßscherbe mit Phorminx und Aulos; Dat.: Frühprotoattisch (oder spätgeometrisch?).

Abb. 199–Abb. 200

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; erstes Querjoch auf den Armenden, Querjochenden überstehend; zweites Querjoch unter den Armenden, Querjochenden nicht überstehend; obere Saitenbefestigung am zweiten Querjoch; untere Saitenbefestigung, Rahmenverzierung und Saitenzahl nicht eindeutig.

Lit. B. Graef – E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (1925) Taf. 11 Nr. 303; Wegner, Musik & Tanz (1968) 71 Nr. 23 Abb. 1p Taf. IVc; A. Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK Beih. 10 (1976) Anm. 46; G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, 64 Abb. 16; West, AGM (1992) 336 Anm. 31; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 399; ThesCRA II (2004) 363 s. v. Music Kat.-Nr. 160 (Papadopoulou).

Kat.-Nr. 113 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 313 aus Analatos. Hydria mit Leierspieler, Männer- und Frauenreigen; Dat.: frühprotoattisch, frühes 7. Jh. v. Chr.

Abb. 201–Abb. 202

Schildkrötenleier. Rahmen V-förmig; Resonanzkörper kreisförmig (Schildkrötenpanzer?); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend und mit Scheiben versehen; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung mit Scheiben; Plektron; vielsaitig; 5 Saiten.

Lit. J. Böhlau, Jdl 2, 1887, 34–39 Taf. 3; F. Weege, Der Tanz in der Antike (1926) 60 Abb. 73; K. Friis Johansen, ActaArch 28, 1957, 122; J. M. Davison, Attic Geometric Workshops (1961) 51 Abb. 61; Aign (1963) 95–96. 204–205. 215. 237 Kat.-Nr. V/15 Abb. 63–64; C. Brokaw, AM 78, 1963, 64. 72 Beil. 33, 1–2; M. Wegner, Griechenland, MiB II 4 (1963) 26 Abb. 4; R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) 20

Kat.-Nr. 47 Taf. 17; Wegner, Musik & Tanz (1968) 53. 62. 71 Nr. 25 Abb. 3d; S. Karousou, ASAtene 59, 1981, 48, Abb. 3; Paquette, InstrMus (1984) 151 Kat.-Nr. L1 Abb. L1; Rombos, Iconography (1988) 218 Anm. 72 Taf. 28,a; Maas – Snyder (1989) 48 Abb. 13a; K. A. Sheedy, AM 107, 1992, 11–28 Taf. 5,1; J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998) Abb. 188, 1–3; Brand, Musikanten (2000) 191 Kat.-Nr. PAtt 3.

Kat.-Nr. 114 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv.-Nr. 31573 A1 »Sammlung Karo, enthaltend den Grabfund von Aigina mit frühattischen und protokorinthischen Vasen sowie Antiken anderer Herkunft«; vor 1916 im Athener Kunsthandel gekauft, 1936 an die Antikenabteilungen der Staatlichen Museen in Berlin übergegangen. FO unbekannt. Halspartie einer protoattischen Hydria mit Musikern und Tänzern; Dat.: frühprotoattisch, frühes 7. Jh. v. Chr.

Abb. 203–Abb. 205

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; leicht verdickter Rahmen als Resonanzkörper (?); obere Saitenbefestigung am Rahmen; untere Saitenbefestigung an separatem Saitenhalter; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter gerade; Rahmenverzierung nicht vorhanden; Plektron; vielsaitig; 5 Saiten.

Lit. CVA Berlin, Antiquarium (1) Taf. 1; Aign (1963) 97–98 Kat.-Nr. V/17 Abb. 66; Wegner, Musik & Tanz (1968) 53 76 Nr. 69 Abb. 3b; Paquette, InstrMus (1984) 88 Kat.-Nr. Ph5 Abb. Ph5; Rombos, Iconography (1988) 348 Tabelle 56; F. Zamminer in: NHdMW (1989) Abb. auf S. 131; Maas – Snyder (1989) 12. 22 Abb. 10; West, AGM (1992) Taf. 2; Brand, Musikanten (2000) 191 Kat.-Nr. PAtt 4 Abb. 5.

Kat.-Nr. 115 Athen, Agora Museum, Inv.-Nr. P 10154 aus der Agora, Well, T 19:3. Hydria mit Reigen- und Musikszene; Dat.: frühprotoattisch, frühes 7. Jh. v. Chr.

Abb. 206

Schildkrötenleier. Rahmen V-förmig; Resonanzkörper kreisförmig (Schildkrötenpanzer?); obere Saitenbefestigung am Querjoch (?); untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter nicht eindeutig; Rahmenverzierung mit Scheiben; konventionell 0 Saiten.

Schildkrötenleier. Resonanzkörper kreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht eindeutig; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; konventionell 0 Saiten.

Lit. P. Lemerle, BCH 61, 1937, 447 Taf. 35, B; T. Leslie Shear, Hesperia 7, 1938, 341 Abb. 23; E. T. H. Brann, The Athenian Agora VII: Late Geometric and Protogeometric Pottery (1962) 20. 74 Kat.-Nr. 384 Taf. 22; Wegner, Musik & Tanz (1968) 62. 70 Nr. 7; Rombos, Iconography (1988) 348 Tabelle 56; Brand, Musikanten (2000) 190 Kat.-Nr. PAtt1.

1. Ikonographie und Kontexte der Musikausübung

Schon mit dem ersten Aufschwung der figürlichen Verzierung von Keramikgefäßen in Attika, kurz vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr., wird die Musikausübung und der Tanz Gegenstand der Vasenmalerei. Dies zeigt, dass das Fehlen früherer Zeugnisse für Musikausübung in Attika und generell auf dem griechischen Festland quellenbedingt ist und demnach nicht das Fehlen von Musikausübung im frühen 1. Jt. widerspiegelt. Ein starker Rückgang der Musikausübung ist zwar im Rahmen des allgemeinen wirtschaftlichen und kulturellen Rückgangs in Griechenland nach dem Ende der Bronzezeit anzunehmen; aber von einem völligen Abbruch kann nicht zuletzt deshalb kaum die Rede sein, weil die Saiteninstrumente, so wie sie auf spätgeometrischen Bildquellen erscheinen, zu einem wesentlichen Teil an frühere ägäische Traditionen anknüpfen, wie wir später im Einzelnen sehen werden.

Die Überlieferungslücke schränkt jedoch unsere Möglichkeiten ein festzustellen, ob der Vorrang Kretas und Zyperns in der bildlichen Überlieferung der Musikausübung im frühen 1. Jt. v. Chr. auch einen Vorrang in der Musikausübung selbst bedeutet. Zahlreiche Neuerungen, die in Bildern auf dem griechischen Festland bzw. in Attika im Laufe der 2. Hälfte des 8. Jhs. auftauchen, sind zuvor, wie wir sehen werden, auf Zypern und Kreta belegt. Sind sie auch dort zuvor entstanden? Oder gingen diese Neuerungen vom griechischen Kerngebiet in der Zeit der dortigen Überlieferungslücke aus? Sind sie vielleicht überregionale Entwicklungen in einer mehr oder weniger einheitlichen Musikkultur des erweiterten griechischen Siedlungsraums? Auf diese Fragen werden wir zurückkommen, nachdem wir die Entwicklungen selbst näher besprochen haben.

1. Frühe Reigenszenen

Die Kanne **Kat.-Nr. 102** (*Abb. 169*) liefert die bislang früheste attische Musikszene. In einem umlaufenden Fries sind neun Männer und sechzehn Frauen Hand in Hand dargestellt. An der Spitze der Tanzprozession steht ein Leierspieler, der eine viersaitige Rundbodenleier horizontal in seinen nach vorne ausgestreckten Händen hält.

Bemerkenswert in der ersten Stufe des reifen Figurenstils attischer Vasenmalerei ist die Tatsache, dass aus den großen Malerwerkstätten der Phase SG I, dem Dipylon-, dem Hirschfeld-Maler und deren Umfeld, keine Musikszene im engeren Sinn bekannt sind. In den zahl- und figurenreichen Prothesis- und Ekphora-Szenen sind niemals Instrumentalisten abgebildet, obwohl die dargestellten Klagefrauen und -männer vermutlich gesungen haben. Auch in den Homerischen Epen werden funeräre Handlungen im Allgemeinen und Klagelieder im Besonderen nie durch Musikinstrumente begleitet, selbst wenn man Aöden als »Meistersänger von Klage Liedern« (ὄιδοὺς θρήνων ἐξάρχους) herbeigerufen hat, wie zu

Hektors Prothesis (Ilias XXIV 720–721). In literarischen Testimonien aus klassischer und späterer Zeit erscheint der Threnos stets ohne Leier- (ἄλυρος), oft aber mit Aulos-Begleitung¹³³⁵. Ein durchaus entsprechendes Bild vermitteln die archaischen Bildzeugnisse von Ekphora und Prothesis¹³³⁶. Es liegt die Schlussfolgerung nahe, dass eine Instrumentalbegleitung der eigentlichen Bestattungszereemonie, so wie sie auf zahlreichen großen Amphoren und Krateren in SG I repräsentiert ist, nicht vorgesehen war¹³³⁷. Ob Instrumentalspiel im breiteren Rahmen der sepulkralen Zeremonien nach dem eigentlichen Begräbnis, etwa während eines Leichenschmauses oder einer Gedenkfeier ausgeübt wurde, muss freilich offen bleiben. Die Szene auf der Kanne **Kat.-Nr. 102** (Abb. 169) lässt jedenfalls keinerlei Andeutungen auf Begräbniszereemonien erkennen.

Die Bochumer Breithalskanne **Kat.-Nr. 103** (Abb. 172–Abb. 175) zeigt eine Reigenszene in der ikonographischen Tradition der Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (Abb. 112), wie bereits im Zypern-Kapitel erwähnt. Mit der Platzierung des Leierspielers in der Mitte und der spiegelbildlichen Anordnung der tanzenden Figuren an beiden Seiten versucht der Vasenmaler das Darstellungsproblem zu lösen, das offensichtlich bei der Wiedergabe einer Tanzrunde mit einem Musikanten im Zentrum entsteht (vgl. oben S. 229). Die hochgezogenen Ellenbogen bzw. Schultern und die kaum gefalteten Hände sind charakteristisch für die ersten Versuche in der Vasenmalerei, dieses Thema darzustellen, und sind auch auf der früheren Hubbard-Amphora und der kaum späteren lakonischen Pyxis **Kat.-Nr. 120** (Abb. 215) zu sehen.

2. Die sog. 'Zirkus-Szenen'

Auf dem Kantharos **Kat.-Nr. 104** sind die figürlichen Szenen in zwei Friesen dargestellt (Abb. 176), unterteilt durch die Henkel auf beiden Seiten des Gefäßes. Auf der einen Seite sind von links nach rechts ein Mann mit Schwert an der Taille, der eine zweighaltende Frau an der Hand hält, ein antithetisch angeordnetes Paar fechtender Männer, ein weiterer Mann mit Schwert an der Taille zwischen zwei antithetisch angeordneten Löwen, die ihn am Kopf packen, ein nach rechts stehender Leierspieler und zwei Frauen mit je einer Kanne auf den Köpfen und Zweigen in den Händen, die auf ihn zugehen, dargestellt. Auf der anderen Seite sind folgende Szenen zu sehen: ein nach rechts stehender Mann mit Schwert an der Taille, ein antithetisch angeordnetes Paar von Männern mit Lanzen und Schilden, ein weiteres Paar boxender Männer, ein nach rechts stehender Leierspieler und drei ihm zugewandte Tänzer, von denen der erste (nur teilweise erhaltene) Mann einen hohen Sprung ausführt.

Die Schlüsselfrage bei der Deutung der Szenen ist, ob sie als kohärentes Ganzes oder als Einzelszenen ohne übergreifenden Zusammenhang zu verstehen sind. Die acht Episoden sind zwar nur auf zwei Frieße statt in einzelne Bildfelder verteilt (anders als die

¹³³⁵ E. Reiner, Die rituelle Totenklage der Griechen, *Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft* 30 (1938) 67–70; West, *AGM* (1992) 13–14; M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*² (2002) 6.

¹³³⁶ Für eine umfassende Übersicht s. Zschätzsch, *Musikinstrumente* (2002) 185–188.

¹³³⁷ Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 69; G. Ahlberg-Cornell, *ActaArch* 58, 1987, 85; M. Revermann, *CIQ N.S.* 48, 1998, 31.

Ornamente und einzelne Bildmotive am Mündungsrand darüber); aber jede Episode ist in sich geschlossen und greift in keiner Weise in die nächste über. Entsprechungen bei der Verteilung der Episoden in den beiden Friesen – Leierspiel und Tanz ganz rechts, Kriegerpaare links – sprechen für die inhaltliche Kohärenz der Gesamtszene, ohne jedoch ein wirklich duschlagendes Argument dafür zu bieten. Die Frage muss daher offen bleiben.

G. Ahlberg-Cornell betrachtet die Szenen des Kantharos als Ganzes, als Darstellung einer agonalen Veranstaltung mit mehreren Teildisziplinen¹³³⁸. Im ersten Fries sei in der Reihenfolge der oberen Beschreibung das Schauspiel einer Frauenentführung, ein Schwertwettkampf, das weitere Spektakel einer Löwenzähmung und ein akrobatischer Tanz von Frauen mit Kannen auf den Köpfen dargestellt. Im anderen Fries sieht Ahlberg-Cornell einen Tanz bewaffneter Männer, einen Boxwettkampf und einen weiteren Männertanz mit akrobatischen Sprüngen. Die beiden akrobatischen Tanzszenen begleitet jeweils ein Leierspieler. Für diese beiden Episoden, die uns hier besonders interessieren, sowie für die Szene des Boxkampfes ist diese Deutung ohne weiteres nachvollziehbar.

Für die Episoden der Schild- und Lanzenträger und vor allem des Mann-Frau-Paars und des von Löwen gepackten Mannes sind andere Deutungen möglich. Der Kampf von Löwen mit einem Mann wird in seinen ikonographisch unterschiedlichen Versionen traditionell als Darstellungen von Helden des Gilgamesch-Herakles-Typus oder wenigstens als Darstellungen heroischer Taten durch reale Personen interpretiert¹³³⁹. Diese Interpretation ist für die meisten Versionen des Themas befriedigend, allerdings nicht ganz für das Schema des horizontal liegenden Mannes zwischen zwei Löwen: Wie schon K. Fittschen erwiderte, unterliegt der Mann in diesen Szenen den Löwen in einer sehr unheroischen Weise¹³⁴⁰. Ahlberg-Cornell zieht deshalb die Deutung als Zirkus-Szene vor, doch das Problem wird dadurch nicht gelöst. Denn die Darstellung eines Spektakels müsste genauso die Tüchtigkeit des Zähmers demonstrieren wie die Darstellung eines realen Ereignisses aus dem Leben eines vornehmen Mannes oder einer mythologischen Person. S. P. Morris sieht hier einen 'Nachteil' des Bildthemas, der erklären könnte, weshalb es in der griechischen Vasenmalerei bald aufgegeben wurde¹³⁴¹.

Für die Deutung der Paarszene als mimetische Aufführung spricht u. U. der Zweig in der Hand der Frau, ein aus Reigenszenen wohlbekanntes Motiv¹³⁴². Bei den anderen Episoden deutet im Bild nichts eindeutig darauf hin, dass es sich nicht um eine reale Handlung oder einen Mythos, sondern um ihre agonale oder dramatische Umgestaltung handelt. Viele Fragen zur inhaltlichen Deutung müssen also bei diesem Kantharos noch offen bleiben.

¹³³⁸ G. Ahlberg-Cornell, *ActaArch* 58, 1987, 55–86.

¹³³⁹ Siehe u. a. J. Carter, *BSA* 67, 1972, 43–44; H. Sackett, *BSA* 71, 1976, 125; J. N. Coldstream in: J. Boardman – C. E. Vaphopoulou-Richardson (Hrsg.), *Chios. A Conference at the Homereion in Chios 1984* (1986) 184–186.

¹³⁴⁰ K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (1969) 85; J. N. Coldstream in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (1991) 44–45.

¹³⁴¹ S. P. Morris in: *New Light* (1997) 59–61.

¹³⁴² Für geometrische Entführungsszenen s. zuletzt S. Langdon, *AJA* 102, 1998, 266–268 Abb. 12–14.

Die Spektakel-Deutung ist jedenfalls für die Leierspiel- und Tanzszenen überzeugend. Nicht unmittelbar ersichtlich ist allerdings, in welchem Zusammenhang eine solche Veranstaltung stattgefunden haben könnte. Zieht man homerische Aussagen heran, so scheinen Agone sowohl in einem funeren Kontext, wie bei den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos (Ilias XXIII, 259–897), als auch in einem götterkultisch-festlichen Kontext, wie auf der Agora der Phäaken (Od. viii, 104–265), möglich¹³⁴³. Bei Leichenspielen in Chalkis zu Ehren des Königs Amphidamas, der während des Lelantischen Kriegs starb, gewann der Dichter Hesiod im ausgehenden 8. oder frühen 7. Jh. v. Chr. den ersten Preis¹³⁴⁴. Die bekannte beschriftete Dipylon-Kanne der Phase SG Ib war ebenso der Siegespreis eines Tanzwettbewerbs¹³⁴⁵.

Für die Szenen des attischen Kantharos und andere vergleichbare Szenen zogen frühere Forscher die Deutung vor, dass es sich um Leichenspiele handelt¹³⁴⁶. G. Ahlberg-Cornell glaubt dagegen einen eindeutig profanen und festlichen Charakter in der Szene erkennen zu können, der mit Leichenspielen kaum vereinbar sei¹³⁴⁷. Wir sehen in den Bildern selbst keinen eindeutigen Anhaltspunkt für die eine oder die andere Deutung. Möglicherweise waren die Grenzen zwischen Götter- und Totenkult, zumindest was die Gestaltung des Begleitprogramms nach der eigentlichen Zeremonie anbelangt, fließend. Der Anlass wird die äußere Form solcher Veranstaltungen kaum bedingt haben, jedenfalls nicht so nachhaltig, dass die Wiedergabe der Unterschiede durch die formelhafte geometrische Vasenmalerei möglich oder gewünscht wäre. Aus diesem Grund nehmen wir an, dass der Kantharos **Kat.-Nr. 104** (Abb. 176) Handlungen darstellt, die grundsätzlich sowohl im Heiligtum nach dem eigentlichen Kult, als auch am Grab nach der Bestattung hätten stattfinden können. Das konkrete Gefäß dürfte zwar aus einem Grab stammen, grabspezifisch ist aber die Gefäßform keineswegs.

Ebenso wenig grabspezifisch ist die Gefäßform und die figürliche Szene der Schale **Kat.-Nr. 106** (Abb. 182–Abb. 183). G. Ahlberg-Cornell erwägt die Möglichkeit, dass diese Schale mit ihrer Tanzszene innen und die Dreifußkessel außen einen Wettbewerb festhielt oder sogar als dessen Siegespreis diente. B. Borell identifiziert alle drei halbkreisförmigen Gegenstände in den Händen der männlichen Teilnehmer der Handlung als Leiern, grenzt folglich drei tanzende Chöre mit jeweils einem leierspielenden Anführer voneinander ab und interpretiert das Ganze als einen Chorwettbewerb. Solche Veranstaltungen fanden später z. B. im Rahmen der attischen Thargelia zu Ehren des Apollon statt. Mit diesem Fest wollte

¹³⁴³ Dass sich die jungen Phäaken nicht in den 'kriegerischen' Disziplinen messen, die bei den homerischen Leichenspielen erwähnt werden (Zweikampf, Bogenschießen, Speerwerfen), spricht nicht für die funere Deutung der Kantharos-Szenen; es hängt wohl mit der Rolle der Phäakis im Gesamtplan der Odyssee zusammen (vgl. u. S. 354 f.).

¹³⁴⁴ J. P. Barron – P. E. Easterling in: P. E. Easterling – B. M. W. Knox (Hrsg.), *Early Greek Poetry*, *The Cambridge History of Classical Literature I 1* (1989) 51–52.

¹³⁴⁵ B. B. Powell, *Kadmos* 27, 1988, 65–86.

¹³⁴⁶ S. Brunnsåker, *The Pithecusan shipwreck*, *OpRom* 4 (1962) 234–236; M. Andronikos, *Totenkult*, *ArchHom III W* (1968) 124–126; B. Schweitzer, *Die geometrische Kunst* (1969) 57; J. Carter, *BSA* 67, 1972, 44.

¹³⁴⁷ G. Ahlberg-Cornell, *ActaArch* 58, 1987, 84–86.

auch S. Karouzou die Schale wegen der außen dargestellten Dreifußkessel (*Abb. 183*), die auf Apollon hindeuten könnten, verbinden. Auch die geometrischen Funde von Dreifußkesseln von der Akropolis sind eher als Siegespreise von Wettbewerben im Rahmen des frühen Athena-Kultes zu interpretieren¹³⁴⁸. Doch auf der Schale besitzt nur einer der halbrunden Gegenstände eine eindeutige, wenn auch etwas misslungene Leierform mit Querjoch und Saiten. Die Leier und die beiden Schilde haben zwar die gleiche Grundform eines halbrunden Gegenstands, aber die Leier (im Gegensatz zu den Schilden) wird mit der flachen Kante nach außen gehalten. Deshalb scheint es wahrscheinlicher (auch wenn der Leierspieler ein Schwert trägt, wie Borell richtig erkannte), dass zwei Männer in Wirklichkeit Schilde tragen, wie R. Nierhaus und M. Wegner meinten, und dass demnach nur ein einziger Chor gemeint ist, der zu einem kultischen Anlass vorträgt¹³⁴⁹.

Die Ikonographie des Kantharos **Kat.-Nr. 104** (*Abb. 176*) fügt sich in den breiten Rahmen mediterraner Bildkultur orientalischen Ursprungs, knüpft aber z. T. auch an ältere ägäische Traditionen an. Das Motiv der Frau mit einer Vase auf dem Kopf ist in der phönikisch geprägten sardischen Bronzeplastik des 8. Jhs. belegt¹³⁵⁰. Eine Frau mit wirbelndem Kleid und einem schalenförmigen Gefäß auf dem Kopf zeigt bereits eine Bronze-Figurine der ausgehenden Bronzezeit aus der Psychro-Höhle¹³⁵¹. Eine mit ägyptischen 'Gravidenflaschen' vergleichbare hockende Frauenfigur, die eine Hydria auf dem Kopf trägt, ist in Ajia Triada auf Kreta gefunden und in SM IIIC/SubM datiert worden¹³⁵².

Die Szene mit dem von Löwen gepackten Mann auf dem attischen Kantharos zeigen bereits ein SPG-zeitlicher Krater des frühen 9. Jhs. aus Knossos¹³⁵³ sowie attische Goldbleche des mittleren 8. Jhs. v. Chr.¹³⁵⁴. In beiden Fällen ist die Deutung einer realen oder mythologischen Heldentat am wahrscheinlichsten, da der ikonographische Kontext der anderen Episoden auf dem Kantharos fehlt. Die Szene verbindet diverse Themen

¹³⁴⁸ S. Benton, BSA 35, 1934/35, 74–130 insbes. 114–115. Zu geometrischen Darstellungen von Dreifußen als Siegespreise s. A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit, Europäische Hochschulschriften 38, Archäologie 67 (1994) 43–52.

¹³⁴⁹ Die Schale **Kat.-Nr. 106** gibt uns die Gelegenheit, noch einmal darauf hinzuweisen, wie sehr man die Fähigkeiten der Vasenmaler unterschätzt, wenn man den Zeugniswert ihrer Bilder grundsätzlich bestreitet. Der Maler dieser Schale entwickelt zwei konkrete Ausführungen (»Leier« mit Saiten und Querjoch vs. »Schild« ohne diese Details) aus einem sehr einfachen Bildmuster (»halbrunder Gegenstand«) und platziert diese unterschiedlich (»Rundseite nach innen« vs. »Rundseite nach außen«). Selbst der sehr formelhaften geometrischen Vasenmalerei stehen Ausdrucksmittel zur Verfügung, die ihr grundsätzlich erlauben, zuverlässige Bildzeugnisse zu liefern.

¹³⁵⁰ J. Thimme (Red.), Kunst und Kultur Sardinien. Ausstellungskatalog Badisches Landesmuseum. Karlsruhe (1980) 393 Kat.-Nr. 141 (J. Thimme) 142 (F. Barreca).

¹³⁵¹ M. Maaß in: H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 248 Kat.-Nr. 28.

¹³⁵² T. Bouloti in: KrÄg Katalog (2000) 263–264 Kat.-Nr. 264.

¹³⁵³ L. H. Sackett, BSA 71, 1976, 117–129 Abb. 4–5 Taf. 16; J. N. Coldstream, Knossian figured scenes of the ninth century B.C. in: Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1976) A 1 (1980) 69–70 Taf. 12, b; A. Johnston in: J. Boardman (Hrsg.); The Oxford History of Classical Art (1993) 26 Abb. 4.

¹³⁵⁴ D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jahrhunderts v. Chr. (1953) 10–11. 22–31. 78–79 Kat.-Nr. A7–A11. E3 Taf. 8, 1; 13, 2; 15, 2; 16; K. A. Sheedy, AM 107, 1992, 21.

nahöstlichen Ursprungs: das heraldische Löwenpaar, der Mann im Knielaufscheema zwischen zwei Löwen, der Krieger mit einem Löwen sowie die Löwen, die ein Tier von beiden Seiten angreifen¹³⁵⁵. Die ikonographische Variante, die in der geometrischen Kunst Griechenlands erscheint, ist sonst nur in der zyprischen Spätbronzezeit nachgewiesen¹³⁵⁶.

Eine tänzerisch-akrobatische Prozessionsbewegung unter der Führung eines Leierspielers führen auch die Männer auf dem Kantharos **Kat.-Nr. 107** aus Anavysos aus (Abb. 186). Gleichzeitig klatschen sie in die Hände. Auf der anderen Gefäßseite steht ein mit Dipylon-Schild und zwei Speeren bewaffneter Mann zwischen zwei antithetisch angeordneten Pferden.

3. Die 'Rattle Group'

Drei weitere attisch-geometrische Vasen mit Szenen des Saitenspiels, die Kannen **Kat.-Nr. 105** (Abb. 179–Abb. 180), **Kat.-Nr. 108** (Abb. 185) und **Kat.-Nr. 109** (Abb. 190), alle ohne Fundortangaben, gehören zu einer stilistisch und ikonographisch einheitlichen Gruppe attisch-geometrischer Vasenmalerei der Phase SG II, die in der Fachliteratur als Rattle Group bekannt ist. Diese setzt sich vorwiegend aus Kannen mit breitem Hals und weiter Mündung zusammen¹³⁵⁷. Von einem Maler der Gruppe dürfte auch der Kantharos **Kat.-Nr. 104** (Abb. 176) ausgeführt worden sein¹³⁵⁸. Charakteristisch für die Gruppe ist das Thema zweier antithetisch an einem niedrigen Tisch oder einem mit Schachbrettmuster verzierten Block sitzender Gestalten mit spindelförmigen Gegenständen in den Händen. Die hier aufgenommenen Exemplare ersetzen diesen Gegenstand durch oder kombinieren ihn mit einer Leier, gehören aber zu den anderen Exemplaren der Gruppe ikonographisch und stilistisch eindeutig dazu. **Kat.-Nr. 109** (Abb. 190) und **Kat.-Nr. 110** (Abb. 193) zeigen Leierspieler mit weit geöffneten Mündern, also leierspielende Sänger.

Im Zusammenhang mit der Unterteilung von SG II in zwei Unterphasen schrieb N. Coldstream die Kannen der Rattle Group zwei Malern zu¹³⁵⁹. Charakteristisch für den Figurenstil des Malers A (**Kat.-Nr. 104** Abb. 176, **Kat.-Nr. 105** Abb. 180), der in SG IIa arbeitete, ist, dass beide Arme seiner Gestalten derselben Körperseite entwachsen und dass die Sitzmöbel die Form vierbeiniger Stühle mit hohen Lehnen haben. Der Maler B (**Kat.-Nr. 108** Abb. 185, **Kat.-Nr. 109** Abb. 190) der Unterphase SG IIb dagegen lässt den hinteren Arm 'naturgemäß' der hinteren Schulter entwachsen und in einer breiten Kurve nach vorne verlaufen. Seine Gestalten sitzen auf kreuzschraffierten Hockern. Diesem Maler hat B. Borell

¹³⁵⁵ B. Borell, Attisch geometrische Schalen (1978) 60; J. B. Carter, Greek Ivory-Carving in the Orientalizing and Archaic Periods (1985) 82–91; Rombos, Iconography (1988) 195–208; K. A. Sheedly, AM 107, 1992, 21–24.

¹³⁵⁶ J. N. Coldstream in: Relations a. O. (Anm. 864) 260.

¹³⁵⁷ Die geometrische Kanne mit breitem Hals und weiter Mündung ist in der englischen Fachliteratur als »pitcher« bekannt. Sie entstand in der Dipylon-Werkstatt kurz vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr. Hierzu Coldstream, GGP (1968) 34–35. Die Bezeichnung »Hydrien« ist von Kistler, Opferrinne (1998) 75–76 irrtümlich verwendet worden.

¹³⁵⁸ Coldstream a. O. 72 Anm. 2; zustimmend G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, 85.

¹³⁵⁹ Coldstream a. O. 72–73.

auch zwei Schalen zugewiesen¹³⁶⁰, die zeigen, dass solche Szenen nicht nur grabspezifische Breithalskannen schmückten, sondern auch Schalen, die wohl in einem Trinkgelage oder Bankett Verwendung finden konnten.

Auch die Wiedergabe der Leiern sind jedem Maler der Rattle Group eigen: Die Leiern des Malers A haben sichelförmige Resonanzkörper, dünne, gerade Arme und ebenso dünne, aber nach innen gewölbte Querjoche. Die Leiern des Malers B besitzen kräftige Arme, die herzförmig nach unten zusammenlaufen, ohne einen besonderen Resonanzkasten zu bilden. Zu den Leiern unten mehr.

In der Forschung ist die inhaltliche Interpretation dieser Szenen strittig. Befriedigend identifiziert sind heute die spindelförmigen Gegenstände, die von den Gestalten mit nach vorne gestreckten Armen in beiden Händen so gehalten werden, dass die Griffe immer nach innen und die Körper immer nach außen gerichtet sind. E. Rysted sieht hierin eine Bildkonvention, die das Schütteln, d. h. die abwechselnde Bewegung der beiden Arme nach oben und unten, wiedergibt¹³⁶¹. Gefäßrasseln ähnlicher Art, nämlich runde Hohlkörper aus Ton mit kleinen Kugeln im Inneren, sind aus der anatolischen und nordwestägäischen Frühbronzezeit, der nordsyrischen Spätbronzezeit, aus Megiddo, Ägypten, dem etruskischen Praeneste und aus Persien bekannt¹³⁶². Im Grab 218 der Nekropole von Osteria dell'Osa in der Nähe von Rom wurde kürzlich eine kürbisförmige Gefäßrassel der Zeit ca. 830–770 v. Chr. gefunden¹³⁶³; diese liefert die formal und zeitlich nächste Parallele zu den Geräten der Rattle Group. Demnach sind es nahöstliche, im östlichen und zentralen Mittelmeergebiet weit verbreitete Rasseln. Eine exemplarreiche Gattung von Gefäßrasseln in Eulenform ist aus der zyprischen Spätbronzezeit bekannt¹³⁶⁴.

Auf einem Terrakotta-Relief aus dem nordsyrischen Tall Munbāqa schüttelt ein Mann eine Granatapfelfrassel¹³⁶⁵. Granatäpfel aus Terrakotta sind in der ägäischen Bronzezeit vereinzelt, im spätgeometrischen und früharchaischen Griechenland dagegen mehrfach

¹³⁶⁰ B. Borell, *Attisch geometrische Schalen* (1978) 42–43.

¹³⁶¹ E. Rysted, *OpAth* 19, 1992, 132; vgl. Sh. McNally, *AJA* 73, 1969, 463. Eine ähnliche Bewegung der Arme meint auch J. Boardman, *JHS* 86, 1966, 5, wenn er im Zusammenhang mit diesen Szenen auf die Spielweise der Tympanon-Paare auf dem bekannten Bronzetympanon aus der Idäischen Zeus-Grotte auf Kreta hinweist.

¹³⁶² M. Korfmann, *IstMit* 29, 1979 Abb. 9,3; J. Obladen-Kauder in: A. Baykal-Seeler, *Demircihüyük 4* (1996) 255 Anm. 664; 357 Taf. 107,7–8; 108,1–2. 4–6; Taf. 108 (mehrere Exemplare aus Demircihüyük); A. Archontidou-Argyri et al., *Η Μύρινα της Πρώιμης Εποχής του Χαλκού* (2004) 87 (mit Abb.) (Exemplar aus Myrina auf Lemnos); L. Wooley, *Alalakh, an Account of the Excavations at Tell Atchana in the Hatay* (1995) 124 Taf. 121. 129,a; Braun, *MAIP* (1999) Kat.-Nr. III/5–11 (Megiddo); H. Hickmann, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 79, 1954, 116–125; H.-G. Buchholz, *ACyp* 2, 1990, 33–34 Abb. 1, a–c (Alalah, Praeneste, Schah Tepe).

¹³⁶³ A. M. Bietti Sestieri, *The Iron Age Community of Osteria dell'Osa* (1992) 131; A. M. Bietti Sestieri (Hrsg.), *La necropoli laziale di Osteria dell'Osa* (1992) 768 Grab 218 Nr. 5 Abb. 3a.427, 5; Chr. Smith in: J. B. Wilkins (Hrsg.) *Approaches to the Study of Ritual* (1996) 83–84. Vgl. Smith ebenda 83 für die Rassel aus einer Kinderbestattung in Veii.

¹³⁶⁴ H.-G. Buchholz, *ACyp* 2, 1990, 33–51 stellt 56 Funde zusammen.

¹³⁶⁵ P. Werner in: R. M. Czichon - P. Werner, *Tall Munbaqa - Ekalte I* (1998) 328 Kat.-Nr. 4162 Taf. 164. 226.

belegt¹³⁶⁶. Die gelegentlich erwogene Deutung der Geräte der Rattle Group als Granatäpfel scheidet aber am stabförmigen Griff, den alle Exemplare in diesen Szenen aufweisen. Besser vergleichbar ist eine im griechischen Unteritalien und in Attika beliebte Gefäßform, die als Phormiskos bekannt ist, und hauptsächlich der Aufbewahrung von Astragalen diente¹³⁶⁷. Der früheste bekannte Phormiskos stammt aus einem spätgeometrischen Grab in Tiryns¹³⁶⁸. Neben zahlreichen Exemplaren mit Öffnung, die tatsächlich als Astragalentaschen fungierten, sind mehrere Phormiskoi ohne Öffnung aus Gräbern bekannt und mit funeren Szenen verziert. Ihre Deutung als Rasseln haben bereits D. C. Kurtz und J. Boardman erwogen¹³⁶⁹. Ein solcher Phormiskos dürfte schließlich das fragmentarisch erhaltene, mattbemale Gefäß kugelförmiger Form aus dem Grab B. 27 von Sala Consilina in Salerno (2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.) sein¹³⁷⁰. Das Gefäß trägt eine Musik- und Tanzszene, in der eine Leier sowie Schlaginstrumente zu sehen sind.

Die Interpretation der Gegenstände in den Szenen der Rattle Group als Rasseln, die J. M. Cook als erster vorgeschlagen hat¹³⁷¹, darf also heute als gesichert gelten, zumal sie in diesen Szenen mit Leiern austauschbar und kombinierbar sind. Auf **Kat.-Nr. 105** (*Abb. 179*) und **Kat.-Nr. 109** (*Abb. 190*) sitzen ein Rassel- und ein Leierspieler einander gegenüber. Weitere Schalen der Gruppe zeigen zwar keine Rasseln, dafür aber Schlagstöcke bzw. Klappern, also wiederum Schlaginstrumente¹³⁷² (vgl. **Kat.-Nr. 61** mittlerer Fries, *Abb. 130*). Eher mit der Deutung des Musikinstrumentes ist des Weiteren eine untypische Ausführung des Themas auf einer geometrischen Steilrandschale vereinbar, die in einem Fries sechs hintereinander auf Thronen sitzende Gestalten mit solchen Gegenständen in den Händen zeigt¹³⁷³. B. Aign lehnte die Deutung der Geräte als Musikinstrumente ab, da seinerzeit noch kaum Lärminstrumente aus dem ägäischen Raum nachweisbar waren und weil derartige Instrumente, seiner Meinung nach, »dem griechischen Empfinden widersprachen«¹³⁷⁴. Angesichts der oben angeführten gegenständlich vorliegenden Parallelen sind diese Zweifel nicht mehr berechtigt. Wenn der Gegenstand in den Pranken eines der aufrechten, in

¹³⁶⁶ Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 71 Nr. 15; N. Kourou in: *Eilapine* (1987) 101–116; S. A. Immerwahr, *Hesperia* 58, 1989, 397–410; J. D. Baumbach, *The Significance of Votive Offerings in Selected Hera Sanctuaries*, *BAR IS* 1249 (2004) 67 Abb. 3, 38.

¹³⁶⁷ O. Touchefeu-Meynier, *RA* 1972, 93–102; R. Hampe, *AA* 1976, 192–202; J. Neils, *AJA* 96, 1992, 225–235; E. Hatzivassiliou, *BICS* 45, 2001, 113–148; M. Efstathiou in: *Geschenke der Musen* (2003) 182.

¹³⁶⁸ N. M. Verdelis, *AM* 78, 1963, 39 Beil. 17, 2.

¹³⁶⁹ D. C. Kurtz – J. Boardman, *Greek Burial Customs* (1971) 76–77; D. V. Schilardi, *The Thespian Polyandron* (424 B.C.) (1977) 467–472; einschränkend J. Neils, *AJA* 96, 1992, 233.

¹³⁷⁰ B. Neutsch, *Apollo* 1, 1961, 53–66 Abb. 2–5; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 81 Kat.-Nr. 127 Abb. 2, f Taf. U Vi, c; R. B. Bandinelli – A. Giuliano, *Etrusker und Italiker vor der römischen Herrschaft* (1974) 118. 407 Abb. 137; D. Yntema, *The Matt-Painted Pottery of Southern Italy*² (1990) 139 Anm. 192; L. Cerchiai, *Annali di Archeologia e Storia Antica* N.S. 3, 1996, 67–71.

¹³⁷¹ J. M. Cook, *BCH* 70, 1946, 97–101 insbes. 101; Sh. McNally, *AJA* 73, 1969, 463.

¹³⁷² J. M. Davison, *Attic Geometric Workshops* (1961) 62 Abb. 83; Aign (1963) 94 Kat.-Nr. V/12; B. Borell, *Attisch geometrische Schalen* (1978) 21–22 Kat.-Nr. 79 Taf. 11 Beil. B3.

¹³⁷³ Mt. Holyoke College Collection. Sh. McNally, *AJA* 73, 1969, 459–464 Taf. 127, 1.

¹³⁷⁴ Aign (1963) 93.

Prozession dargestellten Löwen auf dem kürzlich entdeckten mykenischen Rhyton aus dem rhodischen Kalavarda eine Gefäßbrassel (und nicht einfach ein Spiegel) ist (*Abb. 243*; vgl. o. S. 169), dann war das Instrument im ägäischen Raum bereits in SH IIIA2/SH IIIB bekannt. Eine Verbindung zu den spätgeometrischen Bildzeugnissen ist jedoch nicht erkennbar.

Noch umstritten ist andererseits, ob die dargestellte Handlung sepulkral spezifisch ist. Auf das grundsätzliche Fehlen von Begleitung durch Saitenspiel in Grabzeremonien wurde zuvor hingewiesen. Sooft ein großer Block mit Schachbrettmuster in den Szenen der Rattle Group als Mittelelement fungiert und der Bildträger eine grabspezifische, großformatige Breithalskanne ist, bleibt die durch Th. Rombos und andere Forscher vorgeschlagene Interpretation dieses Blocks als Grab, und damit der Bezug der Szene zum Grabritual, möglich¹³⁷⁵, wenn auch bei weitem nicht gesichert. Ohne die funeren Zusammenhänge abzulehnen, erwog S. P. Morris die Deutung eines tatsächlichen Brettspiels¹³⁷⁶. Die Szene wäre demnach ein Sagenbild und würde etwa das Bildthema der spielenden Heroen, Ajax und Achill, auf der wohlbekannteren schwarzfigurigen Amphora des Exekias im Vatikan vorwegnehmen; sie wäre aber nicht funere. Auch diese Deutung ist für die Szenen mit schachbrettartig verzierten Blöcken mehr oder weniger möglich. Für die Leierspielszenen aber kann sie m. E. keine sinnvolle Anwendung finden.

Die oben angeführten Beispiele von Rasseln, insbesondere die spätbronze- und früheisenzeitlichen Exemplare, kommen meistens in Gräbern vor. Doch in den meisten Ausführungen der Szene und jedenfalls in denen, die Leiern statt Rasseln in den Händen der Gestalten zeigen, fungiert als Mittelelement kein Schachbrett, sondern ein niedriger Tisch mit einem Trinkgefäß darauf (**Kat.-Nr. 109** *Abb. 190*) oder nur ein großes oder kleines Mischgefäß (**Kat.-Nr. 105** *Abb. 180*). Hierbei ist die Deutung des Innenraums sinnvoller¹³⁷⁷. Zumindest für diese Szenen entfällt also die exklusive Verbindung zum Grabritual.

Vielmehr scheint bei diesen Szenen lediglich die Deutung als Trinkgelage, das in der gleichen äußeren Form ebenso zu funeren und götterkultischen wie zu profan-festlichen Anlässen hätte abgehalten werden können, begründet¹³⁷⁸. Die Szenen der Rattle Group wie die Spektakel-Szenen des Kantharos **Kat.-Nr. 104** (*Abb. 176*) wären somit als Darstellungstypen musischer Aktivitäten zu betrachten, die inhaltlich flexibel waren und die

¹³⁷⁵ Rombos, *Iconography* (1988) 294 ff.; ähnlich J. Boardman, *JHS* 86, 1966, 4–5; Sh. McNally, *AJA* 73, 1969, 463; G. Ahlberg-Cornell, *ActaArch* 58, 1987, 85; Chr. Smith in: J. B. Wilkins (Hrsg.) *Approaches to the Study of Ritual* (1996) 83; M. Xagorari, *Untersuchungen zu frühgriechischen Grabsitten* (1996) 17; M. Langdon in: *New Light* (1997) 114 Anm. 4; J. N. Coldstream, *BSA* 98, 2003 338 Kat.-Nr. K83. Ebenso möglich ist aber die Deutung des Schachbrettes als Teppich im Hausinneren durch E. Rysted, *OpAth* 19, 1992, 126–131 oder die Deutung als Altar durch H.-G. Buchholz in: S. Laser, *Sport und Spiel*, *ArchHom T* (1987) 108; J. L. Benson, *Horse, bird and man* (1970) 30.

¹³⁷⁶ S. P. Morris in: *New Light* (1997) 69.

¹³⁷⁷ Sh. McNally, *AJA* 73, 1969, 463.

¹³⁷⁸ Schäfer, *Unterhaltung* (1997) 15; Kistler, *Opferinne* (1998) 75–76.

Fähigkeit hatten, ihre Symbolik vom jeweiligen Verwendungskontext der Gefäße, die sie trugen, konkretisieren zu lassen¹³⁷⁹.

Das Schema der sich gegenüber am Tisch sitzenden Personen und die Deutung des Trinkgelages lassen die traditionsreiche Bankettszene des Nahen Ostens, die wir in der vorliegenden Arbeit mehrfach angesprochen haben, als Vorbild für die Bilder der Rattle Group erkennen, die natürlich im lokalen geometrischen Stil ausgeführt sind. In zeitlicher Nähe zu unserer Gruppe sind Bankettszenen mit antithetisch am Tisch sitzenden Paaren unter anderem von architektonischen Reliefs aus den Hallen 2 und 7 des Palastes Sargon II. (722–705 v. Chr.) in Ḫorṣābād¹³⁸⁰ sowie späthethitischen Orthostaten- und Grabreliefs aus Zincirli, Maraş, Malatya und Karkemiš¹³⁸¹ überliefert. Diese zeigen allerdings stets Becher (assyrische Reliefs), Schalen und/oder Spiegel (späthethitische Reliefs) in den Händen der Gestalten. Die wohlbekanntere Ormidia-Amphora aus Zypern, die mit der Hubbard-Amphora in Vielem vergleichbar ist, zeigt auch antithetisch auf Thronen sitzende Gestalten¹³⁸². Rasseln sind andererseits, wie bereits erwähnt, im spätbronze- und im früheisenzeitlichen Nordsyrien bekannt, wenn auch nicht in Speiseszenen nachgewiesen. Doch die Form der Spiegel, die Frauenfiguren oft in diesen Szenen halten, ist von der Form der Rasseln in den geometrischen Vasenbildern nicht weit entfernt. Beide sind als runde Gegenstände mit einem Griff dargestellt. Die Beschränkung dieses Bildthemas auf das Werk einer Werkstatt bzw. eines engen Malerkreises in Athen erhöht die Wahrscheinlichkeit eines historisch konkreten und bewussten Rezeptionsvorgangs. Der oder die attischen Vasenmaler müssen nicht unbedingt nahöstliche Monumentalreliefs gesehen haben, was N. Coldstream zu Recht für unwahrscheinlich hält¹³⁸³; das Thema könnte sich über Siegel, Pyxiden, Schalen oder ähnliche transportable Luxusgüter verbreitet haben.

Ein bedeutendes ikonographisches Novum der attischen Vasenbilder dieser Gruppe, das uns hier besonders interessiert, sind die auf die gleiche Weise wiedergegebenen Musikanten, die auf den selben sozialen Status schließen lassen. Ähnliches gilt für die Szenen des Kantharos **Kat.-Nr. 104** (*Abb. 176*), in denen sich die Leierspieler in Größe und Haltung nicht von den übrigen Teilnehmern der Handlung unterscheiden. Auch in den Szenen der Schale **Kat.-Nr. 106** (*Abb. 182*) und des Kantharos **Kat.-Nr. 107** (*Abb. 186*) scheinen die Leierspieler gleichberechtigt an den Handlungen teilzunehmen und den Tanz sogar anzuführen. Alle diese Leierspieler befinden sich nicht, wie nahezu durchgehend in der Bildtradition des Orients, am Rande der jeweiligen Szene und werden auch nicht kleiner als die Zecher im Bankett oder die übrigen Teilnehmer anderer Handlungen wiedergegeben: Sie nehmen selbst eine ähnliche Stellung ein.

¹³⁷⁹ Zu »lack of specificity« und »flexibility of symbolism« in der geometrischen Kunst s. S. Langdon, *AJA* 102, 1998, 269–270.

¹³⁸⁰ Matthiae, *Rilievo* (1996) *Abb.* 5.11–14; 6.9; 6.14–15.

¹³⁸¹ G. Ahlberg, *OpAth* 7, 1967, 177–186; Bonatz, *Grabdenkmal* (2000) 18–19 *Kat. Nr.* C 21–C 28. C 30–C 33 *Taf.* 12–14.

¹³⁸² J. L. Myres, *AJA* 58, 1954, 39–44 *Taf.* 5. 9; Karageorghis – Des Gagniers, *Katalog* (1974) 10–11 (mit *Taf.*).

¹³⁸³ N. Coldstream, *BSA* 98, 2003, 338 *Kat.-Nr.* K83.

Ein ikonographischer oder inhaltlicher Zusammenhang dieses spezifischen Merkmals der Leierspielszenen der Rattle Group mit nahöstlichen Darstellungen scheint unwahrscheinlich. Die sitzende Frau mit einer Leier in der Hand auf einer Stele aus Maraş (**Kat.-Nr. V 42 Abb. 319**) und die phönikische Sitzfigur aus Tyros (**Kat.-Nr. V 49 Abb. 326–Abb. 328**) sind in der nahöstlichen Ikonographie selten. Außerdem sind wohl beide Gestalten weiblich¹³⁸⁴ und ihr Instrument, die rechteckige Leier, sieht ganz anders aus als die attisch-geometrischen Leierinstrumente. Die Frau auf der Maraş-Stele (wie einige Musikanten in den Szenen der Lyre-player Group) sitzt zwar am Tisch, sie ist aber einzeln dargestellt und nicht in einem Paar, wie die Musikanten in den Szenen der Rattle Group. Diese Bilder können somit kaum das Vorbild für die attischen Bankett-Szenen mit musizierenden Zechern geliefert haben.

4. Selbstmusizieren in Attika

E. Kistler hat diese Besonderheit der Szenen der Rattle Group erkannt und treffend als Zeugnis der Hinwendung des athenischen Adels zum eigenhändigen Musizieren an der Wende von SG I zu SG II interpretiert¹³⁸⁵. Dieses füge sich in einen allgemeinen Orientierungswandel der athenischen Oberschicht vom Krieg zur Muße um 730–720 v. Chr. ein, der sich im archäologischen Material als Wandel der aristokratischen Selbstdarstellung beim Grab manifestiere. In SG II hätten die orientalisierenden Dinos auf konischen Untersätzen die SG I-zeitlichen Amphoren und Kratere als *Semata* abgelöst und die musischen Szenen (Reigentanz, Rassel- und Leierspiel, Zirkus-Szenen) hätten die Prothesis-, Ekphora- und Schlachtszenen verdrängt. Man habe begonnen, das Grabinnere mit orientalisierendem Bankettgeschirr auszustatten, und die sog. Opferrinne-Zeremonie (die Verbrennung ganzer Bankett-Service während der Bestattung) sei eingeführt worden. Kistler betont zu Recht, dass die SG II-zeitlichen musischen Szenen nicht auf aufwendige Bestattungsbräuche, Wettkämpfe und musikalische Veranstaltungen als Teil des Grabrituals schließen lassen – davon war auch hier zuvor die Rede. Diese Szenen kommen auch auf Gebrauchsgefäßen vor und sollten demnach eher als Zitate aus dem Leben des Verstorbenen interpretiert werden¹³⁸⁶. Unter Gebrauchsgefäßen sind die unterschiedlichen Formen von Kannen, Kantharoi und Schalen zu verstehen, die, anders als etwa die SG I-zeitlichen Grabamphoren und -kratere oder die frühprotoattischen Hydrien, nicht grabspezifisch, sondern Teile von Bankett-Service sind. Kistler plädiert dafür, dass die athletischen Agone und die musischen Aufführungen einschließlich des Leierspiels in der attisch SG II-zeitlichen Vasenmalerei keine funeren Leichenspiele darstellen, sondern Szenen aus dem Leben der Elite zeigen und am Grab zitieren¹³⁸⁷ – zu diesem Leben gehörte ja auch die Kulturausübung, die wir zuvor schon als Deutung mancher Szenen betrachtet haben. Um 730 v. Chr. habe sich also nicht der Ablauf des Grabrituals, sondern

¹³⁸⁴ M.-L. Buhl hält die Tyros-Statuette für männlich, doch deutliche Geschlechtsmerkmale sind nicht erkennbar.

¹³⁸⁵ Kistler, *Opferrinne* (1998) 74–77.

¹³⁸⁶ Kistler a. O. 72–73.

¹³⁸⁷ Kistler a. O. 151.

die Lebensweise der athenischen Elite geändert. Neu im Grabbrauchtum sei das Bedürfnis der athenischen Elite, ihre nun als prestigeträchtig empfundenen athletischen und musischen Fähigkeiten, darunter das eigenhändige Musizieren, am Grab darzustellen, und damit sich selbst als Träger der orientalischen Bankett- und musischen Kultur zu profilieren.

Der vielfach postulierte Zusammenhang der SG II-zeitlichen Musik- und Zirkus-Szenen attischer Vasenmalerei mit Grabriten (und damit die Annahme eines Wandels attischer Grabsitten durch die Einführung des Saitenspiels in SG II) scheinen nach alledem nicht ausreichend begründet zu sein. Grab- und Musikszene bleiben in der attischen Vasenmalerei der 2. Hälfte des 8. Jhs. weitgehend getrennt.

Die Aufwertung des Selbstmusizierens beim Bankett und anderen Formen der Festkultur ist eine kulturgeschichtlich-musiksoziologische Neuerung mit tief greifenden Konsequenzen für die Entwicklung der griechischen Kultur. Es ist hinlänglich bekannt, dass Musik zum allgemeinen Bildungsgut, zumindest des athenischen Bürgertums in klassischer Zeit, gehörte¹³⁸⁸, und dass vornehme Männer wie Themistokles und Kimon, die zu Leierspiel und Gesang nicht fähig gewesen sein sollen, verächtliche Kommentare über diese Unfähigkeit auf sich zogen¹³⁸⁹. Auch in Sparta dürfte das Musizieren, zumindest in Form der Beteiligung an Chören, die bei großen religiösen Festen auftraten, seit früharchaischer Zeit eine wichtige Stellung im Leben der Jugend gehabt haben. Musik, Tanz und Laufen zählten zu den Hauptdisziplinen der kriegerischen Erziehung im dorischen Kreta¹³⁹⁰. Der konservative Platon (Gesetze, 654a) setzte ἀχόρευτος (derjenige, der die Erfahrung der Teilnahme an einem Chor nicht hat) mit ἀνάιδευτος (ungebildet) gleich. Auf einer bekannten Hydria der Zeit um 520–510 v. Chr. in München stellt der Maler Phintias seinen Kollegen und Freund Euthymides als jungen Musikschüler mit einer Leier in der Hand dar¹³⁹¹. Inwieweit die Darstellung von Kunsthandwerkern bei Tätigkeiten der gesellschaftlichen Oberschicht der Realität entsprach, ist umstritten¹³⁹², spielt aber für unseren Zusammenhang keine Rolle. Denn solche Szenen zeugen auch als Wunschbilder von der statusstiftenden Rolle des Musizierens. Man darf wohl soviel verallgemeinern, dass hier, nämlich in der Entprofessionalisierung und in gewisser Weise 'Demokratisierung' der Musikausübung eine bedeutende Errungenschaft der griechischen Kultur liegt. Ähnliches ist im Orient oder in früheren Perioden der ägäischen Kultur nicht zu finden.

In zwei Punkten können wir die Ausführungen Kistlers nicht teilen. Das eine ist der vermeintliche Rückgang der kriegerischen Tugend als statusstiftendes Moment in SG II; das

¹³⁸⁸ Zusammenfassend West, AGM (1992) 36. Zur musischen Kultur im sozialen und politischen Leben der Athener in klassischer Zeit s. zuletzt P. Murray – P. Wilson (Hrsg.), *Music and the Muses. The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City* (2004).

¹³⁸⁹ West a. O. 26.

¹³⁹⁰ A. Chaniotis, *Die Verträge zwischen kretischen Poleis in der hellenistischen Zeit* (1996) 127–128.

¹³⁹¹ J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases: the Archaic Period* (1975) Abb. 38,2. Für literarische Testimonien des Musizierens durch adlige Laien in archaischer Zeit s. West, AGM (1992) 25–26.

¹³⁹² Eher ablehnend E. C. Keuls in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1987 (1988) 310–313.

andere ist die Vorstellung, dass auch das Selbstmusizieren ein nahöstliches Element unter den anderen ist, die für die athenische Gesellschaft des letzten Viertels des 8. Jhs. v. Chr. so prestigeträchtig wurden.

Zum Krieg: Die großen, figurenreichen Schlachtszenen der SG I-zeitlichen Amphoren und Kratere überleben auf den generell kleineren Vasenformen in SG II zwar nicht, aber Anspielungen auf kriegerische Tüchtigkeit bleiben, wenn auch in wesentlich veränderter Größenordnung, nach wie vor deutlich, wie Kistler zugibt¹³⁹³. An die Szenen des Kantharos **Kat.-Nr. 104** (Abb. 176) und der Schale **Kat.-Nr. 111** (Abb. 195), die bewaffnete und musizierende Männer nebeneinander zeigen, sowie der Schale **Kat.-Nr. 106** (Abb. 182), die einen bewaffneten Leierspieler zeigt, sind weitere attisch-geometrischen Szenen mit Waffentänzen ohne Musikbegleitung anzuschließen. Nicht zuletzt zeigen manche Szenen der Rattle Group (obgleich nicht jene, die Leierspiel umfassen und hier aufgenommen wurden) Schilde im Hintergrund sowie Friese von Bewaffneten. Daraus wird klar, dass die athenische Elite, auch wenn sie nicht mehr an der Wiedergabe großer Kriegereignisse interessiert war – vermutlich haben sich keine nennenswerten Kriege in den letzten Jahrzehnten des 8. Jhs. ereignet –, nach wie vor eine Elite von Waffenträgern war und sich als solche darstellte. Die Entwicklung der Waffenbeigabe in Attika bzw. in den Kerameikos- und Agora-Gräbern ist in diesem Zusammenhang wenig von Belang, denn bereits ab SG I wurden in Gräbern kaum mehr Waffen niedergelegt¹³⁹⁴. Genauer gesagt, scheinen die Kampfszenen in der SG I-zeitlichen Vasenmalerei die Kriegerdarstellung durch Waffen als Grabbeigabe abzulösen. A. Bräuning sprach zuletzt in diesem Zusammenhang von einem Abstraktionsprozess, einem Wandel in der Darstellung des Mannes vom kämpfenden Krieger für das Jenseits zum Heroen für die Nachwelt¹³⁹⁵. Eine andere oder zusätzliche Erklärung könnte ein für Athen verlorener Krieg gegen Ägina und Argos sein, den die Quellen um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. ansetzen (vgl. Anm. 124).

Die Vorstellung einer radikalen Hinwendung der athenische Elite vom Krieg zur Muße am Übergang von SG I zu SG II ist also insofern zu relativieren, da einerseits die Kriegerdarstellung sich bereits früher, am Übergang von MG II zu SG I gewandelt hatte, und andererseits die Musik, der Tanz und die Athletik in SG II nicht an die Stelle, sondern an die Seite der Kampftüchtigkeit als prestigeträchtige Beschäftigung der gesellschaftlichen Oberschicht zu treten scheinen. Der ἀγαθός der athenischen Elite des 3. Viertels des 8. Jhs. v. Chr. wurde in der nächsten Generation nicht nur noch καλός, er wurde καλός κάγαθός¹³⁹⁶.

Nicht zuletzt aus diesem Grund sollte Kistlers Vorstellung einer massiven Einwirkung nahöstlicher Bankett- und Musikkultur auf Attika relativiert werden. Die Kannen **Kat.-Nr. 102** (Abb. 169) und **Kat.-Nr. 103** (Abb. 172–Abb. 175) mit den frühesten attischen

¹³⁹³ Kistler, Opferrinne (1998) 68–69.

¹³⁹⁴ A. Bräuning, Untersuchungen zur Darstellung und Ausstattung des Kriegers im Grabbrauch Griechenlands zwischen dem 10. und 8. Jahrhundert v. Chr., Internationale Archäologie 15 (1995) 28 Histogramm 1.

¹³⁹⁵ Bräuning a. O. 83–86.

¹³⁹⁶ Auch 'Orientalisierung' und 'Heroisierung', im breiteren Rahmen der frühgriechischen Kultur betrachtet, scheinen Hand in Hand zu gehen. Hierzu I. Morris in: New Light (1997) insbes. 34–38.

Musikdarstellungen fallen zwar chronologisch mit den Anfängen der Rezeption orientalischer Vorbilder in Attika zusammen¹³⁹⁷, doch weder das Instrument noch der Aufführungskontext dieser Szenen sind nahöstlich, und die Ikonographie ist es nur zum Teil. Die Orientalisierung des attischen Bankettgeschirrs und die zunehmende Rezeption nahöstlicher Anregungen in der Vasenmalerei und der Ornamentik des letzten Viertels des 8. Jhs. v. Chr. ist nicht zu bestreiten. Aber das Gelage sitzender, musizierender Zecher findet in der orientalischen Bildtradition keine wirklich nahen Parallelen¹³⁹⁸. Wir haben bereits vereinzelte syrophönikische Darstellungen herausragender Leierspieler in Sitzhaltung, darunter die Siegelbilder der Lyre-player Group, gesehen, die aber nicht dem Kompositionsschema der Rattle Group mit den antithetisch angeordneten Musikanten folgen. Die Siegel der Lyre-player Group sind außerdem nicht zweifelsfrei als nahöstliche Zeugnisse zu betrachten, da eine zyprische Herkunft zumindest nicht ausgeschlossen werden kann. Die vereinzelten akkadischen Siegelbilder mit zechenden Musikanten, die »ikonographische und inhaltliche Entsprechungen« zu den Szenen der Rattle Group aufweisen und hier im Zusammenhang mit den kykladischen Harfenspielerfigurinen (S. 53 ff.) besprochen wurden, sind zeitlich zu weit entfernt, um überhaupt mit geometrischen Vasenbildern verglichen werden zu dürfen. Außerdem weisen sie keine wirklichen ikonographischen Gemeinsamkeiten mit den Szenen der Rattle Group auf und, wie Kistler zugibt, bleiben sie eine absolute Sondererscheinung im Rahmen der nahöstlichen Ikonographie.

Die Musikszenen der Rattle Group dürfen also als eigenständige attische Schöpfungen gelten, die die nahöstliche, in diesem Fall nordsyrische Bankettszene mit antithetisch sitzenden Zechern als Grundlage verwenden, diese aber dabei ikonographisch und inhaltlich wesentlich verändern: Die attischen Bilder legen Musikinstrumente (darunter die Spitzbodenleier zyprischer Herkunft und die Gefäßbrassel nordsyrischer Herkunft) in die Hände der Zecher und rufen so einen neuen Bildtypus, den musizierenden Zecher, ins Leben. Die ikonographische Eigenständigkeit der Rattle Group gegenüber ihren nahöstlichen Vorbildern erhöht ihren kulturgeschichtlichen Zeugniswert, da sie uns erlaubt, die Abweichungen von den nahöstlichen Vorlagen auf den Wunsch zurückzuführen, lokale Bräuche und Vorstellungen darzustellen.

Die Gewohnheit des eigenhändigen Musizierens durch die Zecher erscheint in der Kritik des Propheten Amos an die Sitten der samaritanischen Elite, also in einem phönikisch geprägten Kontext, wie schon mehrfach erwähnt. Eine bildliche Umsetzung des Themas im eigentlichen phönikischen Raum ist jedoch nicht bekannt. Für die Schale **Kat.-Nr. 60** aus

¹³⁹⁷ Als erste Belege für die Beeinflussung der geometrischen Kunst Attikas durch den Nahen Osten gelten die grasenden Tiere auf SG I-zeitlichen Goldblechen und auf Vasen der Dipylon-Werkstatt sowie die aus SG IIa-zeitlichen Zusammenhängen stammenden nackten Frauenfiguren unter den Dipylon-Elfenbeinen. Goldbleche: D. Ohly, Griechische Goldbleche des 8. Jhs. v. Chr. (1953); M. Maaß in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst (2002) 55–57. Elfenbeine: S. Böhm, Die »Nackte Göttin« (1990) 24–28. 156–157 Kat.-Nr. E 1–5 Taf. 6–8; M. Xagorari, Untersuchungen zu frühgriechischen Grabsitten (1996) 77–78 Kat.-Nr. 11–12a Taf. 4–7.

¹³⁹⁸ Vgl. oben VI.3.4.4. So auch Kistler, Opferrinne (1998) 76–77.

Salamis (Abb. 123–Abb. 124), ein einzigartiges Stück in phönikischer Tradition, scheint uns die Lokalisierung auf dem phönikischen Festland weniger wahrscheinlich als die Verbindung mit kypro-phönikischen Werkstätten. Aššurbanipal jedenfalls musiziert im berühmten Gartenrelief nicht selbst, sondern er genießt die Musik seiner Hofmusiker. Außerdem zeichnet sich das phönikische Bankett, das auf Zypern und, H. Matthäus zufolge, auf Kreta im späten 8. Jh. v. Chr. übernommen wurde, durch das Lagern auf Klinen und das Fehlen von Anspielungen auf Krieg aus. Beides ist bei den attischen Szenen nicht der Fall. Das Lagern auf Klinen taucht in der attischen Vasenmalerei erst einige Jahrzehnte nach den ersten korinthischen Bankettszenen des späten 7. Jhs. v. Chr.¹³⁹⁹ durch deren Einfluss auf, und das kriegerische Moment spielt in den SG II-zeitlichen Szenen nach wie vor keine geringe Rolle, wie bereits erläutert.

5. Gesellschaftlicher Wert des Musizierens in den Homerischen Epen

Einen ähnlichen Mentalitätswandel vom Krieg zur Muße erkennt Kistler auch in einem Vergleich der *Ilias* mit der *Odyssee*. Es lohnt sich hier näher auf die möglichen Unterschiede musikalischer Vorstellungen in den beiden Epen einzugehen. In der *Ilias* sind das Musizieren und die musischen Aktivitäten als statuskonstituierende Beschäftigung der Kampfkraft deutlich untergeordnet oder sogar entgegengesetzt. Lediglich Achill kombiniert kriegerische und musikalische Tugenden: Er sitzt in seinem Zelt und singt κλέα ἀνδρῶν auf seiner φόρμιγγι λιγείῃ mit silbernem Querjoch, die er bei der Zerstörung der Stadt Eëtions erbeutet hatte (*Ilias* IX, 185–189). Das Instrument steht also im Epos gleichzeitig für die kämpferische und die musikalische Begabung des Helden. Achill aber musiziert an dieser Stelle (die einzige in den Homerischen Epen, die von einem musizierenden Mitglied der gesellschaftlichen Oberschicht spricht) einsam in seinem Zelt. Es ist eben dieses Musizieren, das seine Nichtbeteiligung am Kampf und damit seine Trennung von der Gemeinschaft, die den Achäern so viel Schaden zufügte, noch lebendiger hervortreten lässt¹⁴⁰⁰. Wie C. J. Mackie außerdem anmerkte, ist die musikalische Fähigkeit Achills nur die Kehrseite seiner magisch-medizinischen Kompetenzen: Medizin habe ihm (wie Asklepios) der Zentaur Cheiron beigebracht (*Ilias* XI, 830–832) und ebenso das Leierspiel, späteren Quellen nach. In der *Odyssee* sind medizinische Anwendungen der Musik bekannt¹⁴⁰¹. Musik und Medizin reihen sich also in jene übernatürlichen Fähigkeiten ein, die auch Apollon kombiniert, und trotz aller Verdrängung magischer Elemente in der *Ilias*, Achill letztlich erlauben, sich von der Gruppe 'durchschnittlicher' Heroen abzuheben¹⁴⁰². Dies ist eine

¹³⁹⁹ Fehr, *Gelage* (1971) 53.

¹⁴⁰⁰ Vgl. C. J. Mackie, *GaR* 2. Serie, 44, 1997, 7.

¹⁴⁰¹ Die Wunde am Oberschenkel, die ein Eber Odysseus geschlagen hatte und von Eurykleia bei der Fußwaschung erkannt wurde (*Od.* xix, 392 ff.), wäre von seinen Jagdgefährten verbunden worden. Dabei hätten sie gesungen, um die Blutung zu hemmen (*Od.* xix, 457–458). Hierzu S. Laser, *Medizin und Körperpflege*, *ArchHom* S (1983) 117. Das für diesen Heilgesang verwendete Wort ἐπαιδῆ kommt immer in magisch-therapeutischen Zusammenhängen vor und darf als Terminus *technicus* für den Zaubergesang gelten.

¹⁴⁰² C. J. Mackie, *GaR* 2. Serie 44, 1997, 4. 5. 8.

Abgrenzung von der Gemeinschaft und somit genau das Gegenteil von dem, was die attische Elite durch das Musizieren anstrebte.

Ein repräsentativeres Bild des gesellschaftlichen Wertes musischer Begabung nach iliadischer Auffassung vermitteln andere Stellen des Gedichtes. Im Rahmen eines hoffnungslosen Versuchs, Hektor Besonnenheit einzureden, stellt Polydamas πολεμήϊα ἔργα, ὄρχηστύν, κίθαριν καὶ ἀοιδήν und νόον εὐρύοπα als unterschiedliche Tugenden, die Zeus den Menschen verteilt, auf eine Ebene (Ilias XIII, 730–733), wobei die unnachgiebige, nicht abwägende Kampfbereitschaft Hektors betont wird. Denn Hektor zieht mit seinen Gefährten »nicht zum Tanzen, sondern zum Kämpfen« ins Feld (Ilias XV, 508). Und Aineias verhöhnt seinen Gegner Meriones, der seinem Speer mit geschickten Bewegungen ausweicht, als ὄρχηστήν (Ilias XVI, 617). Priamos schließlich stellt seine noch lebenden Söhne den Verstorbenen, dem ἀντίθεον Mestor, dem ἰππιοχάρμην Troilos und dem göttlichen Hektor gegenüber (Ilias XXIV, 257–259). Dabei beschimpft er die Übriggebliebenen als ψεῦσταί τ' ὄρχησταί τε, χοροιτυπίησιν ἄριστοι, | ἀρῶν ἢ δ' ἐρίφων ἐπιδήμιοι ἀρπακτῆρες (Ilias XXIV, 261–262) in einer Weise, die der amosianischen Kritik an die Samaritaner sinngemäß naheliegt. Ähnlich ist wohl auch der Appell eines hethitischen Königs, wahrscheinlich Tudhalijas IV. (spätes 13. Jh. v. Chr.), an einen Verbündeten zu verstehen, sich »nicht selbstgefällig dem Spiel des *galgalturi*-Instrumentes (ein mehrteiliges Metallgerät, Becken?) hinzugeben«, wenn er selbst sich in einer militärisch kritischen Situation befindet (KBo 4, 14 Rs. III 30–34)¹⁴⁰³.

Musizieren und Muße beim Bankett spielen eine viel wichtigere Rolle in der *Odyssee*. Es ist hinlänglich bekannt, dass die Aöden in der *Odyssee* ein hohes Ansehen genießen und als Repräsentanten der Musen respektabel sind (τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, Od., viii 480). Demodokos wird einmal sogar als ἥρως bezeichnet (Od. viii, 483). Der Mord an einem Aöden belastet den Täter moralisch (ἄχος, Od. xxii, 345). Doch auch wenn sie immer zu essen und zu trinken bekommen, sooft sie in einem Bankett vortragen, gehören sie den unteren Schichten der Gesellschaft an¹⁴⁰⁴ und werden zu den δημοεργοί gezählt (Od. xvii, 383). Ihre Bewirtung als Schützlinge der Musen oder der Götter ist demnach nicht etwa ein Ausdruck der Betrachtung der »Musik als kollektiver Wert«¹⁴⁰⁵ – das scheint uns eine von späteren griechischen Vorstellungen geprägte Deutung; sie ist ein Gebot der Theoxenie, die Gastfreundlichkeit selbst gegenüber Bettlern vorschreibt, da sich hinter solchen Gestalten ein Gott verbergen könne (Od. xvii, 483–487)¹⁴⁰⁶. Hier muss man sich außerdem fragen, wie überhaupt eine positive Grundeinstellung für das Epos zu erzeugen wäre, wenn der Vortragskünstler seine literarischen Aöden, und damit sich selbst negativ, darstellte. Die

¹⁴⁰³ Schuol, *HethKMus* (2004) 208–209; zu *galgalturi* s. ebenda 124–128.

¹⁴⁰⁴ Als Gegenbeispiel hierzu möge man den Dichter Alkaios in Betracht ziehen, der sich als ein »eingefleischter Teilnehmer an aristokratischen Trinkgelagen« und als ein »Mitglied des lesbischen Bürgerverbandes« darstellt, so Kistler, *Opferrinne* (1998) 112 Anm. 136.

¹⁴⁰⁵ So Schäfer, *Unterhaltung* (1997) 17.

¹⁴⁰⁶ Kistler, *Opferrinne* (1998) 113.

Funktion der Darstellungen epischer Aufführungen und der sog. Rahmenerzählungen in der *Ilias* und vor allem in der *Odyssee* ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen geworden. E. Minchin gelangte kürzlich zu dem Schluss, dass der Dichter durch diese Exkurse den Maßstab für die Rezeption seines eigenen Werkes setzt¹⁴⁰⁷ und eine Vorstellung darüber propagiert, was Gesang-, Erzähl- oder Musikkunst heißt. Von dieser Vorstellung aus soll die Großartigkeit seines eigenen Werkes, die »singularité de la poesie homérique«¹⁴⁰⁸, darin erkannt werden, dass es alle diese Künste zu jenem Ganzen vereint, das sich vor dem Publikum entfaltet. J. Assmann erklärt die Fülle an Informationen über das Aödenwesen bei Homer mit der Absicht, Hinweise auf den Aufführungsrahmen zu geben und dadurch das Epos als Text unabhängig von bestimmten Aufführungssituationen zu machen¹⁴⁰⁹.

Ähnlich funktional ist die Darstellung der Muße und der damit einhergehenden Aktivitäten in der *Odyssee*. Die Freier machen sich nicht zuletzt deshalb verdammenswert und strafbar, weil »sie sich um Leier und Gesang kümmern und fremdes Vermögen verzehren«:

τούτοισιν μὲν ταῦτα μέλει, κίθαρις καὶ ἀοιδή,
 ῥεῖ', ἐπεὶ ἀλλότριον βίοντι νήποιον ἔδουσιν,
 [...] (Od. i, 159–161)

Hier fügt sich also der Schmaus und das Musizieren in ein negatives Bild, das die positiven Gestalten, Telemachos und Odysseus, in den Hintergrund kontrapunktiert. Homer und seine Hörschaft hätten auf der Seite des Propheten Amos gestanden, nicht der Samaritaner, deren Lebensweise nicht geringe Gemeinsamkeiten mit dem Verhalten der Freier im Odysseus-Palast aufweist¹⁴¹⁰. Von einem Prestigekonsum kann also hier keine Rede sein, wie Kistler betont¹⁴¹¹.

Der Schmaus und das Musizieren sind eigentlich nur in den Darstellungen der Phäaken im sozialgeschichtlichen Sinne positiv besetzt. Nachdem der noch verhüllte Odysseus in den sportlichen Agonen bei den Phäaken herausgefordert worden war und gesiegt hatte, forderte ihn Alkinoos auf, seinen Aufenthalt auf Scheria in Erinnerung zu behalten und weiterzuerzählen, als ob es sich um κλέα ἀνδρῶν gehandelt hätte. Alkinoos scheut sich nicht

¹⁴⁰⁷ E. Minchin, *Homer and the Resources of Memory* (2001) 223–224. Ähnlich W. Suerbaum, *Poetica* 2, 1968, 150–177; A. Ford in: *New Companion* (1997) 414; A. Ford, *The Origins of Criticism* (2002) 115. 123 über die Rolle 'literaturtheoretischer' Äußerungen in der archaischen Dichtung als »rhetoric generated by the occasion«. Zu den zahlreichen »prosaischen« Erzählungen bei Homer s. ferner L. Edmunds in: *New Companion* (1997) 415–441.

¹⁴⁰⁸ R. Dupont-Roc – A. Le Boulluec in: *Écriture et théorie poétiques. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote* (1976) 30.

¹⁴⁰⁹ J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (1997, 3. Aufl. 2000) 285.

¹⁴¹⁰ Zu dem Vergleich s. Kistler, *Opferrinne* (1998) 128–131 Tabelle V.

¹⁴¹¹ Kistler, *Opferrinne* (1998) 110.

davor, die traditionsreiche ἀρετή seines Volkes in ganz 'unheroischer' Weise zusammenzufassen (Od. viii, 246–249):

οὐ γὰρ πυγμάχοι εἰμὲν ἀμύμονες οὐδὲ παλαισταί,
ἀλλὰ ποσὶ κραιπνῶς θέομεν καὶ νηυσὶν ἄριστοι,
αἰεὶ δ' ἡμῖν δαῖς τε φίλη κίθαρίς τε χοροὶ τε
εἶματά τ' ἔξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί.

Wir sind nicht
tüchtige Meister im Faustkampf, auch nicht im Ringkampf; wir sind
kraftvolle Läufer zu Fuß und die ersten Meister der Schifffahrt.
Freilich sind uns immer auch Mähler und Leier und Tänze,
Wechsel der Kleidung, warme Bäder und Betten willkommen.

(Übers. A. Weiher)

Diese ἀρετή ist nicht nur 'unheroisch', sie stellt eben das Gegenteil davon dar, was man dem Angriff des Euryalos gegen Odysseus (Od. viii, 158–164) entnimmt, nämlich dass athletische Tüchtigkeit statuskonstituierend für den phäakischen Adel ist¹⁴¹². Solche sozialgeschichtlichen Widersprüche hängen m. E. mit der Selbstverständlichkeit zusammen, dass die Phäakis, wie die Homerischen Epen generell, keine sozialgeschichtlichen, sondern vor allem literarische Werke sind. Die Phäakis stellt also kaum einen Fall dar, in dem die Darstellung keine weitere Bedeutung für die Substanz der Gesamthandlung besitzt und deshalb grundsätzlich als »Inszenierung der gesellschaftlichen Kennzeichen eines Adligen« brauchbar sei¹⁴¹³. E. - R. Schwinge interpretierte die Phäakis in einer Weise, die Kistler teilt und die herausstellte, welche Rolle dieser Abschnitt für die Wiederfindung des Odysseus als Heros spielt¹⁴¹⁴. Das nahezu traumhafte Land Scheria bildet die Gegenwelt zu der abenteuerlichen Welt des Haupthelden und bereitet deren Ende vor. Kampfkraft wäre hier sicherlich fehl am Platz, aber nicht, weil der Dichter auf das soziale Erscheinungsbild der zeitgenössischen Aristokratie zurückgreift¹⁴¹⁵ – das könnte er getan haben, wir können es aber nicht beweisen. Wichtiger ist der Umstand, dass die Kampfkraft nicht in das normale Leben passt, in das nun Odysseus endgültig zurückzukehren verdient. Er muss zuvor noch die Freier vertreiben; diese Aufgabe aber verlangt ihm nicht mehr die Kampfkraft ab, die bisher erforderlich war, um die heroischen Verteidiger Trojas zu bezwingen und den göttlichen oder halbgöttlichen Wesen, die der Held in seinen Irrfahrten begegnete, auszuweichen. Dies deutet der Dichter nicht zuletzt dadurch an, dass er die Freier als haltlose Genießer von Speis, Trank und Musik darstellt.

¹⁴¹² Kistler a. O. 121–122.

¹⁴¹³ Anders Kistler a. O. 119.

¹⁴¹⁴ E.-R. Schwinge, Die Odyssee – nach den Odysseen (1993) 125–158; Kistler a. O. 117–118.

¹⁴¹⁵ So Kistler a. O. 123.

Die knappe Erörterung der homerischen Darstellungen musisch-festlicher Aktivitäten dürfte verdeutlicht haben, dass diese Darstellungen vor allem literarischen Zwecken dienen und deshalb als Zeugnisse der sozialen und festlichen Wirklichkeit ihrer Entstehungszeit wenig brauchbar sind – abgesehen davon, dass die Entstehung dieser Darstellungen wie überhaupt der Homerischen Epen nicht einheitlich datiert wird. Dies gilt m. E. nicht nur für die zweite Darstellung der Tischgemeinschaft der Freier im XVII. bis XX. Gesang der *Odyssee*, die Kistler aus seiner Analyse der epischen Bankette zu Recht ausschließt¹⁴¹⁶, sondern für alle Darstellungen und somit für die Phäakis.

Generell sind musische Aktivitäten im Rahmen des Banketts in beiden Epen eher negativ besetzt. Selbstständiges Musizieren wird nur im Zusammenhang mit Achill als Zeichen für seine Gleichgültigkeit und fatale Nichtbeteiligung am Kampf der Achäer erwähnt. Erst Archilochos aus Paros im 7. Jh. v. Chr. konnte stolz darauf sein, dass er ein Diener des Kriegsgottes Ares, d. h. ein guter Soldat, war und gleichzeitig die Kunst der Musen beherrschte (Archil., fr. 1)¹⁴¹⁷.

Da das statusstiftende Leitbild des musizierenden Kriegers, des καλός κάγαθός (καλός auch in Bezug auf die Fähigkeit, musizieren zu können), in den Homerischen Epen noch nicht vorkommt, darf es als ein neues Element in der attischen Sozialgeschichte des letzten Viertels des 8. Jhs., der Zeit der geometrischen Szenen der Rattle Group, gelten. Da es ferner in Attika nicht im Rahmen des phönikischen Klinenbanketts erscheint, nehmen wir an, dass die Anregung für Attika nicht aus dem Nahen Osten, sondern von Zypern oder Kreta kam. Die einschlägigen Belege haben wir bereits gesehen: Auf Zypern tritt die Gestalt des bewaffneten Musikanten auf dem Kouklia-Kalathos **Kat.-Nr. 42** (Abb. 85–Abb. 86) bereits im 11. Jh. v. Chr. auf, und ein ähnliches Ideal dürfte die kypro-geometrische Terrakotta-Figurine des leierspielenden Reiters **Kat.-Nr. 47** aus Paläpaphos-Skales (Abb. 95) zum Ausdruck gebracht haben. Auf Kreta belegt der kürzlich entdeckte subminoische oder frühprotogeometrische Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala¹⁴¹⁸ die gleiche Kombination musischer und kriegerischer Fähigkeiten. Eine konkrete ikonographische Entsprechung der attisch-geometrischen Musikszenen zu diesen Bildern ist nicht erkennbar, obwohl die sitzenden Musikanten der zyprischen und der kretischen Kunst eine gewisse Vorbildwirkung auf Attika ausgeübt haben dürften. Vielmehr zeigen die ikonographischen Unterschiede zu kretischen, zyprischen und nahöstlichen Bildern, dass nicht lediglich ein Bild, sondern die Sitte selbst übernommen wurde. Die Einbettung der Verbindung von Musikausübung und Krieg mit dem Genuss innerhalb eines Banketts von sitzenden Zechern ist in Attika neu.

¹⁴¹⁶ Ähnlich Kistler a. O. 112–116 insbes. 115.

¹⁴¹⁷ Für die Verbindung der beiden Ideale bei Archilochos als eine »social revolution« s. D. Page, Entretiens Hardt 10, 1964, 134. Genau dieses Phänomen glauben wir bereits in den SG II-zeitlichen attischen Musikszenen fassen zu können.

¹⁴¹⁸ Vgl. die homerische Nachricht über Jünglinge, die μαχαίρας | εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων (XVIII 597–598) und mit Mädchen auf dem Tanzplatz von Ariadne in Knossos tanzten. Insofern ist die These zu relativieren, »die homerische Dichtung... [gebe] keinen eindeutigen Hinweis auf Waffentänze«, so Wegner, Musik & Tanz (1968) 68.

6. Götterkult

Der eigentliche Götterkult dürfte einen weiteren Rahmen für die Ausübung von Musik darstellen. Sehr wahrscheinlich scheint die kultische Deutung zumindest für die Szene der SG IIb-zeitlichen Schale **Kat.-Nr. 111** (*Abb. 195*). Dargestellt ist eine thronende weibliche Gestalt in knöchellangem Gewand, die im Rahmen der frühgriechischen und früheren ägäischen Ikonographie sowie angesichts der schwachen Stellung der Frau in der politischen Frühgeschichte Griechenlands eher als Göttin denn als Herrscherin interpretiert werden sollte. Die Schale imitiert offenbar nordsyrische Metallschalen (vgl. **Kat.-Nr. 55** *Abb. 116*, **Kat.-Nr. 56** *Abb. 117*, **Kat.-Nr. 57** *Abb. 118*). Solche Schalen erreichten Attika bereits im 9. Jh. v. Chr., und eine davon ist in einem MG I-zeitlichen Grab in Kerameikos entdeckt worden¹⁴¹⁹; sie ist allerdings nicht mit einer Musik- oder Tanzszene, sondern mit einer Stierreihe geschmückt. Die attische Szene ist in geometrischem Stil ausgeführt und die Ikonographie ist an lokale Bedürfnisse angepasst. Es fehlt der Speisetisch und der Tisch mit Gefäßen und Früchten darauf sowie die Musikantenschar. Stattdessen musiziert hinter der thronenden Figur ein auf einem Hocker kniender Mann mit seiner Harfe zwischen zwei Waffenträgern mit jeweils zwei Speeren und einem Dipylon-Schild. Die tanzenden Frauen halten außerdem Zweige in den Händen. Hier tritt also wiederum das Element des Krieges neben das Musizieren in Erscheinung.

7. Profane oder kultische Umzüge

Prozessionen unter Anführung eines Leierspielers oder eines Aulos- und eines Leierspielers überliefern des Weiteren die frühprotoattischen Hydrien **Kat.-Nr. 113** (*Abb. 201*), **Kat.-Nr. 114** (*Abb. 204–Abb. 205*) und **Kat.-Nr. 115** (*Abb. 206*). Wegen des üblichen Vorkommens dieser Gefäßform in Grabzusammenhängen und der Verzierung mit plastischen Schlangen ist gelegentlich eine Verbindung mit funeren Zeremonien in Betracht gezogen worden¹⁴²⁰. Doch die Niederlegung im Grab bedeutet nicht automatisch einen Bezug des figürlichen Dekors auf Grabbrauch. Auch die chthonischen Konnotationen von Schlangen gehen eher auf eine pauschale Hypothese zurück; auf Keramikgefäßen dieser Zeit könnten sie lediglich dekorativ gewesen sein. Die Mehrheit der Forscher akzeptiert deshalb zu Recht, dass man kaum mit Tanzaufführungen bei Begräbnissen in Attika rechnen sollte und dass die geometrischen und frühprotoattischen Szenen generell nicht mit Totenkult zu verbinden sind¹⁴²¹. Die attischen Belege für Kultausübung sind zwar zu Beginn und im Laufe des 7. Jhs. äußerst spärlich und attische Weihungen kommen in überregionalen Heiligtümern selten vor¹⁴²². Auch wenn sich die Festkultur der Athener seit dieser Zeit und bis zum Aufstieg der Tyrannen und dem von ihnen initiierten Aufschwung der Religion eher in

¹⁴¹⁹ Vgl. o. S. 265 mit Anm. 1059.

¹⁴²⁰ Ahlberg, *Prothesis* a. O. (Anm. 750) 175–177; G. Ahlberg-Cornell, *ActArch* 58, 1987, 85.

¹⁴²¹ K. A. Sheedy, *AM* 107, 1992, 17. Anders *ThesCRA* 2 (2004) 302–303 s.v. Dance (Shapiro).

¹⁴²² I. Morris in: *New Light* (1997) 24–25.

Nekropolen als in Heiligtümern entfaltet haben sollte, deutet nach wie vor nichts darauf hin, dass solche Zeremonien allzu eng mit dem Grabkult verbunden waren.

Es gibt mehrere Zeugnisse in der archaischen Literatur, die für die Interpretation der protoattischen Reigenszenen herangezogen worden sind. Alle weisen auf profane oder religiöse Feste, nicht auf funeräre Zeremonien hin. Bereits Homer erwähnt im Rahmen der Hochzeit, die auf dem Schild Achills dargestellt ist, dass, durch die Stadt ziehend, κοῦροι δ' ὄρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν | αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοήν ἔχον· (Ilias XVIII, 494–495). Jünglinge und Mädchen ὠρχέοντ', ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες (Ilias XVIII, 594) auf dem Tanzplatz, den Daidalos für Ariadne in Knossos gebaut hatte (Ilias XVIII, 590–606)¹⁴²³. Von Alkinoos aufgefordert tanzen die ἄριστοι der Phäaken rings um Demodokos, der in der Mitte sitzend die φόρμιγξ spielt und die Liebesgeschichte von Ares und Aphrodite besingt (Od. viii, 250–267). Im sog. homerischen Hymnos an Apollon, der im späten 7. oder frühen 6. Jh. entstanden sein dürfte¹⁴²⁴, wird ein Fest im Heiligtum des Gottes auf Delos beschrieben, an dem ionische Männer an Ring-, Tanz- und Gesangswettkämpfen teilnehmen (Hymn. Apoll. 149–150).

αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,
αὔτις δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
ῥυθμὸν ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων.
(Hymn. Apoll. 158–161)¹⁴²⁵

[Einheimische Jungfrauen im Dienste des Gottes
...] preisen zuerst Apollon in Feiergesängen,
dann wieder Leto und Artemis auch, die fröhliche Schützin.
Weiter denken sie dann auch der Männer und Frauen der Vorzeit,
singen ihr Lob und bezaubern damit die Völker der Menschen.
(Übers. A. Weiher)

Im letzten Abschnitt des gleichen Hymnos (Hymn. Apoll. 388–545) wird dargelegt, wie Apollon ein kretisches Handelsschiff aus Knossos (Κρηῆτες ἀπὸ Κνωσοῦ Μινωΐου, 393) zur Bucht von Krissa leitete und die Besatzung beauftragte, dort sein Heiligtum zu gründen und

¹⁴²³ Die Erwähnung von Musikanten an dieser Ilias-Stelle weist textkritische Probleme auf. Eine Lacuna wird von Athenaeus durch die Formel μετὰ δὲ σφιν ἐμέλητο θεῖος ἀοιδός | φορμίζων (= Od. iv 17–18) ergänzt. M. Revermann, CIQ N.S. 48, 1998, 29–38 bezweifelt die konkrete Formulierung, zeigt aber, dass eine Tanzszene ohne Musik bei Homer seltsam wäre. Vgl. M. Christopoulos, Οι θεότητες της μουσικής στην ομηρική και αρχαϊκή ποίηση (1985) 84; M. West (Hrsg.), Homeri Ilias 2 (2000) 198 ad 604/605.

¹⁴²⁴ M. L. West, CIQ N.S. 25, 1975, 161–170; G. S. Kirk in: P. E. Easterling – B. M. W. Knox (Hrsg.), Early Greek Poetry, The Cambridge History of Classical Literature I 1 (1989) 72–74; J. Strauss Clay in: New Companion (1997) 501–502.

¹⁴²⁵ Christopoulos a. O. 85–90.

zu führen. Seinen Anweisungen folgend schifften sich die Seefahrer am Ufer aus, errichteten einen Altar und brachten Opfer und Spenden dar. Und weiter:

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο
βάν ῥ' ἴμεν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων
φόρμιγγ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων ἐρατὸν κιθαρίζων
καλὰ καὶ ὕψι βιβάσ· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο
Κρηῆτες πρὸς Πυθῶν καὶ ἰηπαιήον' αἶιδον,
οἳοί τε Κρητῶν παιήονες οἳοί τε Μοῦσα
ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν. (513–519)

Aber als das Verlangen nach Speise und Trank sie befriedigt,
brachen sie auf und es führt sie der Herrscher Apollon, des Zeus Sohn,
hielt in seinen Händen die Leier und spielte sie lieblich,
schreitet herrlich und hoch einher. Im Rhythmus stampfend
folgten die Kreter nach Pytho und sangen: Heil sei dem Helfer!
Sangen auf kretische Art ihr Preislied; ihnen ja legte
hönigsüßen Gesang in die Brust die Göttin, die Muse.

(Übers. A. Weiher)

Auch Frauen, die Zweige haltend im Reigen tanzen, kennt der homerische Hymnos an Ge (14 f.).

2. Saiteninstrumente

Die betrachteten attischen Vasen zeigen in ihren Bildern diverse Formen von Saiteninstrumenten. Die früheste attische Leier auf der Kanne **Kat.-Nr. 102** (*Abb. 169–Abb. 170*) besitzt einen halbkreisförmigen, oben leicht eingezogenen Resonanzkörper und gerade, brettartige Arme, deren Enden den Stab des Querjochs leicht überragen. Dies ist die Leierform, die das Terrakotta-Figürchen **Kat.-Nr. 99** aus Afrati (*Abb. 163–Abb. 164*) bereits um die Mitte des 9. Jhs. v. Chr. belegt, wenn man einmal von den Unterschieden absieht, die durch die gattungsspezifischen Eigenheiten der Vasenmalerei und der Terrakotta-Plastik bedingt sind. Das Instrument ist auch auf der Peloponnes vertreten; das früheste Beispiel ist wahrscheinlich die bronzene Miniaturleier **Kat.-Nr. 122** vom Amyklaion (*Abb. 217*), die allerdings nicht genauer als in die spätgeometrische Periode datiert werden kann. In Attika selbst begegnet uns das Instrument wieder auf der eher frühprotoattischen als spätgeometrischen Scherbe **Kat.-Nr. 112** von der Athener Akropolis (*Abb. 199–Abb. 200*), wo es mit am Querjoch endenden Armen, aber sonst mit ähnlichem Rahmen erscheint. Besonderheiten der Leier der Kanne **Kat.-Nr. 102** gegenüber dem kretischen und den peloponnesischen Belegen sind die beiden Absätze am Übergang vom Schallkörper zu den

Armen, die dadurch entstehen, dass die Arme leicht nach innen versetzt sind. Dieses Merkmal findet sich vorher an der Leier der zyprischen pithoiden Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 108*) aus dem frühen 8. Jh. v. Chr., die auch einen brettförmigen Rahmen besitzt. Mit diesem letzten Merkmal erlangt der Rahmen der frühesten attischen Leierform bereits in SG Ia alle Charakteristika des Rahmens einer kanonischen Wiegenkithara¹⁴²⁶.

Breite Jocharme besitzt in Attika auch die herzförmige Spitzbodenleier, die auf den beiden SG IIb-zeitlichen Breithalskannen **Kat.-Nr. 108** (*Abb. 185*) und **Kat.-Nr. 109** (*Abb. 190*) der Rattle Group insgesamt dreimal erscheint. Auch dieses Instrument findet gute Parallelen im zyprischen Instrumentarium. Ähnlich herzförmig ist der Rahmen der Leier auf dem Kaloriziki-Krater **Kat.-Nr. 52** (*Abb. 106*), der sicherlich früher, spätestens in die erste Hälfte des 8. Jhs. v. Chr., zu datieren ist. Da die attischen Instrumentenbilder, anders als die Umzeichnung M. Wegners impliziert¹⁴²⁷, keinen bogenförmigen Saitenhalter im Zwickel der Jocharme, sondern den verlängerten Arm bzw. die Hand des Musikers zeigen – das ergab eine genauere Beobachtung der Linienführung an dieser Stelle durch B. Aign¹⁴²⁸ –, rückt die attische Spitzbodenleier auch formal in die unmittelbare Nähe der Kaloriziki-Leier. Alle diese Instrumente haben den herzförmigen, oben stark gewölbten und unten spitz zulaufenden Rahmen, die herausragenden Enden des Querjochs sowie die geringe Saitenzahl gemeinsam. Auch die rechte Hand des Musikers auf dem Kaloriziki-Krater greift die Leier knapp oberhalb des Rahmenwinkels, wie auf den attischen Kannen.

Einen ähnlichen brettartigen Spitzbodenrahmen und Stabjoch, aber gerade Arme, besitzt die Leier der zyprischen Terrakotta-Figurine **Kat.-Nr. 46** (*Abb. 94*), die auch früher als der attische Beleg zu datieren ist. Zu den Spitzbodenleiern mit Brettrahmen zählen schließlich die Leiern des Amphorenfragmentes **Kat.-Nr. 129** aus Delos (*Abb. 227–Abb. 228*) und des Basalorthostaten **Kat.-Nr. V 39** vom Karatepe-Nordtor (*Abb. 307–Abb. 309*), beide wohl im frühen 7. Jh. v. Chr. entstanden. Angesichts dieser zahlreichen Belege der Spitzbodenleier aus unterschiedlichen Regionen und in unterschiedlichen Lokalstilen ist die Vermutung B. Lawergrens, es handle sich um ungenaue Darstellungen der Rundbodenleier¹⁴²⁹, nicht haltbar.

In Zusammenhang mit dieser Form der Spitzbodenleier ist das Instrument der attisch SG IIb-zeitlichen Hydria **Kat.-Nr. 110** (*Abb. 194*) aus der Werkstatt von Athen 894 zu betrachten. Es besitzt keinen runden, sondern einen herzförmigen Rahmen, und der Bogen, der oben den Kreis des Resonanzkörpers zu schließen scheint, ist nichts Anderes als der Arm und die Hand des Musikers. Es handelt sich also keineswegs um eine Schildkröten-, sondern um eine Spitzbodenleier. Sie besitzt des Weiteren fünf Saiten, wie den fünf Stimmwirbeln am Querjoch aber auch den Farbspuren an der Stelle der fünften Saite zu entnehmen ist. Das Instrument verfügt über ein Plektron, das an einer Schnur hängt – der früheste Beleg eines

¹⁴²⁶ Zu der späteren griechischen Wiegenkithara (»Zylinder-Kithara«) s. B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, 58–61 *Abb. 5*; MGG² *Sachteil V* (1996) 1029 *Abb. 9* s.v. *Leiern* (Lawergren); Neubecker, *AgM* (1994) 74–75.

¹⁴²⁷ Wegner, *Musik & Tanz* (1968) *Abb. 2, b-c*.

¹⁴²⁸ Aign (1963) 92.

¹⁴²⁹ MGG² *Sachteil V* (1996) 1022 s.v. *Leiern* (Lawergren).

Plektrons in Attika¹⁴³⁰. Im Vergleich mit anderen Spitzbodenleiern haben sich die überstehenden Stäbe dieses Instrumentes zu überlangen und sich nach oben ausweitenden Armen entwickelt, die charakteristisch für frühprotoattische Schildkrötenleiern (vgl. **Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202* und **Kat.-Nr. 115** *Abb. 206*) werden sollten. R. Tölle sah hierin die älteste Schildkrötenleier (χέλυς, auch als λύρα bekannt), die tatsächlich kurze Zeit später auf den beiden frühprotoattischen Hydrien **Kat.-Nr. 113** (*Abb. 201–Abb. 202*) und **Kat.-Nr. 115** (*Abb. 206*) des Analatos-Malers bzw. seiner Werkstatt voll entwickelt in Erscheinung tritt. Doch handelt es sich eindeutig, wie bereits gesagt, um eine Spitzbodenleier. Außerdem zeigt nun die bichrome zyprische Kanne **Kat.-Nr. 50** (*Abb. 99–Abb. 100*) aus dem mittleren 9. Jh. v. Chr. bereits die vollentwickelte Form der Schildkrötenleier mit den geraden Armen der frühprotoattischen Exemplare und mit der Plektronschnur an der Leier auf der Analatos-Hydria **Kat.-Nr. 113** (*Abb. 201–Abb. 202*).

Bis die artifiziell durchbohrten Schildkrötenpanzer aus dem mykenischen Phylakopi (**Kat.-Nr. 138**) schlüssig gedeutet werden oder andere Entdeckungen die Frühgeschichte der Schildkrötenleier erleuchten, sehen wir uns zu dem Schluss berechtigt, dass die Schildkrötenleier etwa im 9. Jh. auf Zypern entstanden und zu Beginn des 7. Jhs. v. Chr. nach Attika gekommen ist. Die zahlreichen Zeugnisse anderer Leierformen in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. in Attika zeigen, dass das Fehlen von Belegen der Schildkrötenleier vor dem frühen 7. Jh. kein Zufall der Überlieferung sein kann. In der Folgezeit wurde dieses Instrument in die Hände Apollons und der Musen gelegt und wurde oft von Laienmusikern und Schülern gespielt. Offenbar deshalb, weil es mit überall vorhandenen, wenig präparierten Materialien (Schildkrötenschale, Tierhaut, Tierhörnern oder Holzgeräten und gedrehtem Schafsdarm) hergestellt werden konnte, wurde es zum Hauptinstrument der nicht professionellen Musikausübung¹⁴³¹. Das frühe Vorkommen auf Zypern und die Einführung in Attika im frühen 7. Jh. v. Chr. dürfte mit der erläuterten Entprofessionalisierung des Saitenspiels zusammenhängen, die ein ähnliches Verbreitungsmuster aufweist.

Sehr vereinzelt taucht in der attisch-geometrischen Vasenmalerei (wie überhaupt in der frühgriechischen Bildüberlieferung) die Harfe auf. Eine solche Harfe zeigt die SG IIb-zeitliche Dipylon-Schale **Kat.-Nr. 111** (*Abb. 196–Abb. 197*). Sie besitzt vier (nicht fünf) Saiten und stimmt demnach mit der allgemein schlichten Besaitung der geometrischen Leierinstrumente, im Gegensatz zur üblichen Vielsaitigkeit antiker Harfen, überein. Deshalb ist sie kein Fremdkörper im Instrumentarium der Zeit. Diese Beobachtung bestätigt noch einmal die Annahme, dass sich die Besaitung eigenständig entwickelte oder, anders gesagt, dass sie eher an bestimmte tonale und gesangsstilistische Gegebenheiten gebunden war und nur sekundär an bestimmte Instrumente.

Die nordsyrischen Vorlagen der Szene der Dipylon-Schale **Kat.-Nr. 111** zeigen Musikantenscharen mit mindestens einer Spielerin der asymmetrischen Flachbodenleier und keine Harfenspieler. Eine Anregung aus Nordsyrien ist dennoch denkbar, da diese

¹⁴³⁰ Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 17.

¹⁴³¹ West, *AGM* (1992) 56–57.

Harfenform in Nordwestasien ab dem 7. Jh. v. Chr. wieder belegt ist. Ihre zeitlich und geographisch nächsten früheren Belege liefern jedoch die spätyprischen Bronzeständer **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*) und **Kat.-Nr. 41**, auch wenn sie offene Winkel-, keine geschlossenen Rahmenharfen, wie die Harfe der attischen Schale, zeigen. Zwischenglieder fehlen jedoch, und selbst auf Zypern scheint die Harfe, nach Aussage der derzeit vorhandenen Denkmäler, das Ende der Bronzezeit nicht überdauert zu haben. Einen Zusammenhang mit der frühkykladischen Rahmenharfe, das organologisch und formal genaueste Gegenstück, wird man angesichts der großen zeitlichen Distanz wohl nicht mehr vermuten dürfen. Eine Verbindung der Harfe der geometrischen Schale mit der Harfe, die ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. in der literarischen und wenig später in der bildlichen Überlieferung in Griechenland erscheint¹⁴³², ist auch nicht erkennbar. Die Harfe auf der Schale **Kat.-Nr. 111** (*Abb. 196–Abb. 197*) ist also, nach dem gegenwärtigen Quellenstand, isoliert und gibt deshalb Anlass zu der Frage, ob hier lediglich ein Motiv der Bildkunst zu sehen ist, das keine Entsprechung im zeitgenössischen Instrumentarium hatte¹⁴³³ – eine schwierig zu begründende Möglichkeit angesichts der Tatsache, dass die Ikonographie der Szene keine treue Nachahmung nordsyrischer Vorbilder, ihr Figurenstil dagegen eindeutig griechisch-geometrisch ist. Spätyprische Bronzeständer waren jedenfalls im geometrischen Athen (vgl. o. S. 190 Anm. 821) in Umlauf und könnten als Vorlage für das Motiv gedient haben. Die in anderen ähnlichen Fällen denkbare Alternative der wandernden Musikanten, die ihre Instrumente spielten, ohne dass sich diese im jeweils einheimischen Instrumentarium etablierten (vgl. o. S. 274 f.), muss auch für das frühe Griechenland im Auge behalten werden.

Fest verankert im bronzezeitlichen Saiteninstrumentarium des ägäischen Raumes ist die Rundbodenleier mit sichelförmigem Resonanzkörper, die auf der Bochumer Kanne **Kat.-Nr. 103** (*Abb. 171*), dem Kopenhagener Kantharos **Kat.-Nr. 104** (*Abb. 177–Abb. 178*), der Athener Kanne **Kat.-Nr. 105** (*Abb. 179–Abb. 180*) und dem Kantharos **Kat.-Nr. 107** aus Anavysos (*Abb. 184*) zu sehen ist. Ihr Resonanzkörper geht nahtlos in die Arme über und dürfte demnach nicht aus einem gesonderten Teil, sondern aus einem voluminösen, ausgehöhlten Abschnitt des Rahmens bestanden haben. Damit steht diese Leierform in der Tradition der kanonischen kretisch-mykenischen Leier (vgl. vor allem **Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*, **Kat.-Nr. 28** *Abb. 57–Abb. 58*, **Kat.-Nr. 29** *Abb. 59–Abb. 61*, **Kat.-Nr. 36** *Abb. 73–Abb. 75*) und folgt insbesondere der mindersaitigen Version (vgl. **Kat.-Nr. 38** aus der Argolis, *Abb. 80–Abb. 81*) der Nachpalastzeit, die auch auf Zypern in der ausgehenden Bronzezeit und in der Früheisenzeit verbreitet war. Auf nahöstliche Anregung durch die asymmetrische Flachbodenleier dürfte andererseits ihr stark nach innen gebogenes Querjoch zurückgehen, das bei **Kat.-Nr. 103** (*Abb. 171*) und **Kat.-Nr. 107** (*Abb. 184*) sogar schräg platziert ist, wie eben oft bei nahöstlichen Leiern. Als Ursprungsgebiete der Anregung kommen vor allem

¹⁴³² R. Herbig, *AM* 54, 1929, 164–193; Maas – Snyder (1989) 151–155. 163–164 *Abb. 14–17*; West, *AGM* (1992) 71.

¹⁴³³ J. Carter, *BSA* 67, 1972, 46 vermutet eine misslungene syrische Leier.

Nordsyrien und Phönikien in Frage, die die meisten Belege liefern¹⁴³⁴. Die horizontale Handhabung der Leier auf der Kanne **Kat.-Nr. 102** (*Abb. 169*) und auf der Schale **Kat.-Nr. 106** (*Abb. 182*) lassen einen weiteren Einfluss des Orients auf die Spieltechnik erkennen.

Einen einheitlichen Rahmen mit verdicktem unteren Teil als Resonanzkörper weist die Leier auf der Berliner protoattischen Hydria **Kat.-Nr. 114** (*Abb. 203*) (frühes 7. Jh. v. Chr.) auf. Dieses Instrument besitzt noch dazu einen unteren, geraden Saitenhalter, der wenig früher in Theben (**Kat.-Nr. 117** *Abb. 210–Abb. 211*), später in Alt-Smyrna (**Kat.-Nr. 128** *Abb. 226*) wiederzufinden ist. Da eine der mykenischen Elfenbeinleiern aus Menidi (**Kat.-Nr. 33**, *Abb. 68*) den einzigen weiteren, wenn auch zum größten Teil rekonstruierten Beleg dieses spezifischen Baumerkmals im ägäischen Raum liefert, stellt sich die Frage nach einer spezifisch attischen Kontinuitätslinie im Leierbau über die sog. Dark Ages hinweg. Das an den Armen endende Querjoch ist ein weiteres, der Menidi- und der Berliner Leier gemeinsames Merkmal, das diesen beiden eigen ist. Doch noch mehr als auf diese Gemeinsamkeiten hinzuweisen, wäre angesichts der großen Überlieferungslücke in der Zwischenzeit zu gewagt.

Die Besaitung der attisch-geometrischen und früharchaischen Instrumente fügt sich ohne weiteres ein in die allgemeine Tendenz der Mindersaitigkeit im ägäischen Raum seit dem 12. Jh. sowie auf Zypern und gelegentlich in Palästina seit dem 11. Jh. v. Chr. Wegen der geringen Saitenzahl geometrischer Leiern einen durch die sog. Dark Ages bedingten Bruch in der Geschichte der ägäischen Instrumente zu postulieren, ist angesichts der derzeit bekannten Belege mindersaitiger Leiern aus der ausgehenden Bronzezeit nicht mehr möglich. Die Überlieferungslücke besteht weiterhin, doch die Minderung der Saitenzahl scheint nun eine Entwicklung gewesen zu sein, die zu Beginn der Dark Ages bereits abgeschlossen war und sogar weite Teile des östlichen Mittelmeerraums umfasst hatte (vgl. o. S. 159 ff.).

Die meisten Instrumente (**Kat.-Nr. 102** *Abb. 170*, **Kat.-Nr. 104a** *Abb. 177*, **Kat.-Nr. 105** *Abb. 179*, **Kat.-Nr. 111** *Abb. 196–Abb. 197*) weisen vier Saiten auf wie die Leiern des sitzenden Leierspielers aus Kreta (**Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*) und zweier zyprischer Amphoren (**Kat.-Nr. 54** *Abb. 115*, **Kat.-Nr. 55** *Abb. 116*). Andere zeigen fünf Saiten (**Kat.-Nr. 107** *Abb. 184*, **Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202*, **Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*), wie kretische oder kretisch geprägte Leiern (**Kat.-Nr. 98**, **Kat.-Nr. 123** *Abb. 219–Abb. 220*). Drei Saiten sind an der Leier **Kat.-Nr. 104b** erhalten (*Abb. 178*), doch kann auf dem fehlenden rechten Teil eine vierte Saite rekonstruiert werden. Auch die ähnliche Leier auf der anderen Seite des Gefäßes ist viersaitig. Ähnliches gilt für die Leier der Bochumer Kanne **Kat.-Nr. 103** (*Abb. 171*), bei der drei Saiten erhalten sind und eine vierte Saite im Riss rekonstruiert werden kann. Da fünfsaitige Leiern nur in SG IIb bis Frühprotoattisch datieren und sie in diesen beiden Phasen sogar zahlenmäßig dominieren, sollte man eine erste Steigerung der

¹⁴³⁴ Auch Zypern kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, solange zumindest die Manufaktur der Silberschale **Kat.-Nr. 58** mit dem Klinenbankett und dem Bild einer asymmetrischen Leier (*Abb. 119–Abb. 120*) nicht sicher auf dem phönikischen Festland lokalisiert werden kann. Kreta schließlich liefert mehrere Bildzeugnisse dieser Leierform (vgl. **Kat.-Nr. 64** *Abb. 136*, **Kat.-Nr. 65**, **Kat.-Nr. 66** *Abb. 137–Abb. 138*), wie zuvor dargestellt.

Saitenzahl um 720 v. Chr. postulieren. Diese Beobachtung ist wichtig im Hinblick auf die Entwicklung zur siebensaitigen Leier, die Terpandros der antiken Legende zufolge im frühen 7. Jh. v. Chr. erfunden haben soll. Die Instrumente des Malers B der Rattle Group schließlich weisen zwei Saiten auf, die im ägäischen Raum sonst nicht belegt sind und deshalb als stilisierte Ausführungen betrachtet werden können.

Die Möglichkeit der Variation der Saitenzahl, die Wegner wenig glaubhaft erschien, ist jedenfalls gegeben und in Griechenland auch später bildlich und literarisch belegt¹⁴³⁵. Zumindest der Unterschied zwischen drei- bis viersaitigen und sieben- bis achtsaitigen Instrumenten, der als Hauptargument gegen eine Kontinuität der Musikausübung von der Bronzezeit galt, ist nicht so groß, wie die Vertreter dieser These meinten. Das Vorkommen des Tetrachords als Einheit für die Unterteilung bzw. den Aufbau der Besaitung (und der zugrundeliegenden Tonleiter?) spätestens seit der kretischen Altpalastzeit ermöglicht das Pendeln zwischen drei- bzw. viersaitigen und sieben- bzw. achtsaitigen Instrumenten ohne Veränderungen im Tonsystem. In der Bronzezeit und wieder seit früharchaischer Zeit dominiert die Siebensaitigkeit, dagegen in der Zwischenzeit die Viersaitigkeit. Gelegentlich aber sind auch beide Besaitungen nebeneinander belegt.

Auf frühprotoattischen Hydrien tritt zum ersten Mal die Begleitung einer Prozession oder eines Reigentanzes im Zusammenspiel von Aulos und Leier in Erscheinung. In griechischen Quellen wird das Zusammenspiel von beiden Instrumenten, oft im Rahmen von Prozessionen und/oder Reigentänzen, erwähnt¹⁴³⁶. Aulos- und Leierspiel begleiten die tanzend durch die Stadt ziehende Hochzeitsgesellschaft auf Achills Schild (vgl. o. S. 358). In Begleitung von Aulos und Leier marschieren die dorischen Kreter nach Aussagen von Ephoros, Polybios, Athenaios und Pseudo-Plutarch¹⁴³⁷. Den durch Leier und Aulos begleiteten Gesang soll Thaletas aus Gortyn in das spartanische Fest der Gymnopaïdiai eingeführt haben¹⁴³⁸. Dieses Duo, offenbar eine verkürzte Version des nahöstlichen Aulos-Leier-Rahmentrommel-Trios¹⁴³⁹, ist durch ein Rollsiegel aus einem EZ IIC-zeitlichen Grab

¹⁴³⁵ R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) 71–72; West, AGM (1992) 62; Neubecker, AgM (1994) 72 mit Anm. 29.

¹⁴³⁶ West, AGM (1992) 292. 336. 346.

¹⁴³⁷ Hierzu West a. O. 29 Anm. 84 (mit Quellennachweis).

¹⁴³⁸ Ps.-Plut., De mus. 9; Athenaios V 181b. R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (2001) 66–69. Zu Thaletas aus Gortyn (2. Hälfte 7. Jhs. v. Chr.) s. W. Burkert in: R. Hägg (Hrsg.), The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C.: Tradition and Innovation. Proceedings of the Second International Symposium at the Swedish Institute in Athens, 1-5 June, 1981 (1983) 118; ders., The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age (1992) 63; DNP XII (2002) 238 s. v. Thaletas (L. Käppel); L. Vance Watrous – D. Hadzi-Vallianou in: L. Vance Watrous et al. (Hrsg.), The Plain of Phaistos, Monumenta Archaeologica 23 (2004) 347–348; I. Huber, Rituale der Seuchen- und Schadensabwehr im Vorderen Orient und Griechenland, Oriens et Occidens 10 (2005) 113–115.

¹⁴³⁹ Braun, MAIP (1999) 127 hält das Aulos-Leier-Duo für eine spezifisch israelische Vorgängerform des kanonischen Trios.

vom Nebo¹⁴⁴⁰ und ein prismenförmiges Stempelsiegel unbekannter Herkunft¹⁴⁴¹ belegt. Auf der wohl phönikischen Schale **Kat.-Nr. 62** ist das Duo mit einer Rundbodenleier besetzt (*Abb. 134*). Es handelt sich also um einen weiteren nahöstlichen Einfluss auf Attika, obgleich eine Vermittlung Kretas oder Zyperns auch in diesem Fall nicht ausgeschlossen werden kann, zumal das kanonische nahöstliche Trio selbst in Attika nicht belegt ist und auf der Schale **Kat.-Nr. 111** bewusst, wie gesagt, durch einen einzelnen Solo-Harfenspieler ersetzt worden ist (*Abb. 195*).

Die attisch-geometrischen und früharchaischen Leierinstrumente (und damit die unmittelbaren Vorläufer der wichtigsten griechischen Instrumente der archaischen und klassischen Zeit) knüpfen also eindeutig an die ägäisch spätbronzezeitliche Tradition sowie an früheisenzeitliche, kretische wie zyprische Leiern an, die ihrerseits im früheren 1. Jt. v. Chr. auch ägäisch-bronzezeitliche Traditionen weiterführen. Mit dem Untergang der mykenischen Welt musste die Musikausübung (wie alle Bereiche der Kultur) in Attika wohl stark zurückgehen, erlebte aber spätestens kurz vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr. eine 'Renaissance'. Lokale Musiktraditionen können in der Zwischenzeit nicht ganz verschwunden sein. Wie viel lokal erhalten war und wie viel aus Kreta und Zypern, den beiden Gebieten mit den kürzesten Überlieferungslücken in den Dark Ages, wiedereingeführt werden musste, lässt sich angesichts des Fehlens von Bildzeugnissen auf dem griechischen Festland und insbesondere in Attika vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr. nicht genau ermitteln. Die derzeit vorhandenen Denkmäler weisen jedoch auf die kretische Herkunft der Rundbodenleier mit brettartigem Rahmen und auf die zyprische Herkunft der Spitzboden- und der Schildkrötenleier hin. Die spätbronzezeitliche Rundbodenleier mit verdicktem Rahmen als Resonanzkörper tauchte wieder auf, entweder durch Erhaltung in der lokalen Tradition oder erneute Einführung aus Kreta oder Zypern. Die neuen Instrumente gingen mit Kult- und Festgewohnheiten einher, so z. B. mit dem Reigentanz von Frauen und/oder Männern oder dem eigenhändigen Musizieren durch die Zecher im Trinkgelage oder im Bankett. Das eigenhändige Musizieren bzw. seine Erhebung zu statusstiftendem Usus der Aristokratie ist eine wichtige musiksoziologische Neuerung der Zeit. Die Anfänge dieses Phänomens, das tief greifende Folgen für die Entwicklung der musischen und der allgemeinen geistigen Kultur Griechenlands haben sollte, sind nach Aussage der vorhandenen Quellen vor allem mit Zypern zu verbinden.

Ein nachhaltiger Einfluss des Orients auf die Musikkultur Attikas in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. ist nicht erkennbar. Konkrete Typen von Musikinstrumenten, mit Ausnahme der kürbisförmigen Gefäßbrassel, wurden nicht übernommen, und sooft nahöstliche Ikonographie für die Ausführung von Musikszenen zum Vorbild genommen wurde, wurden

¹⁴⁴⁰ Jerusalem, Studium Biblicum Franciscanum, Inv.-Nr. 293. Chr. Uehlinger in: O. Keel et al. (Hrsg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3, OBO 100 (1990) 330 Abb. 109; B. Lawergren, BASOR 309, 1998, 53–54 Kat.-Nr. 4 Abb. 1s; Braun, MAIP (1999) 125–126. 265 Kat.-Nr. IV/3–7.

¹⁴⁴¹ Universität Tel Aviv, Institut für Archäologie, Inv.-Nr. KhD3. Chr. Uehlinger in: O. Keel et al. (Hrsg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3, OBO 100 (1990) 330 Abb. 108; Braun, MAIP (1999) 125–126. 266 Kat.-Nr. IV/3–8.

die nahöstlichen Instrumente durch griechische ersetzt. Das stark nach innen gebogene Querjoch und die gelegentlich horizontale Handhabung von Leiern lassen punktuelle Einflüsse auf den Instrumentenbau und die Spielweise erkennen, die zeigen, dass die Entwicklung des frühgriechischen Instrumentariums in der Zeit der intensiven Ostkontakte Griechenlands sich nicht in strenger Isolation vom Orient vollzog. Die Bankettikonographie wurde aus dem Orient übernommen, aber eine Auswirkung nahöstlicher Bankettsitten in Attika ist ebenfalls punktuell. Die phönikische Gewohnheit des Lagerns auf Klinen im Rahmen eines Banketts ist jedenfalls in dieser Frühzeit nicht in Attika belegt. Von einer 'orientalisierenden Revolution' in der frühgriechischen Musikgeschichte kann zumindest aus attischer Sicht nicht die Rede sein.

Die Hinwendung der attischen Elite zu lokalen, kretischen und zyprischen Traditionen der Musikausübung überrascht nicht, wenn man bedenkt, dass Musik in der Ägäis vor allem Gesang bedeutete, auch wenn unsere Quellen in dieser Hinsicht sehr einseitig sind und uns nur Auskunft über Musikinstrumente geben. Gesang ist sprachlich bedingt und leichter zwischen Bevölkerungsgruppen austauschbar, die die gleiche Sprache sprechen. Die Übernahme der nahöstlichen, kürbisförmigen Rassel deutet darauf hin, dass Unterschiede im Tonsystem, die der Ausbreitung dieses lärmzeugenden Instruments nicht im Wege standen, auch ein Grund für die Nichtübernahme tonerzeugender Instrumente gewesen sein dürften. Die weitgehende Unabhängigkeit des attisch-geometrischen Instrumentariums vom Orient in einer Zeit zunehmender Orientalisierung der Kunst und der Kultur Attikas zeigt, dass der Kontakt mit dem Orient und die Rezeption seiner Kultur selektiv war und zumindest für die Übernahme musikalischen Kulturgutes keine ausreichende Voraussetzung bot.

2. Bötien

Kat.-Nr. 116 Dresden, Albertinum, Inv.-Nr. 1699; FO unbekannt (1897 in Griechenland erworben); Kantharos mit niedrigem Mündungsrand; H 15 cm. Dat.: Bötisch SG, um 720 v. Chr.

Abb. 207–Abb. 209

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig, langgezogen, mit nach außen gebogenen Armen; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch an den Armenden, leicht nach innen gebogen; Querjochenden und mit Scheiben versehen; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. P. Herrmann, AA 1900, 110 Abb. 1; B. Schröder, Der Sport im Altertum (1927) Taf. 5,b; H. Schaal, Bildhefte zur Kunst- und Kulturgeschichte des Altertums III (1928) Taf. 2, 3; L. Deubner, AM 54, 1929, 198 Kat.-Nr. 2 Abb. 3; R. Hampe, Frühe griechische Sagenbilder in Bötien (1936) 25 V. 35 Taf. 23; Schadewaldt in: Das neue Bild der Antike I (1942) 79 Abb. 4–5; F. Matz, Geschichte der griechischen Kunst I (1950) 68 Taf. 19; L. Asche, Der Kantharos, unveröff. Diss. Mainz (1956) G 106;

I. Scheibler, Symmetrische Bildform (1960) 46; Aign (1963) 97. 207 Kat.-Nr. V/16 Abb. 65; R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) 13 f. Kat.-Nr. 5; F. Canciani, Jdl 80, 1965, 42 Kat.-Nr. 9; 53 Anm. 141; Wegner, Musik & Tanz (1968) 76 Kat.-Nr. 74 Abb. 2, g; G. Rizza – V. S. M. Scrinari, Il santuario sull' acropoli di Gortina I (1968) 268 Abb. 379; M. Andronikos, Totenkult, ArchHom III W (1968) 124 Anm. 89 Taf. 11, a–b; Coldstream, GGP (1968) 205–206. 210 Kat.-Nr. 1; K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen (1969) 28 Anm. 99. 101; A. Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK Beih. 10 (1976) 37. 45–47. 104 Kat.-Nr. Ka 6 Taf. 26,3; Paquette, InstrMus (1984) 88 Kat.-Nr. Ph2 Abb. Ph2; Maas – Snyder (1989) 12–13. 22 Abb. 11; J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998) Abb. 99; Brand, Musikanten (2000) 192 Kat.-Nr. GBöot 2.

Kat.-Nr. 117 Theben, Arch. Mus., Inv.-Nr. BE 469 aus Theben, Pyri, Liakopoulos-Grundstück, Kinderbestattung; Grabpithos mit Frauenprozession auf einen Leierspieler zu; H 57,3 cm. Dat.: Böotisch SG, um 710 v. Chr.

Abb. 210–Abb. 211

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig-gerundet mit geknickten Armen; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung an separatem Saitenhalter; doppeltes Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter gerade; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. E. Touloupa, ADelt 21, 1966 Chron 197–198 Taf. 202, α – β ; K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen (1969) 22–23 Kat.-Nr. A 10a; A. Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK Beih. 10 (1976) 26. 50. 91 Kat.-Nr. Pi 1 Taf. 16, 3–4; Coldstream, GeomGr (1977) 201 Anm. 36; K. Demakopoulou – D. Konsola, Archaeological Museum of Thebes (1981) 57 Taf. 28; Paquette, InstrMus (1984) 88 Kat.-Nr. Ph7 Abb. Ph7; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 401 Anm. 9; J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998) Abb. 105,1–2; Brand, Musikanten (2000) 79. 86. 193 Kat.-Nr. GBöot 3.

Kat.-Nr. 118 Basel, Antikenmus. Inv.-Nr. BS 406.1963. FO unbekannt (aus dem italienischen Kunsthandel). Deckelkrater mit zwei Männerreigen- und Leierspielszenen; H (ohne Deckel) 28,5 cm; Dm 29,4 cm; Dm Mündung 20 cm. Dat.: Böotisch (?) SG, Ende 8./Anfang 7. Jh. v. Chr.

Abb. 212–Abb. 214

a) Spitzbodenleier. Rahmen spitzbogenförmig; Resonanzkörper spitzbogenförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; doppeltes Querjoch unter den Armenden, nach innen gebogen; Querjochenden nicht überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten (*Abb. 213*).

b) Spitzbodenleier; Rahmen spitzbogenförmig; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere

Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armen, nach innen gebogen; Querjochenden nicht überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten (*Abb. 214*).

Lit. J.-P. Descœudres, CVA Basel (1) III (1981) 21–23 Taf. 3, 8 u. 4, 1; R. Lullies, Griechische Plastik, Vasen und Kleinkunst. Ausstellung Kassel (1964) Kat.-Nr. 41; F. Canciani, Jdl 80, 1965, 33 Kat.-Nr. 7; Wegner, Musik & Tanz (1968) 64–65. 75 Nr. 61 Abb. 2d-e Taf. IIIb; Paquette, InstrMus (1984) 88 Kat.-Nr. Ph3 Abb. Ph3; M. Martelli, AA 1988, 294; Maas – Snyder (1989) 12; F. Zamminer in: NHdMW (1989) Abb. auf S. 127 rechts; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 404 Anm. 35; Brand, Musikanten (2000) 78. 192 Kat.-Nr. GBöot 1; M. Lesky, Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, Quellen und Forschungen zur antiken Welt 35 (2000) 20. 247 mit Anm. 72 Kat.-Nr. Gr. 4 Abb. 1.

Kat.-Nr. 119 Schweiz, Privatbesitz. Deckelkrater, angeblich aus Metapont. Leierspieler führt Prozession von Männern an (vgl. Kat.-Nr. 118). Dat.: Böotisch (?) SG, Ende 8./Anfang 7. Jh. v. Chr.

Leier ähnlich wie auf **Kat.-Nr. 107** (*Abb. 184*).

Lit. H. Jucker in: Aparchai. Fs. Arias (1982) 77–79 Taf. 12; Brand, Musikanten (2000) 193 Kat.-Nr. GBöot 4.

Aus der böotisch-geometrischen Vasenmalerei sind wenige Musikszenen bekannt, die bei aller Dürftigkeit der Materialbasis, auf die sich unsere Kenntnis dieser frühgriechischen Kulturlandschaft generell zu stützen hat, ein durchaus schwungvolles Musikleben erkennen lassen. Spross dieses Musiklebens war sicherlich auch Hesiod von Askra (spätes 8. oder frühes 7. Jh. v. Chr.). Chalkis bot mit seinen Agonen zu Ehren des Königs Amphidamas, der während des Lelantischen Kriegs starb, vielen Dichtern die Gelegenheit, ihre Kunst zu entfalten und u. a. Hesiod einen Sieg zu erringen.

Um so mehr ist zu bedauern, dass die böotisch-geometrische Keramik vorwiegend über eine kleine Anzahl früh geraubter, heute in den europäischen Museen ohne zuverlässige Fundangaben verstreuter Grabgefäße bekannt ist¹⁴⁴², die allenfalls kunsthistorisch datiert und ausgewertet werden können, ohne dass die Möglichkeit besteht, den chronologischen Wert typologischer Einteilungen durch stratifizierte Funde zu erhärten. Neuere Grabungen haben die Quellenlage wenig verbessern können, da Fundablagerungen spätgeometrischer Zeit vermutlich unter der modernen Stadt Theben, dem Hauptzentrum auch des antiken Böotien, liegen. Es überrascht demnach kaum, dass N. Coldstream und A. Ruckert, die auf E. Kunze, R. Hampe und F. Canciani aufbauend das vorhandene Material Ende der 60er

¹⁴⁴² Auf eine umfangreiche und intensive Raubtätigkeit in Böotien weisen auch die zahlreichen böotischen Fibeln, die ohne Dokumentation in Museen gelangt sind.

bzw. Mitte der 70er Jahre umfassend untersuchten, zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangten.

Nach Coldstream entwickelte sich die böotisch-geometrische Keramik in Abhängigkeit von Attika. Ruckert hebt dagegen die Originalität thebanischer Töpfer hervor und glaubt einzelne Werkstätten unterscheiden sowie anhand der produktivsten, der sog. Oinochoengruppe, das böotisch-geometrische Material in vier chronologisch aufeinander folgende Formenstufen einteilen zu können. In den Formenstufen I (ca. 750–735 v. Chr.) und II (ca. 735–720 v. Chr.) sei der Einfluss Attikas und der euböisch-kykladischen Vasenmalerei bemerkbar, in der Formenstufe III (ca. 720–700 v. Chr.) komme die sich ab etwa 720 v. Chr. dynamisch entfaltende korinthische Komponente dazu. Im Laufe der Periode der Formengruppe IV (ca. 700–675 v. Chr.) sei ferner eine Amphorenwerkstatt entstanden, die einen weißen Überzug verwendete, unabhängig von der Oinochoengruppe und ohne Berührung mit Korinth Beziehungen zur attischen und kykladisch-euböischen Keramik pflegte, und bis in die Mitte des 7. Jhs. weiter bestanden habe. Parallel zu diesen beiden Werkstätten habe sich eine uneinheitliche Amphorengruppe mit weißem Überzug entwickelt, bei der sich der euböisch-kykladische Einfluss noch deutlicher erkennen und die Möglichkeit eines Imports aus diesen Regionen nicht ausschließen ließe¹⁴⁴³.

Am Rande sei hier erwähnt, dass Bötien auch Kontakte mit Kreta unterhielt, die sich vor allem in der kleinformatischen Bronzeplastik bemerkbar machen¹⁴⁴⁴. Dies wird im Zusammenhang mit der Frage der Abhängigkeit der böotisch-geometrischen Leiern von den Instrumenten anderer Regionen des ägäischen Raumes von Bedeutung sein.

Die Untersuchung Ruckerts stützt sich auf eine minutiöse Analyse der Gefäßformen und der Dekorationsmuster, berücksichtigt aber wenig die Entwicklung des böotischen Figuralstils, der qualitativ dem attischen kaum nachsteht und einen chronologisch aussagekräftigen Reichtum an Entwicklungen aufweist. Nach Ruckert gehören z. B. Gefäße wie die Kantharoi Ka 6 (unsere **Kat.-Nr. 116** *Abb. 207–Abb. 208*) und Ka 25 in London (Inv.-Nr. 1910.10-13.1) aufgrund ihrer Muster und der Krater Kr 2 in Athen (Inv.-Nr. 12896) wegen seiner Gefäßform alle an das Ende des 8. Jhs.¹⁴⁴⁵. Doch im figürlichen Dekor des Kraters machen sich Auflösungserscheinungen bemerkbar, die an den stabileren Figuren der Kantharoi noch kaum zu spüren sind, in der späteren böotischen Malerei noch weiter getrieben werden und sicherlich eine Bedeutung hinsichtlich der Chronologie und der Abhängigkeit von attischen Vorbildern haben. Wie solche seit den Anfängen böotisch-geometrischer Keramikforschung erkannten Widersprüche zu beheben sind, lässt sich bei dem noch verhältnismäßig geringen und unstratifizierten Fundmaterial nicht schlüssig

¹⁴⁴³ A. Ruckert, *Frühe Keramik Böotiens*, *AntK Beih.* 10 (1976) 59–60 mit Tabelle Abb. 24.

¹⁴⁴⁴ B. Schmaltz, *Metallfiguren aus dem Kabiren-Heiligtum bei Theben*, *Das Kabiren-Heiligtum bei Theben VI* (1980) 17; Lebessi, *Syme III* (2002) 293.

¹⁴⁴⁵ Ruckert a. O. 28. 92 Kat.-Nr. Kr 2 Taf. 17,3 (reicht nicht über das Ende der spätgeometrischen Zeit hinaus); 47. 104 Kat.-Nr. Ka 6 Taf. 26,3.7 (Ende der geometrischen Zeit oder beginnendes 7. Jh.); 47. 107 Kat.-Nr. Ka 25 Taf. 26,4 (Figurenstil erinnert an Ka 6). Dagegen Coldstream, *GeomGr* (1977) 202 für eine Datierung von Ka 25 um 725 v. Chr. und von Kr 2 um 700 v. Chr.

beantworten. Im Folgenden kann es deshalb nur darauf ankommen, verschiedene Datierungsmöglichkeiten für das böotische Material gegeneinander abzuwägen und die musikgeschichtlich relevanten Gefäße in eine relativchronologische Reihe zu stellen.

Das erste Gefäß mit einer Musikszene ist der Kantharos **Kat.-Nr. 116** (*Abb. 207–Abb. 208*). Er besitzt einen hohen halbkugeligen Körper, zwei hochgezogene Bandhenkel ohne die üblichen plastischen Schlangen, einen niedrigen, aufrechten Mündungsrand mit horizontaler Punktreihe und eine schwarz gefirnisste, flache Basis. Das Bildfeld, in vertikale dreifache gerade und Zickzacklinien eingerahmt, zeigt auf der einen Seite Hand in Hand drei Männer, die auf einen Leierspieler nach rechts zugehen und auf der anderen Seite offenbar einen Zweikampf im Mittelpunkt, dem zwei weitere Männer links und rechts beiwohnen. Vertikale Wellenlinien, Bänder mit Wellenlinienfüllung, eine Blume in Form einer achthgliedrigen Swastika und Sternchen fungieren als Füllornamente.

Der spätgeometrische Deckelpithos **Kat.-Nr. 117** aus Theben-Pyri (*Abb. 210–Abb. 211*) enthielt eine Kinderbestattung. Er ist ein großes, zylindrisches Gefäß ohne Hals, mit nahezu zylindrischem, im Profil leicht geschwungenem Körper, stark nach innen gewölbter Schulter und Basis, zwei schulterständigen Korbhenkeln, gekerbter Mündungslippe zum Anbringen des Deckels und niedrigem Standring. In der Henkelzone trägt ein ausgespartes Bildfeld den einzigen Figuraldekor, sonst ist das Gefäß von durch Rautenkettens getrennten Friesen mit gestricheltem Mäander, vertikalem Zickzack und horizontalen Linien umzogen. Die unterste Körperpartie und der Standring sind komplett gefirnisst. Zu Recht bezeichnet Ruckert zusammen mit der Ausgräberin E. Touloupa diese Gefäßform als Pithos und nicht als hohe Pyxis, obwohl es offenkundig ist, dass sie eine 'Monumentalisierung' der kleinen Pyxis darstellt. Die Verwendung solcher Gefäße als Urnen ist insbesondere auf Kreta belegt.

In der figürlichen Szene gehen sechs langbekleidete Frauen auf einen Mann zu, der eine Rundbodenleier mit geknickten, nach außen gerichteten Armen und drei Saiten hält. Die Frauen halten sich nicht an den Händen; die Arme werden hängend dargestellt. Zwischen der ersten Frau und dem darauf folgenden Mann stehen zwei kleinere Figuren, eine männliche und eine weibliche, ebenfalls in langem Gewand, die als Kinder zu interpretieren und als Hinweis auf das im Pithos bestattete Kind zu verstehen sind. Auf der anderen Seite des Gefäßes zeigt das Bildfeld an der gleichen Stelle acht Frauen, die in die andere Richtung auf eine neunte Frauenfigur zugehen. Alle Figuren haben flüchtig ausgeführte Punktaugen in ausgesparten Kreisflächen. Der Inhalt der Szene hängt wahrscheinlich mit dem Ritual zusammen, das am Grab des verstorbenen Kindes stattgefunden hatte.

Ein drittes Gefäß, den im italienischen Kunsthandel erworbenen Deckelkrater **Kat.-Nr. 118** des Basler Antikenmuseums (*Abb. 212*), möchten wir hier anschließen, obwohl seine Zugehörigkeit zur böotischen Regionalwerkstatt umstritten ist. A. Ruckert konnte an seinem Dekor keine typisch böotischen Merkmale erkennen¹⁴⁴⁶. N. Coldstream meint, das Gefäß sei provinziell attisch und dürfte aus der Hand des attischen Malers von **Kat.-Nr. 107** (*Abb. 186*)

¹⁴⁴⁶ Ruckert a. O. 26 Anm. 159. 161 (»italisch«).

stammen¹⁴⁴⁷. J.-P. Descœudres, der das Gefäß zur Veröffentlichung im CVA noch mal eingehend untersuchte, nahm ebenfalls keine definitive Stellung zur landschaftlichen Zuweisung¹⁴⁴⁸. Ein weiterer, ähnlicher Krater mit einer nahezu identischen figürlichen Szene, offenbar von demselben Maler ausgeführt, stammt angeblich aus Metapont (**Kat.-Nr. 119**). H. Jucker, der ihn publiziert hat, plädierte für die lokale italische Herkunft beider Kratere. Wir favorisieren deshalb eine Verbindung mit Bötien, weil der Figuralstil mit den stark gewölbten Hüften der Figuren, den stark gewölbten hinteren Konturen der Unterschenkel und die klar artikulierten Kniegelenke seine nächsten Parallelen in den Figuren des böotischen Kraters Inv.-Nr. 12896 im Athener Nationalmuseum aus Theben (Kr 2 bei Ruckert) findet.

Der Krater Inv.-Nr. 12896 des Athener Nationalmuseums darf wegen der fehlenden Stabilität seiner Figuren, ihrer gebogenen Kniegelenke sowie ihrer soliden Köpfe ohne ausgesparte Kreise und Punktaugen als Repräsentant einer fortgeschrittenen Auflösung der Starrheit und der Abhängigkeit vom attisch SG I-zeitlichen Stil gelten und demnach wesentlich später, an die Wende vom 8. zum 7. Jh. v. Chr., angesetzt werden. Ausgehend von diesem Krater möchten wir versuchen, die böotischen Gefäße mit Musikszenen in eine chronologische Reihenfolge zu bringen.

Das entwicklungsgeschichtlich älteste Gefäß dürfte der Dresdner Kantharos sein, bei dem die Figuren noch stabil auf der Bodenlinie stehen und Punktaugen nach attischem Vorbild besitzen¹⁴⁴⁹. Der korinthische Einfluss macht sich noch nicht deutlich bemerkbar. Diesem Kantharos, anders als anderen böotischen Exemplaren, fehlen die Charakteristika der korinthischen Thapsos-Werkstatt: die Verbindungsstriche des dreifachen Zickzackmusters zur Rahmenlinie¹⁴⁵⁰ und die plastischen, von Punkten gesäumten Schlangen protokorinthischer Inspiration¹⁴⁵¹. Als korinthisches Element darf allenfalls die Rosette in Form eines Achtspeichenkreuzes gelten, aber der Kernkreis und die Zickzackenden, die diese Rosette besitzt, zeigen, dass ihr keine korinthischen Vorbilder unmittelbar zugrunde liegen. Demnach halten wir den Dresdner Kantharos für das Erzeugnis einer Werkstatt, die in Ruckerts Formenstufe III noch recht konservativ arbeitete. Der Kantharos **Kat.-Nr. 107** aus Anavysos (*Abb. 186*) ist ein attisches Gegenstück der Phase SG II.

An den gewellten Beinen der männlichen Figur und an der flüchtigen Ausführung der Punktaugen aller Figuren auf dem Grabpithos **Kat.-Nr. 117** aus Pyri (*Abb. 210–Abb. 211*) sind die ersten Schritte zu erkennen, die weg von attischen hin zu korinthischen Vorbildern führen. Den Einfluss korinthischer Vasenmalerei verrät auch der Mäander aus einer

¹⁴⁴⁷ Coldstream, GGP (1968) 205 Anm. 1.

¹⁴⁴⁸ CVA Basel (1) (Bern 1981) 21–23.

¹⁴⁴⁹ Die Punktaugen in ausgesparten Kreisflächen führt Coldstream, GeomGr (1977) 202 auf Einfluss durch den Hirschfeld-Maler (SG Ib) zurück. Ein Beispiel für diesen Stil ist auch die Bochumer Kanne **Kat.-Nr. 103** (*Abb. 172–Abb. 175*).

¹⁴⁵⁰ Ruckert a. O. 44 Abb. 20,b Motiv 25 und 32.

¹⁴⁵¹ Ruckert a. O. 44.

einfachen Linie in der Henkelzone und auf dem Bauch des Gefäßes¹⁴⁵². Demnach ist der Grabpithos kurz vor dem Krater 12896 des Athener Nationalmuseums aus Theben zu datieren, der seinerseits an der Wende zum 7. Jh. entstanden sein dürfte¹⁴⁵³. Die Figuren des letzteren haben ihre Stabilität verloren. Die Achtspeichenrosette weist direkt auf die korinthische Thapsos-Werkstatt hin. In diesem Umfeld dürften auch die beiden Deckelkratere **Kat.-Nr. 118** (*Abb. 212*) und **Kat.-Nr. 119** entstanden sein, wenn sie tatsächlich böotische Werke sind. Als Füllmotiv ist hier die Punktrosette mit innerem Kreis zu sehen, die Ruckert in ihre Formenstufe II einordnet¹⁴⁵⁴. Das Motiv kommt auch auf einer der charakteristisch böotischen Terrakotta-Glockenfigurinen mit beweglichen Füßen vor, der einzigen, die Ruckert vor den Beginn der Formenstufe III datieren möchte¹⁴⁵⁵, obwohl »die Glockenidole nach Form und Dekoration innerhalb eines sehr kurzen Zeitraumes entstanden sein dürften« und das jüngste davon »sicher ins 7. Jahrhundert gehört«¹⁴⁵⁶. Die beiden Deckelkratere würden wir demnach an die Wende vom 8. zum 7. Jh. v. Chr. ansetzen.

Die vier Gefäße zeigen drei unterschiedliche Formen von Leiern. Die Leier auf dem Kantharos **Kat.-Nr. 116** (*Abb. 209*) verbindet diverse instrumentenbauliche Traditionen. Mit ihrem langgezogenen Rahmen und mit der genauen Verbindung von Armen und Querjoch ohne gegenseitiges Übersteigen der Enden berührt sie phönikische Leiern, die mit der sitzenden Statuette **Kat.-Nr. V 49** aus Tyros (*Abb. 326–Abb. 328*) und der syro-phönikischen Bronzeschale von Olympia (**Kat.-Nr. 59**, *Abb. 121–Abb. 122*) belegt sind, und ihrerseits in der Form der nachpalastzeitlichen mykenischen Leier auf der argolischen Scherbe **Kat.-Nr. 38** (*Abb. 80–Abb. 81*) wurzeln. Ihre drei Saiten fügen die böotische Leier in den Besaitungskanon der ägäischen und zyprischen Instrumente seit der ausgehenden Bronzezeit ein. Die Querscheiben sind früher auf Zypern (vgl. **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 60b** *Abb. 127*) und etwa gleichzeitig in Attika belegt (vgl. **Kat.-Nr. 106** *Abb. 181*).

Die Leier auf dem Deckelpithos **Kat.-Nr. 117** (*Abb. 210–Abb. 211*) besitzt auch drei Saiten; ihr bauchiger Rahmen, die Einbuchtungen und die geknickten Oberarme verweisen aber auf den Rahmen der kanonischen minoischen Leier (vgl. **Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*, **Kat.-Nr. 28** *Abb. 57–Abb. 58*, **Kat.-Nr. 29** *Abb. 59–Abb. 61*, **Kat.-Nr. 36** *Abb. 73–Abb. 75*). Diese spätbronzezeitlichen Formmerkmale sind hier ausgeprägter als bei der Leier auf dem wohl etwas jüngeren attischen Halsfragment **Kat.-Nr. 114** (*Abb. 203–Abb. 205*). Auch der gerade untere Saitenhalter ist ein ägäisch-bronzezeitliches Merkmal. Die Leier auf der Scherbe **Kat.-Nr. 128** aus Alt-Smyrna (*Abb. 226*) berechtigt mit ihrer runden Rahmenform, ihren geknickten, nach außen gerichteten Armenden, dem unteren Saitenhalter und darüber hinaus mit ihren sieben Saiten zu der Annahme, dass die bronzezeitliche Tradition nicht

¹⁴⁵² Ruckert a. O. 44 *Abb. 20, b* Motiv 35. 44; Coldstream, *GeomGr* (1977) 201.

¹⁴⁵³ Ruckert a. O. 92 *Kat.-Nr. Kr2* Taf. 17,3 (mit Lit.); Coldstream, *GeomGr* (1977) 202 *Abb. 65, d*.

¹⁴⁵⁴ Ruckert a. O. 44 *Abb. 20, a* Motiv 23.

¹⁴⁵⁵ Ruckert a. O. 48. 113 *Kat.-Nr. Te 4* Taf. 29,3–4.

¹⁴⁵⁶ Ruckert a. O. 47–48. 114 *Te 6*; M. Szabó, *Archaic Terracottas of Boeotia* (1994) 15–20.

verlorengegangen war, sondern vielmehr eine wichtige Rolle beim Wiederaufkommen der Siebensaitigkeit im archaischen Griechenland spielte (vgl. u. Abschnitt VIII.5).

Die Instrumente der Deckelkratere **Kat.-Nr. 118** und **Kat.-Nr. 119** (*Abb. 213–Abb. 214*) sind dreisaitige Spitzbodenleiern. Ihre nächsten Parallelen – wir beziehen uns dabei vor allem auf die genauer gezeichnete Leier (a) von **Kat.-Nr. 118** (*Abb. 213*) – sind die attisch-geometrischen Leiern der Rattle Group (vgl. **Kat.-Nr. 76** *Abb. 149*, **Kat.-Nr. 77** *Abb. 150*), die Leierform C der Lyre-player Group (vgl. Abschnitt VI.4.3), die Spitzbodenleier auf der wahrscheinlich zyprischen Bronzeschale **Kat.-Nr. 60** aus Salamis (*Abb. 125*) sowie die Spitzbodenleier auf dem sicher zyprischen amphoroiden Krater **Kat.-Nr. 52** aus Kaloriziki (*Abb. 106*).

Das böotische Material des späten 8. und beginnenden 7. Jhs. vermittelt insgesamt das Bild eines differenzierten Saiteninstrumentariums, das den Weg, den Attika kurz vor der Mitte des 8. Jhs. v. Chr. zu bahnen begann, nur teilweise ging. Die Verbindungen böotischer Leiern mit zyprischen und phönikischen Instrumenten dürften ohne attische Vermittlung zustande gekommen sein. Wichtiger in diesem Zusammenhang sind die engen Kontakte Böotiens mit dem benachbarten Euböa bzw. seine Beteiligung an der von V. R. d'A. Desborough und I. S. Lemos postulierten »euböischen Koine«, die sich in keramischen Gefäßformen und Luxusgütern (Gewänder bzw. Gewandornamente, Schmuck) manifestiert¹⁴⁵⁷, sowie sich durch enge Beziehungen mit dem östlichen Mittelmeerraum auszeichnet. Diese Hypothese kann aber derzeit nicht verifiziert werden, da nur ein spezifisch euböisches Bildzeugnis der Musikausübung bekannt ist (**Kat.-Nr. 123**), dessen Leier keine östlichen Merkmale aufweist.

In Böotien wirken schließlich spätbronzezeitliche Leierformen stärker als in Attika nach, und dies hat Böotien seiner Beteiligung an der »euböischen Koine« zu verdanken. In Theben selbst gab es aller Wahrscheinlichkeit nach keinen Bruch der Besiedlung im Laufe der Dark Ages¹⁴⁵⁸. In Thessalien, ein weiteres Teilgebiet dieser Koine, überlebte die mykenische Kultur länger – hervorgehobene Architektur palatialen Rangs bestand bis ins fortgeschrittene SH IIIC in Nea Ionia und in Dimini bei Volos weiter¹⁴⁵⁹. Auch wirkte sie dort bis in die lokale subprotogeometrische Phase hinein stärker nach als in anderen griechischen Landschaften¹⁴⁶⁰. In Euböa schließlich ist die einzige bekannte Leier in der lokalen Vasenmalerei (**Kat.-Nr. 123** *Abb. 219–Abb. 220*) eng mit kretisch-mykenischen Leiern verwandt (vgl. u. S. 385).

¹⁴⁵⁷ Lemos, PGA (2002) 205–207.

¹⁴⁵⁸ A. Andreiomenou in: H. Beister – J. Buckler (Hrsg.), *Boiotika. Vorträge vom 5. Internationalen Böotien-Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer*, Institut für Alte Geschichte, Ludwig-Maximilians-Universität München, 13.–17. Juni 1986, *Münchner Arbeiten zur Alten Geschichte* 2 (1989) 261–262.

¹⁴⁵⁹ V. Adrimi-Sismani in: S. Deger-Jalkotzy – I. S. Lemos (Hrsg.), *Third Leventis Conference. From wanax to basileus*. Edinburgh 22–25 January 2003 (im Druck).

¹⁴⁶⁰ Lemos, PGA (2002) 12. 16–17. 146–147. 173–179. Vgl. A. Batziou-Eustathiou in: *Periphoreia* (1999) 117–130 (protogeometrisches Gräberfeld in Nea Ionia).

3. Lakonien

Die Zeit zwischen der Eingliederung des Gebiets von Amyklai in die lakonische Dorfgemeinschaft um Sparta (vermutlich im frühen 8. Jh. v. Chr.)¹⁴⁶¹ und dem frühen 6. Jh. v. Chr. ist eine Periode zunehmender Prosperität in der Geschichte und Kultur Spartas. Insbesondere im 7. Jh. dürfte Sparta nach Aussage zahlreicher Schriftquellen eine führende Rolle in der griechischen Dichtungs- und Musikkultur gehabt haben. Terpander und Arion aus Lesbos, Thaletas aus Gortyn, Polymnestos aus Kolophon und Sakadas aus Argos sind einige der berühmtesten Musiker dieser Zeit und waren alle dort tätig. Tyrtaios mit seinen Elegien für die spartanische Militärelite und Alkman mit den erotischen, lebenslustigen, mythologischen und sozialen Themen seiner kultischen Chorliedern machten Schule in der griechischen Dichtung. Die Gymnopaïdai, die Karneia mit einem renommierten Musikwettbewerb, die Hyakintheia mit ihrem Knabenchor sowie weitere, staatlich organisierte Feste boten diesen Dichtern und ihren Chören Gelegenheit für öffentliche Musikausübung. Die Verbindungen mit Kreta besonders im Bereich des Kultes und der im Kult gepflegten Musik waren der Überlieferung zufolge eng.

Die musikarchäologischen Belege des späten 8. Jhs. aus Lakonien sind dagegen dürftig. Sie lassen dennoch Entwicklungen erkennen, die den Weg zum späteren Aufschwung vorzeichnen. Hier schließen wir auch die umstrittene Miniaturleier aus dem Amyklaion an, die aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mykenisch, sondern geometrisch ist.

Kat.-Nr. 120 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 234 aus Amyklai, Ajia-Kyriaki-Hügel, Apollonheiligtum, südöstlich der Kirche. Pyxis mit der Darstellung zweier Leiern in einem Männerreigen; Dat.: lakonisch SG, früh.

Abb. 215–Abb. 216

a) Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig mit geknickten Armen; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend und mit quadratförmigen Gebilden versehen; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 4 Saiten (*Abb. 216*).

b) Leier. Nur Armenden erhalten; ähnlich wie (a)?

Lit. Chr. Tsountas, *AEphem* 1892, 14 Taf. 4, 2; Aign (1963) 85–86. 206 Kat.-Nr. V/5 Abb. 49–50; Coldstream, *GGP* (1968) 217–218 Taf. 46, n; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 71 Nr. 20 Abb. 1, i; Demakopoulou, *Amyklaio* (1982) 77; M. Pettersson, *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaïdai and the Karneia* (1992) 52 Abb. 9; M. Pandou in: J. Sweeney et al. (Hrsg.), *The Human Figure in Early Greek Art. Ausstellungskatalog* (1988) 82–83 Kat.-Nr. 14 (mit Taf.); I.

¹⁴⁶¹ Zur Polisbildung in Sparta im 8. Jh. v. Chr. s. M. Pettersson, *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaïdai and the Karneia* (1992) 109–123.

Margreiter, Frühe lakonische Keramik (1988) 52–54. 152 Kat.-Nr. 301 Abb. 12,46 Taf. 26, 301; Maas – Snyder (1989) 13. 23 Abb. 12; J. Boardman, Early Greek Vase Painting (1998) Abb. 131; Brand, Musikanten (2000) 195 Kat.-Nr. GLakon 2; R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (2001) 89 Abb. 13; E. Stasinopoulou-Kakarounga in: Geschenke der Musen (2003) 231 Kat.-Nr. 110 Taf. 110.

Kat.-Nr. 121 Sparta, Arch. Mus., ohne Inv.-Nr., aus Sparta, Heiligtum der Artemis Orthia. Randfragment eines offenen Gefäßes mit einer Leier zwischen einem Mann und einer Frau; Dat.: lakonisch SG, spät.

Abb. 218

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper nicht eindeutig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. J. P. Droop in: R. M. Dawkins (Hrsg.), The Sanctuary of Artemis Orthia (1929) 63 Abb. 37, E; L. Deubner, AM 54, 1929, 198 Kat.-Nr. 1; M. Wegner, Das Musikleben der Griechen (1949) 222; Aign (1963) 85. 203 Kat.-Nr. V/4 Abb. 48; R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) 48–49 Kat.-Nr. 116; Wegner, Musik & Tanz (1968) 13. 82 Kat.-Nr. 148 Abb. 2, h; I. Margreiter, Frühe lakonische Keramik (1988) 53. 152 Kat.-Nr. 294 Abb. 12,47 Taf. 25, 294; Brand, Musikanten (2000) 81. 194 Kat.-Nr. GLakon 1; R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (2001) 89 Abb. 14; Zschätzsch, Musikinstrumente (2002) 29–30 Kat.-Nr. 2.

Kat.-Nr. 122 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 10671 aus Amyklai, Ajia-Kyriaki-Hügel, Apollonheiligtum, südlich der Kirche. Bronzene Miniaturleier. Dat.: geometrisch.

Abb. 217

Rundbodenleier. Resonanzkörper sichelförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch nicht erhalten; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Saitenhalter bogenförmig; Rahmenverzierung nicht vorhanden; vielsaitig; mindestens 7, wahrscheinlicher sind 8 Saiten zu rekonstruieren; 6 Saiten erhalten.

Lit. Chr. Tsountas, AEphem 1892, 14 Taf. 3,5; H. L. Lorimer, Homer and the Monuments (1950) 456; Aign (1963) 84. 189–191 Kat.-Nr. V/3 Abb. 47; E. Vermeule, Greece in the Bronze Age (1964) 308 Abb. 49; Wegner, Musik & Tanz (1968) 82 Nr. 139 Abb. 3, i; Demakopoulou, Amyklaio (1982) 76–77 Taf. 53; Vermeule – Karageorghis (1982) 138; M. L. West, JHS 108, 1988, 165; Maas – Snyder (1989) 7–8. 9 Abb. 3, d; M. Petterson, Cults of Apollo at Sparta (1992) 52. 55; B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 64–65 Nr. G Abb. 9, G; Younger, MusAeg (1998) 71 Nr. 37 Taf. 23, 1; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 216.

Zu der Pyxis aus dem Amyklaion ist in voran gegangenen Abschnitten bereits einiges gesagt worden. Erhalten sind vier Männer in Tanzaufstellung, zwei Leiern, ein Skorpion und etliche lineare Motive, meist horizontale Rautenkette, die den Hintergrund zwischen den Tänzern einnehmen. Die nebeneinander stehenden Gestalten mit schräg nach unten ausgestreckten Armen, hochgezogenen Ellenbogen und nicht gefalteten Händen sind charakteristisch für die ersten, kompositorisch noch nicht souveränen Versuche der Vasenmaler, Reigenszenen wiederzugeben. Ähnliche Szenen auf der attisch SG I-zeitlichen Breithalskanne **Kat.-Nr. 103** (Abb. 172–Abb. 175) und auf der kypro-geometrischen Hubbard-Amphora **Kat.-Nr. 54** (Abb. 112) zeigen ebenfalls diese Einzelheiten. Die Stellung der Leiern zwischen den Tänzern auf der lakonischen Pyxis erklärt sich ohne weiteres aus dem Wunsch, die musikalische Begleitung anzudeuten und zugleich die kompositorischen Schwierigkeiten zu umgehen, die ein Instrument in den Händen eines der Männer verursacht hätte (vgl. o. S. 228 ff.). Deshalb bleiben wir bei der Meinung der älteren Forschung, die diese Pyxis für einen der frühesten Belege des lakonisch-geometrischen Figuralstils hielt, im Gegensatz zu I. Margreiter, die sie in das ausgehende 8. Jh. v. Chr. datierte.

Auf dem Randfragment **Kat.-Nr. 121** aus dem Heiligtum der Artemis Orthia (Abb. 218) sind die Oberkörper zweier antithetisch angeordneter Personen, rechts eines Mannes und links einer Frau, erhalten. Zwischen ihnen liegt eine Leier, die beide Personen mit ihren Händen berühren. I. Margreiter rekonstruiert aus diesem und weiteren Fragmenten eine Frauenprozession, die auf einen Leierspieler zugeht – eine von der Komposition her mit der Szene auf dem böotischen Grabbithos **Kat.-Nr. 117** (Abb. 210–Abb. 211) vergleichbare Darstellung. Der Figuralstil, soweit er an dem erhaltenen Bruchteil beurteilt werden kann, weist auf eine späte Stufe der lakonisch-geometrischen Figurenmalerei hin.

Die umstrittene Datierung der Miniaturleier **Kat.-Nr. 122** (Abb. 217) bedarf einer näheren Betrachtung. Die spätbronze- und früheisenzeitlichen Befunde auf dem Hügel von Ajia Kyriaki unweit des modernen Dorfes Amykles bei Sparta, wo das berühmte Heiligtum des Hyakinthos und des Apollon Amyklaios in archaischer Zeit gegründet wurde, sind wegen ihrer Relevanz hinsichtlich der Frage der Kultkontinuität über die sog. Dark Ages und der Ankunft der Dorier in Lakonien wiederholt zum Gegenstand archäologischer Unter-

suchungen geworden¹⁴⁶². Die gesamten verfügbaren Informationen und Funde hat K. Demakopoulou 1982 umfassend bearbeitet¹⁴⁶³.

Eine stratigraphische Sequenz konnte nur in einem kleinen Grabungsareal an der Außenseite einer Terrassenmauer, die wohl als Peribolos des Heiligtums diente, beobachtet werden¹⁴⁶⁴. Ihren Zeugniswert bestreitet jedoch Demakopoulou, die den Befund als »συσσώρευση χωμάτων και απορριμάτων, που έπεφταν με την πάροδο του χρόνου από την κορυφή του λόφου«¹⁴⁶⁵ bezeichnet. Selbst wenn sich die Ablagerungen durch allmählich hergebrachte Erde formiert haben sollten, gibt es keinen Anlass, den chronologischen Wert der beobachteten Stratigraphie zu bestreiten. Sieht man davon ab, dass keine rein mykenische Schicht, mykenische Funde dagegen in der proto geometrischen Schicht beobachtet wurden, waren alle Schichten nach Einschätzung der Ausgräber, die Demakopoulou teilt, deutlich voneinander getrennt und erwartungsgemäß übereinander gelagert¹⁴⁶⁶. Dass sich drei mykenische Scherben der Stufen SH IIIA2 oder SH IIIB, SH IIIB bzw. SH IIIC und SH IIIC¹⁴⁶⁷ und das Fragment einer Stierfigur der Stufe SH IIIC Früh¹⁴⁶⁸ in der proto geometrischen Schicht fanden¹⁴⁶⁹, muss bei einer Heiligtums-, anders als bei einer Siedlungsstratigraphie, nicht als Störungsindiz bewertet werden. Auch nicht einzusehen ist, warum die postulierte Planierung des Hügels in archaischer Zeit und die Einrichtung eines byzantinischen Friedhofs nur die mykenischen Schichten getroffen haben sollen. Wenn man schließlich bedenkt, dass architektonische Reste mykenischer Zeitstellung so gut wie gar nicht vorhanden sind, scheint es voreilig, den chronologischen Wert der angetroffenen Stratigraphie allzu sehr einzuschränken und die gemachten Beobachtungen für die quantitative, qualitative und chronologische Auswertung der mykenischen Präsenz an diesem Ort ohne Folgen zu lassen.

¹⁴⁶² Chr. Tountas, *AEphem* 1892, 1–26; E. Fiechter, *Jdl* 33, 1918, 107–245; E. Buschor – W. von Massow, *AM* 52, 1927, 1–85; V. R. d'A. Desborough, *The Last Mycenaeans and their Successors* (1964) 42. 88–89; Demakopoulou, *Amyklaio* (1982); E. Georgoulaki, *Λακωνικά Σπουδαί* 9, 1988, 376–409; Vanschoonwinkel, *Égée a. O.* (Anm. 495) 84–87; M. Pettersson, *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaïdai and the Karneia* (1992) 92–100; E. Banou, *Beitrag zum Studium Lakoniens in der mykenischen Zeit* (1996) 13–14. 31–32 Kat.-Nr. 5; B. Eder, *Argolis, Lakonien, Messenien vom Ende der mykenischen Palastzeit bis zur Einwanderung der Dorier* (1998) 97–107. 127–130. 136–138; dies., *Continuity and Change in Dark Age Lakonia: the Case of Amyklai and Sparta in: International Conference »Lighten Our Darkness: Cultural Transformation at the Beginning of the First Millennium B.C. – From the Alps to Anatolia«*, Birmingham 6–9 January 2000 (im Druck); Deoudi, *Heroenkulte* (1999) 123–124 Kat.-Nr. 52; P. Cartledge, *Sparta and Lakonia. A regional history 1300–362 BC²* (2002) 70–71. 79.

¹⁴⁶³ Demakopoulou, *Amyklaio* (1982). Für einen Forschungsüberblick s. ebenda 31–33.

¹⁴⁶⁴ E. Buschor–W. von Massow, *AM* 52, 1927, 32–33.

¹⁴⁶⁵ Demakopoulou, *Amyklaio* (1982) 35.

¹⁴⁶⁶ Demakopoulou a. O. 34–35.

¹⁴⁶⁷ Demakopoulou a. O. 70–71 Taf. 50,117; 51,118.

¹⁴⁶⁸ Demakopoulou a. O. 62–63 Anm. 47 gegen die Datierung in PG-Zeit durch R. V. Nicholls in: *Fs. Blaiklock* (1970) 10.

¹⁴⁶⁹ Auch Chr. Tsountas hatte mykenisches Material stets mit proto geometrischem und geometrischem gefunden, s. Demakopoulou, *Amyklaio* (1982) 37 Anm. 66.

Die Auswertung der mykenischen Präsenz auf dem Ajia-Kyriaki-Hügel hat sich bisher allein auf unstratifiziertes Fundmaterial gestützt¹⁴⁷⁰. Darunter befinden sich tatsächlich mehrere Funde mykenischer Zeitstellung: 71 Psi-förmige Frauenfigurinen der Stufen SH IIIB2–IIIC¹⁴⁷¹, 28 Stierfiguren mit scheidengedrehtem Rumpf der Stufe SH IIIC¹⁴⁷² sowie massive Tierfigürchen der Stufen SH IIIB-IIIC. Frauen- und Stierfigurinen weisen nach Demakopoulou auf die Gründung eines kleinen Heiligtums, vielleicht nur eines Freilichtaltars oder eines Temenos, am Ende der Stufe SH IIIB2¹⁴⁷³. Die Stufe SH IIIC wird außerdem durch eine Skyphoscherbe, das Fragment einer Stierfigur (beide im sog. Dichten Stil bemalt) sowie einige Kraterscherben repräsentiert¹⁴⁷⁴. Der starke Rückgang der Menschenfigurinen in dieser Stufe hängt vermutlich mit Veränderungen im Kultbetrieb zusammen. Funde submykenischer Phase wurden nicht gemacht, so dass man doch auf eine Unterbrechung des Kultbetriebs im 11. und frühen 10. Jh. schließen darf¹⁴⁷⁵. Im reichen Fundmaterial protogeometrischer und geometrischer Zeit sieht Desborough keine eindeutigen Belege für Kultausübung¹⁴⁷⁶. Zahlreiche Bronzeweihungen, darunter Waffen, Bronzebeschläge, Dreifußbeine, Fibeln, Nadeln und Ringe¹⁴⁷⁷ lassen aber kaum Zweifel daran, dass die intensive Kultaktivität spätestens in frühgeometrischer Zeit wieder einsetzte¹⁴⁷⁸. B. Eder plädierte schließlich dafür, dass der Kult des Hyakinthos in der Früheisenzeit den mykenischen Kult einer Göttin ablöste¹⁴⁷⁹.

Angesichts der oben geschilderten Fundverhältnisse im Amyklaion überrascht zunächst kaum, dass die unstratifiziert gefundene kleine Bronzeleier **Kat.-Nr. 122** (*Abb. 217*) chronologisch unterschiedlich beurteilt und eher als mykenisch bezeichnet wurde, da sie viele Saiten hat. Unter den zahlreichen Metallfunden des Heiligtums ist jedoch keiner sicher mykenisch. Dies lässt darauf schließen, dass die Metallweihungen ausschließlich das Votivbrauchtum der lokalen Bevölkerung in der geometrischen Periode charakterisierten¹⁴⁸⁰. Vergleichbare, wenn auch wesentlich abstraktere Votivleiern wurden auch im Heiligtum der Athena Alea in Tegea und im Heiligtum der Artemis (Knakeatis?) im nahe liegenden Mavriki entdeckt¹⁴⁸¹. Die Fundverhältnisse in Tegea lassen eine Datierung der zwei dort gefundenen Exemplare in die geometrische Zeit als recht wahrscheinlich erscheinen. Für das dritte,

¹⁴⁷⁰ Vgl. Demakopoulou, Amyklaio (1982) 37. 39–40.

¹⁴⁷¹ E. French, BSA 66, 1971, 139–140 Taf. 21. 22,a-d; Demakopoulou a. O. 43–53 insbes. 52 Taf. 2–24.

¹⁴⁷² Demakopoulou a. O. 57–63 Taf. 27–38.

¹⁴⁷³ Demakopoulou a. O. 82–83.

¹⁴⁷⁴ Demakopoulou a. O. 68 Taf. 51, 119 (Skyphoscherbe); 69 Taf. 34, 79 (Stierfigur); 69–70. 90 (Kraterfragmente).

¹⁴⁷⁵ Demakopoulou a. O. 90. 92; Deoudi, Heroenkulte (1999) 123.

¹⁴⁷⁶ V. R. d'A. Desborough, The Last Mycenaeans and their Successors (1964) 42.

¹⁴⁷⁷ W. von Massow, AM 52, 1927, 34–37 Abb. 17 Beil. 7–8.

¹⁴⁷⁸ Deoudi, Heroenkulte (1999) 123 hält es für sicher, »dass der Hügel seit protogeometrischer Zeit wieder ein Kultplatz war«.

¹⁴⁷⁹ Eder, s. o. Anm. 1462.

¹⁴⁸⁰ Demakopoulou, Amyklaio (1982) 73. 93. Den Beginn der Metallweihungen und der protogeometrischen Keramik in Amyklai verbindet Demakopoulou mit der Einwanderung neuer Bevölkerungsgruppen.

¹⁴⁸¹ M. E. Voyatzis, The Early Sanctuary of Athena Alea at Tegea (1990) 201–202. 338–339 Kat.-Nr. B200–B202 Taf. 143–144; Maas – Snyder (1989) 12. 21 Abb. 9.

identische Exemplar verfügen wir lediglich über einen Terminus *post quem*: Das dort entdeckte Keramikmaterial umfasst nichts Älteres als argivisch-SG II¹⁴⁸².

Diese Funde sowie kretische Terrakotta-Votivleiern des 7. Jhs. v. Chr. aus dem Athena-Heiligtum auf der Akropolis von Gortyn¹⁴⁸³ zeigen des Weiteren, dass die Weihung von Miniaturleiern nicht unbedingt als eine Anspielung auf den Musikgott Apollon zu verstehen sind. Eine andere Erklärung dürfte im Wunsch der Weihenden liegen, Rituale zu Ehren der Gottheit zu zitieren oder, anders gesagt, zu seinem Kult symbolisch etwas beizutragen (vgl. o. S. 326). Klassische und hellenistische Inschriften und Epigramme zu Instrumentenweihungen überliefern Musiker wie Nichtmusiker als Stifter. Sowohl die symbolische Beteiligung an der kultischen Musikausübung als auch übliche Wünsche (Gesundheit, Erfolg, Schutz etc.) sind als Motive für die Weihung von Musikinstrumenten und Liedern an Heiligtümer bekannt¹⁴⁸⁴. Angesichts der Rolle mancher Heiligtümer bei der musikalischen Ausbildung der Jugend könnten die Instrumentenweihungen auch als eine Spende von Geräten für den Musikunterricht gemeint sein¹⁴⁸⁵.

Zusammenfassend lässt sich also die Amyklaion-Leier als ein früheisenzeitliches Votiv betrachten¹⁴⁸⁶. Eine weitere Eingrenzung auf die geometrische Periode ermöglicht die Feststellung, dass diese Leier mit der Leier auf der geometrischen Pyxis **Kat.-Nr. 120** (*Abb. 215–Abb. 216*), ebenfalls aus dem Amyklaion, gut vergleichbar ist¹⁴⁸⁷. Als Anhaltspunkt für die mykenische Datierung hat bisher allein die Vielsaitigkeit des Instruments fungiert; diese ist allerdings auch in der Früheisenzeit nachgewiesen, in SH IIIC dagegen nicht (vgl. S. 163 ff.).

Die Leiern auf lakonischen Denkmälern weichen in vielerlei Hinsicht von den attischen ab. Es gibt deshalb keinen Grund, eine nennenswerte Rolle Attikas beim Neubeginn der Musikausübung bzw. ihrer archäologischen Überlieferung in Lakonien um die Mitte des 8. Jhs. v. Chr. anzunehmen.

Auf der Bronzeleier aus dem Amyklaion sind sechs Saiten erhalten und die Fehlstelle einer weiteren deutlich erkennbar. Wenn man davon ausgeht, dass der Abstand zwischen dem Saitenapparat und den Armen links und rechts ursprünglich gleich war, müsste eine weitere Saite ganz links rekonstruiert werden. Demnach besaß die Leier ursprünglich mindestens sieben, wohl aber acht Saiten (zu diesem für das Tonsystem geringfügigen

¹⁴⁸² M. E. Voyatzis, *The Early Sanctuary of Athena Alea at Tegea* (1990) 84–87. Aus den neuen norwegischen Grabungen unter dem Athena-Tempel geht nun hervor, dass die frühesten Anzeichen kultischer Tätigkeit in PG zu datieren sind, hierzu G. Nordquist in: Docter et al. a. O. (Anm. 610) 282–284.

¹⁴⁸³ W. Johannowsky, *Il santuario sull'acropoli di Gortina II* (2002) 75 Kat.-Nr. 507a-507c Taf. 44.

¹⁴⁸⁴ *ThesCRA* 2 (2004) 349. 351–355 (Papadopoulou).

¹⁴⁸⁵ J. D. Baumbach, *The Significance of Votive Offerings in Selected Hera Sanctuaries*, *BAR IS* 1249 (2004) 29 in Bezug auf Aulos-Funde in Artemis-, Hera- und Athena-Heiligtümern.

¹⁴⁸⁶ Demakopoulou, *Amyklaion* (1982) 76–77. Selbst wenn die Leier mykenisch wäre, hätte sie kaum in SH IIIC datiert werden können, wie die Statistik der Funde einzelner Zeitabschnitte zeigt. Die Votivleier ist nicht der einzige geometrische Fund aus dem Amyklaion, den die ältere Forschung für mykenisch hielt; vgl. ein Terrakotta-Frauenkopf: S. Langdon, *AJA* 102, 1998, 253–256 Abb. 2. 4.

¹⁴⁸⁷ Demakopoulou, *Amyklaion* (1982) 77.

Unterschied vgl. S. 66). Die weitgehend ähnliche Leier auf der Bronzeschale von Olympia (**Kat.-Nr. 59**, *Abb. 121–Abb. 122*) mit sechs oder sieben Saiten sowie die asymmetrische Flachbodenleier auf der nordsyrischen Bronzeschale **Kat.-Nr. 57** aus Idalion (*Abb. 118*) mit sieben Saiten zeigen, dass dies keine Ausnahmerecheinung im 9.–8. Jh. v. Chr. war. Die langgezogene Form des Rahmens, die geraden, bandförmigen Arme und der sichelförmige Resonanzkörper der Amyklaion-Leier fügen sich besser in die Normen früheisenzeitlicher Leiern als in die bronzezeitlicher ein. Die untere Befestigung der Saiten an einem Bügel ist ähnlich wie bei der Leier der kretisch-geometrischen Figurine **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*). Auch die Form des Instrumentes selbst gibt also kaum Anlass zu dessen Datierung in das späte 2. Jt. v. Chr. Alle drei Belege zeigen vielmehr, dass die Siebensaitigkeit, die Terpanchos im frühen 7. Jh. v. Chr. eingeführt haben soll, bereits früher im 1. Jt. bekannt, wenn auch nicht kanonisch war.

Die vierseitige Leier auf der geometrischen Pyxis **Kat.-Nr. 120** (*Abb. 215–Abb. 216*) ist auch nicht typisch, obwohl viele ihrer einzelnen Baumerkmale gute Parallelen im geometrischen Instrumentarium besitzen. Ihre langgezogene Form begegnet mehrfach bei geometrischen Instrumenten und nicht zuletzt bei der Votivleier aus dem Amyklaion. Sie zeigt ferner den halbrunden Resonanzkörper mit der geraden oberen Kante nahöstlicher Prägung, den wir auch bei den Leiern der kretischen Figurine **Kat.-Nr. 100** gesehen haben – hier ist der Schallkörper allerdings etwas höher. Die geknickten, nach außen gerichteten Oberarme besitzt auch die böotische Leier auf **Kat.-Nr. 117** (*Abb. 210–Abb. 211*). Eigenartig sind vor allem die rechteckigen Gebilde an den beiden Querjochenden, deren Funktion nach wie vor nicht bekannt ist.

Die dreisaitige Leier auf der Scherbe **Kat.-Nr. 121** (*Abb. 218*) besitzt einen einfachen, niedrigen, hufeisenförmigen Rahmen mit überstehenden Querjoch- und Armenden. Wenn man vom Resonanzkörper absieht, dessen Angabe in der Darstellung fehlt, ist das Instrument mit der Leierform B der Lyre-player Group (s. oben S. 278 ff.) sowie mit der Leier auf dem zyprischen Kalathos **Kat.-Nr. 42** aus Kouklia (*Abb. 85–Abb. 86*) am ehesten vergleichbar. Das ringförmige Gebilde an der unteren Kante des Rahmens ist eher als Schnur für ein Plektron¹⁴⁸⁸ denn als rudimentärer Resonanzkörper zu deuten. Hierzu vgl. eine ähnliche Öse an der Innenkante des rechten Arms einer deutlich mit Schnur und Plektron versehenen Leier auf einem attisch-schwarzfigurigen Pinaxfragment des frühen 6. Jhs. v. Chr. aus Athen (*Abb. 223*)¹⁴⁸⁹. Wichtiges Argument gegen die Resonanzkörper-Deutung ist die Beobachtung Aigns, dass mehrere Bleifigürchen des späten 7. Jhs. v. Chr. aus demselben Heiligtum der Artemis Orthia nicht nur eindeutig offene Ringe zeigen – die Hand der Musikanten greift in den Raum innerhalb des Rings –, sondern dass diese Ringe

¹⁴⁸⁸ Aign (1963) 85.

¹⁴⁸⁹ Aign (1963) 232 Kat.-Nr. V/25 Abb. 114; Wegner, Musik & Tanz (1968) Kat.-Nr. 12 Abb. 1, I.

im Vordergrund, zum Teil vor dem Körper der Musikanten erscheinen, während der rechte Arm der Leier hinter ihm verschwindet¹⁴⁹⁰.

Was also das Saitenspiel anbelangt, weist Lakonien eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber Attika, Böotien und Kreta auf. Wie überraschend es auch erscheinen mag für ein Gebiet, das in klassischer Zeit eher isoliert war, scheint das geometrische Instrumentarium in Lakonien empfänglicher für östliche Anregungen zu sein als das Instrumentarium anderer Gebiete. Angesichts der Lokalisierungsproblematik der figürlich geschmückten Bronzeschalen und der Lyre-player Group, deren Leiern mit den lakonisch-geometrischen vieles gemeinsam haben, ist es noch nicht möglich, sich über die genaue Herkunft dieser Anregungen festzulegen. Südostanatolien, Nordsyrien, Phönikien und Zypern kommen jedenfalls in Frage.

Das geometrische Lakonien ist ein aussichtsreicher Kandidat für das erste Wiederaufkommen der Siebensaitigkeit im ägäischen Raum nach der Unterbrechung von etwa viereinhalb Jahrhunderten. Günstig dafür war in Lakonien wohl die stärkere Bindung der Musik an den Kult, den die siebensaitige Leier auch in minoischer und mykenischer Zeit am häufigsten begleitete, sowie das Nachwirken minoischer Traditionen, die Sparta über das früheisenzeitliche Kreta erreichten. Zu diesem Punkt sei nur an die reiche Überlieferung kathartischer Rituale im archaischen Sparta erinnert, an denen auch Thaletas aus dem kretischen Gortyn beteiligt gewesen sein soll. Hier macht sich der Ruf der kathartischen Wirkung kretischer Musik noch einmal bemerkbar. Früher, in spätminoischer Zeit bzw. spätestens zur Zeit der XIX. ägyptischen Dynastie, ist dieser Ruf so groß, dass Heilsprüche »in der Keftiu Sprache« bis nach Ägypten vordringen konnten¹⁴⁹¹.

4. Andere Gebiete

Außerhalb Kretas, Attikas, Böotiens und Lakoniens sind die Belege für Musikausübung in der Früheisenzeit zu dürftig für eine Betrachtung nach Regionalgruppen. Es handelt sich um vereinzelte geometrische Scherben mit figürlichem Dekor.

Kat.-Nr. 123 Eretria, Arch. Mus., Inv.-Nr. 11310 aus Eretria, Odos Aristonikou Eratonymou, »tiefere Schichten«. Fragmentarischer Skyphos mit überdimensionaler Leier und Tänzer; Dat.: euböisch SG I.

Abb. 219–Abb. 220

Rundbodenleier; Rahmen hufeisenförmig; Resonanzkörper kastenförmig; obere Saitenbefestigung am

¹⁴⁹⁰ Aign (1963) 236–237; R. Förtsch, Kunstverwendung und Kunstlegitimation im archaischen und frühklassischen Sparta (2001) 151 Abb. 136–137.

¹⁴⁹¹ Siehe o. Anm. 491.

Querjoch; untere Saitenbefestigung am Saitenhalter; Querjoch unter den Armenden, nach innen gebogen; Querjochenden überstehend und mit Scheiben versehen; Saitenhalter bogenförmig; Rahmenverzierung mit kugelförmigen Verdickungen; vielsaitig; 5 oder 6 Saiten.

Lit. A. Andreiomenou, *AEphem* 1981, 98 Kat.-Nr. 129 Anm. 8 Taf. 26,129; J. Boardman, *OJA* 9, 1990, 367–368 Abb. 1; Brand, *Musikanten* (2000) 80–81. 194 Kat.-Nr. *GEretria* 1 Abb. 8.

Kat.-Nr. 124 Naxos, Chora, Arch. Mus., Inv.-Nr. B. 1799 aus Naxos, Grotta. Scherbe eines geschlossenen Gefäßes mit Leierspieler. Naxisch-SG.

Rund- oder Spitzbodenleier. Resonanzkörper sichel- oder spitzbogenförmig (äußere Kante des unteren Teils nicht erhalten); obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Resonanzkörper; Querjoch unter den Armenden; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. V. Lambrinoudakis, *ASAtene* 61, 1983, 118 Abb. 19; N. Kourou in: H. A. G. Brijder (Hrsg.), *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12–15 April 1984* (1984) 109–110; dies. in: M. C. Lentini (Hrsg.), *The two Naxos cities, Ausstellungskatalog* (2001) 24–25 Abb. 1; Brand, *Musikanten* (2000) 88. 198 Kat.-Nr. *GNaxos* 1 Abb. 7.

Kat.-Nr. 125 Paros, Arch. Mus., Inv.-Nr. unbekannt. Scherbe mit stehendem Leierspieler vor einem Pferd. Dat.: Kykladisch-SG.

Rundbodenleier. 3 Saiten.

Lit. Unpubliziert; s. Brand, *Musikanten* (2000) 87–88. 198 Kat.-Nr. *GParos* 1 Abb. 6.

Kat.-Nr. 126 Argos, Arch. Mus., Inv.-Nr. C 3943 aus Argos, Heraion. Randfragment eines offenen Gefäßes mit Leierspieler. Dat.: Ende 8./Anfang 7. Jh. v. Chr.

Abb. 221

Spitzbodenleier. Rahmen spitzbogenförmig, abgestumpft; Stäbe überstehend; verdickter Rahmen als Resonanzkörper; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch nicht erhalten; vielsaitig; mindestens 5 Saiten.

Lit. E. Kunze, *AM* 57, 1932, 134 Abb. 3; Aign (1963) 94. 204. 220 Kat.-Nr. V/13 Abb. 61; R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze* (1964) 43 Kat.-Nr. 88; Wegner Kat.-Nr. 51 Abb. 3,g; K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen* (1969) 22 Kat.-Nr. A 4; G. Ahlberg-Cornell, *ActaArch* 58, 1987, 64–65 Abb. 17; Maas – Snyder (1989) 13. 23 Abb. 13; J. M. Padgett in: *Fs. Vermeule* (1995) 404 Anm. 35; *ThesCRA II* (2004) 363 s.v. Music Kat.-Nr. 161 (Papadopoulou); J. Jensen in: *Götter und Helden* (1999) 250 Kat.-Nr. 133 Abb. S. 59; Brand, *Musikanten* (2000) 76. 193 Kat.-Nr. *GArgiv* 1.

Kat.-Nr. 127 Kopenhagen, Dänisches Nationalmus., Inv.-Nr. 12433 aus der Exochi-Nekropole bei Lartos, Grab C. Kotyle des East Rhodian Group (Coldstream). Dat.: ostgriechisch SG.

Abb. 222. Abb. 224–Abb. 225

Spitzbodenleier. Rahmen rautenförmig; Resonanzkörper dreieckig; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung an separatem Saitenhalter; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden nicht überstehend; Saitenhalter gerade; Rahmenverzierung nicht vorhanden (?); vielsaitig; 5 Saiten.

Lit. K. Friis Johansen, *ActaArch* 28, 1957, 26–27. 121–122 Kat.-Nr. *C2 Abb. 49. 57; Coldstream, GGP (1968) 275. 283. 285; H. Walter, *Samos V* (1968) 119 Kat.-Nr. 484 Taf. 85; Wegner, *Musik & Tanz* (1968) Kat.-Nr. 103 Abb. 3,c.

Kat.-Nr. 128 Izmir, Arch. Mus., Inv.-Nr. unbekannt, aus Bayrakli (Alt-Smyrna), Athenatempel, erste Phase des Subgeometrischen Podiums. Rand- und Schulterfragment eines Dinos mit Leier. Dat.: ostgriechisch SubG (Coldstream).

Abb. 226

Rundbodenleier. Rahmen hufeisenförmig gerundet, mit geknickten Armen; Resonanzkörper halbkreisförmig; obere Saitenbefestigung am Querjoch, mit besonderer Vorrichtung; untere Saitenbefestigung an separatem Saitenhalter; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend und mit kugelförmigen Verdickungen versehen; Saitenhalter gerade; Rahmenverzierung nicht vorhanden; Plektron; vielsaitig; 7 Saiten.

Lit. J. M. Cook, *JHS* 71, 1951, 249, Abb. 8; K. Friis Johansen, *ActaArch* 28, 1957, 122; Aign (1963) 77. 215 Kat.-Nr. IV/4 Abb. 42; E. Akurgal, *Orient und Okzident. Die Geburt der griechischen Kunst* (1966) 202–204 Abb. 154; H. Walter, *Samos V* (1968) 119 Kat.-Nr. 483 Taf. 85; Coldstream, GGP (1968) 297; G. Huxley, *JHS* 90, 1970, 196–197; Boardman, *GrOv* (1980) 97 Abb. 111; E. Akurgal, *Alt-Smyrna I* (1983) 65. 105–106 Taf. 108a; M. Martelli, *AA* 1988, 295 Abb. 16; Maas – Snyder (1989) 42 Abb. 1; West, *AGM* (1992) 55–56; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 306; J. Boardman, *Early Greek Vase Painting* (1998) Abb. 145; *MGG*² *Sachteil IX* (1998) 1782 s.v. Vorderasien Abb. 12 (M. Schuol).

Kat.-Nr. 129 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. B 4260 aus Delos. Amphorenhals mit leierspielenden Sirenen. Dat.: frühes 7. Jh. v. Chr.

Abb. 227–Abb. 228

Spitzbodenleier. Rahmen herzförmig; Stäbe überstehend; Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung am Rahmen; Querjoch stabförmig, zwischen den Stäben; quadratisches Gebilde auf den Stäben, unter dem Querjoch; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mehrsaitig; 7 Saiten.

Lit. F. Poulsen – Ch. Dugas, BCH 35, 1911, 410 Kat.-Nr. 76 Abb. 68; F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst (1912) 144 Kat.-Nr. 20 Abb. 163; K. Friis Johansen, ActaArch 28, 1957, 122; Aign (1963) 99–100. 204 Kat.-Nr. V/19 Abb. 68; G. Rizza – V. S. M. Scrinari, Il santuario sull' acropoli di Gortina I (1968) 253–254 Anm. 99 Abb. 353; Wegner, Musik & Tanz (1968) 74 Nr. 50 Abb. 3h ; Paquette, InstrMus (1984) 106 Kat.-Nr. C8 Abb. C8; Maas – Snyder (1989) 45 Abb. 7.

Der fragmentarische euböische Skyphos **Kat.-Nr. 123** aus Eretria (*Abb. 219–Abb. 220*) zeigt in einem Bildfeld einen knienden Mann und hinter ihm eine mannshohe Leier. Männer in dieser Haltung sind auch aus der Tanzszene auf dem attisch spätgeometrischen Kantharos **Kat.-Nr. 104** (*Abb. 176*) sowie aus einer SG II-zeitlichen Reigenszene in der argivischen Vasenmalerei¹⁴⁹² bekannt. Kniende Männer mit über dem Kopf gefalteten Händen kommen andererseits öfter in spätgeometrischen Prothesis-Szenen vor – die große Dipylon-Amphora Nr. 804 im Athener Nationalmuseum ist ein bekanntes Beispiel. Da jedoch der Mann auf dem Skyphos nicht auf dem Boden kniet und Klageszenen sonst keine Instrumentalbegleitung zeigen, scheint die Deutung des Spektakels im Sinne des attischen Kantharos wahrscheinlicher. Die Leier, die J. Boardman als solche erkannte, erscheint hier als freischwebendes Motiv, ebenso wie auf der lakonischen Pyxis **Kat.-Nr. 120** (*Abb. 215–Abb. 216*), der rhodischen Kotyle **Kat.-Nr. 127** (*Abb. 222. Abb. 224–Abb. 225*), der zyprischen Amphora **Kat.-Nr. 53** (*Abb. 108*), dem kretisch protogeometrischen Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala oder der SM IIIB-zeitlichen Scherbe **Kat.-Nr. 32** aus Knossos (*Abb. 70*). Die Überdimensionalität der Leier erinnert an kretisch-mykenische Leierspiel-szenen (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*, **Kat.-Nr. 35** *Abb. 71–Abb. 72*).

A. Andreiomenou sieht den Skyphos in der Tradition der euböisch SG I-zeitlichen Vrokastro-Gruppe (nach Boardman) und hält ihn für eine frühe Nachahmung desselben¹⁴⁹³. Daraus ergibt sich eine späte Datierung innerhalb der Phase SG I.

Die verhältnismäßig detaillierte Zeichnung der Leier ermöglicht wertvolle Beobachtungen. Zunächst sind fünf oder sechs Saiten erkennbar; das Instrument befindet sich also an der Schwelle zur Siebensaitigkeit und bestätigt die im letzten Abschnitt formulierte These, dass sich diese früher im ägäischen Raum verbreitete Besaitung im späten 8. Jh. v. Chr.

¹⁴⁹² P. Courbin, La céramique géométrique de l'Argolide (1966) Taf. 147 unten; Wegner, Musik & Tanz (1968) 74 Kat.-Nr. 53 Taf. 6, d.

¹⁴⁹³ A. Andreiomenou, AEphem 1981, 97–98; zu der euböischen Vrokastro-Gruppe (euböisch SG I), die Zusammenhänge zu der Cesnola-Gruppe euböischer, SG I-zeitlicher Keramik aufweist s. Coldstream, GeomGr (1977) 192; J. Boardman – M. Price : Lefkandi II (1980) 75–76. Für die Stellung der Cesnola-Gruppe in der spätgeometrischen Vasenmalerei s. kürzlich N. Kourou in: M. Bats – B. d'Agostino (Hrsg.), Euboica. L'Eubea e la presenza euboica in Calcidica e in Occidente (1998) 167–177.

allmählich wieder etablierte. Fünfsaitige Leiern werden auf attischen Vasen (**Kat.-Nr. 107** *Abb. 184*, **Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202*, **Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*), der argivischen Scherbe **Kat.-Nr. 126** (*Abb. 221*), der rhodischen Kotyle **Kat.-Nr. 127** (*Abb. 222*) und dem jüngst entdeckten Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala gezeigt. Fünfsaitige Instrumente kommen im Orient oft (z. B. **Kat.-Nr. V 31** *Abb. 294*, **Kat.-Nr. V 34** *Abb. 302*, **Kat.-Nr. V 35** *Abb. 301*, **Kat.-Nr. V 49** *Abb. 326–Abb. 328*) und auf Zypern seltener (**Kat.-Nr. 41**) vor. Später haben sie sich auch weiter westlich verbreitet, wie etruskische Leierbilder zeigen¹⁴⁹⁴. Es gibt also keinen Grund, die grundsätzliche Genauigkeit der Wiedergabe von fünf Saiten in Frage zu stellen¹⁴⁹⁵ – dafür sind die geographischen, chronologischen und stilistischen Zusammenhänge, in denen fünfsaitige Instrumente unterschiedlicher Typen erscheinen, zu differenziert.

Auch der bogenförmige Saitenhalter hat eine längere Tradition im ägäischen Raum, die bis in die Spätbronzezeit zurückreicht. Wir haben ihn auf spätbronzezeitlichen und frühgeometrischen Denkmälern aus Kreta (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*, **Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*) und an der Bronzeleier **Kat.-Nr. 122** aus dem Amyklaion (*Abb. 217*) gesehen. In kleinerer Form kommt der bogenförmige Saitenhalter wenig später auch im späthethitischen Anatolien (**Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*, **Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*, **Kat.-Nr. V 43** *Abb. 320*) vor. Die Belege aus der Plastik zeigen ihn an der richtigen Stelle: auf der Vorderseite des Resonanzkörpers nahe am Boden. Bei der Silhouettentchnik der Vasenmalerei gibt es keine andere Möglichkeit, als ihn über dem Resonanzkörper erscheinen zu lassen.

Das Anbringen eines rechteckigen Resonanzkastens in einem Rahmen mit rundem Boden hat keine Parallelen in unserem Untersuchungsraum oder im Orient. Rechteckige Resonanzkästen waren in mittelminoischer Zeit bekannt (**Kat.-Nr. 10**), und die Technik der vom Rahmen gesonderten Anfertigung des Schallkörpers muss man für Leiern wie **Kat.-Nr. 102** (*Abb. 170*), **Kat.-Nr. 113** (*Abb. 201–Abb. 202*) oder **Kat.-Nr. 115** (*Abb. 206*) voraussetzen.

Die enge Verwandtschaft der einzigen belegten, spezifisch euböischen Leierform mit kretisch-mykenischen Leiern erklärt sich aus der Tatsache, dass Euböa und die mit ihm im späten 2. und frühen 1. Jt. kulturell besonders verbundenen Nachbargebiete Bötien und Thessalien zu den Landschaften gehören, die durch längeres Überleben bzw. stärkere Nachwirkung der mykenischen und frühe Blüte der protogeometrischen Kultur eine nur sehr kurze 'dunkle' Zwischenzeit kannten, wenn überhaupt.

Auch die Leier auf der ostgriechisch-geometrischen Kotyle **Kat.-Nr. 127** aus Exochi auf Rhodos (*Abb. 222. Abb. 224–Abb. 225*) hat eine für geometrisches Instrumentarium eigenartige Form. Zur Bespannung mit fünf Saiten wurde zuvor das Wesentlichste gesagt. Die geometrisierte Rautenform ihres Rahmens muss nicht unbedingt der Wirklichkeit

¹⁴⁹⁴ Aign (1963) 187 *Kat.-Nr. E/1* *Abb. 105*.

¹⁴⁹⁵ Wegner, *Musik & Tanz* (1968) 14 spricht in diesem Zusammenhang wieder von »Achtlosigkeit oder künstlerischer Willkür« der Vasenmaler.

entsprechen; dass das Instrument aber im Grunde eine Spitzbodenleier ist, darüber besteht kaum Zweifel. Die engen zyprischen und phönikischen Kontakte der Insel Rhodos in der Früheisenzeit sind hinlänglich bekannt¹⁴⁹⁶, und für die zyprische Herkunft dieser Leierform haben wir schon plädiert (vgl. insbes. S. 272). Auch die Lyre-player Group mit mehreren Darstellungen von Spitzbodenleiern ist auf Rhodos stark vertreten, wenn auch nicht dort beheimatet. Auch die Ansammlung der Tiere auf der Kotyle hat ihre Tradition seit der ausgehenden Spätbronzezeit im südostägäischen, zyprischen und syro-palästinischem Raum sowie auf Rhodos selbst, oft in Zusammenhang mit Musizieren (vgl. o. S. 169).

Die Scherben **Kat.-Nr. 124** aus Naxos, Grotta und **Kat.-Nr. 126** aus dem argivischen Heraion (*Abb. 221*) sind die letzten Zeugnisse, die man noch als geometrisch zu betrachten hat. Die beiden Scherben sind leider zu fragmentarisch erhalten, als dass man daraus viel Aussagekräftiges erzielen könnte. Dafür zeigt **Kat.-Nr. 126** eine abgeflachte Version der Spitzbodenleier, die sich aus zyprischen und attischen Spitzbodenleiern ableiten lässt (vgl. insbes. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 104*, **Kat.-Nr. 109b** *Abb. 189*) und auch etwa gleichzeitig in der Musikszene auf dem Nordtor-Relief von Karatepe (**Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*) belegt ist. Der Weg zur sog. Konzert-Kithara, dem prunkvollen Instrument gewerbsmäßiger Sänger und Solo-Kitharisten aber auch Apollons, ist nicht mehr weit. Auf dem bekannten Bronzepanzer von Olympia (spätes 7. Jh. v. Chr.) ist die endgültige Form dieses Instruments zum ersten Mal dargestellt¹⁴⁹⁷. Der Vergleich dieser Art der Leier mit der nahöstlichen Flachbodenleier lieferte M. Guillemin und J. Duchesne das Hauptargument ihrer These über die orientalische Herkunft der griechischen Kithara¹⁴⁹⁸. Der Vergleich findet immer noch eine gewisse Resonanz in der Fachliteratur, ist aber nicht stichhaltig, weil der flache Boden die einzige relevante Gemeinsamkeit ist. Hier haben wir ein weiteres Beispiel dafür, wie irreführend die grundsätzlich ahistorische Systematik der Musikinstrumente sein kann, wenn sie historische Ansprüche erhebt. Die Entstehung dieses einfachen, zweckmäßig sinnvollen Merkmals bedarf kaum einer externen Anregung und lässt sich nun in der Formentwicklung der Spitzbodenleier, die ihrerseits an kretisch-mykenische Vorbilder anknüpft, bis in die Zeit des CG III-zeitlichen amphoroiden Kraters **Kat.-Nr. 51** aus Khrysochou (*Abb. 104*) zurückverfolgen. Auch weitere einzelne Charakteristika der bautechnisch sehr anspruchsvollen Kithara lassen sich alle bei den früheren Spitzboden- und anderen Leiern nachweisen: schmaler Unterkörper und stark nach außen gewölbte Schultern (vgl. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 104*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 53** *Abb. 108*, **Kat.-Nr. 109** *Abb. 188–Abb. 189*, **Kat.-Nr. 126** *Abb. 221*, **Kat.-Nr. 129** *Abb. 227*), absatzloser Übergang vom Resonanzkörper in die Arme (vgl. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 104*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 109** *Abb. 188–Abb.*

¹⁴⁹⁶ Für eine Zusammenstellung des diesbezüglichen Materials s. Anatolike Mesogeios (1998).

¹⁴⁹⁷ Aign (1963) 238 Kat.-Nr. V/35 *Abb. 122*; M. Wegner, Griechenland, MiB II 4 (1963) 44 *Abb. 20*; Wegner, Musik & Tanz (1968) 10. 83–84 Kat.-Nr. 160; H. Hoffmann, Early Cretan Armorers (1972) 50–53 Taf 25 a-c; Paquette, InstrMus (1984) 104 Kat.-Nr. C3 *Abb. C3*; Maas – Snyder (1989) 45 *Abb. 8*. Allgemein zur Konzert-Kithara: Paquette a. O. 90–102; West, AGM (1992) 54–55. 336; B. Lawergren, OpRom 19, 1993, 57–58; MGG² Sachteil V (1996) 1031–1034 s.v. Leiern (Lawergren); Neubecker, AgM (1994) 72–74.

¹⁴⁹⁸ M. Guillemin – J. Duchesne, AntCl 4, 1935, 117–124.

189, **Kat.-Nr. 126** *Abb. 221*), brettartige Arme (vgl. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 104*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 53** *Abb. 108*, **Kat.-Nr. 109** *Abb. 188–Abb. 189*, **Kat.-Nr. 118** *Abb. 213–Abb. 214*, **Kat.-Nr. 126** *Abb. 221*, **Kat.-Nr. 129** *Abb. 227*) mit geschweiften Vorrichtungen an der Innenseite (vgl. **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*), senkrecht emporsteigende Oberarme (vgl. **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*, **Kat.-Nr. 53** *Abb. 108*, **Kat.-Nr. 109b** *Abb. 189*, **Kat.-Nr. 126** *Abb. 221*, **Kat.-Nr. 129** *Abb. 227*) und Querjoch in Schulterhöhe (vgl. **Kat.-Nr. 109b** *Abb. 189*, **Kat.-Nr. 129** *Abb. 227*), mit Querscheiben an den beiden Enden (vgl. **Kat.-Nr. 51** *Abb. 104*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*).

Mit den beiden Gefäßfragmenten **Kat.-Nr. 128** aus Bayrakli (Alt-Smyrna) (*Abb. 226*) und **Kat.-Nr. 129** aus Delos (*Abb. 227–Abb. 228*) erreichen wir die untere chronologische Grenze unserer Studie und das Ende einer wichtigen Periode in der Geschichte der griechischen Musikkultur. Bedeutende Entwicklungen wird es freilich auch in der Folgezeit geben. Die Entstehung der theoretisch-wissenschaftlichen Reflexion über Musik im späten 6. Jh., die ständige Elaborierung alter und die Einführung neuer Instrumente, Dichtungs- und Gesangsgattungen, die sog. Neue Musik ab dem späten 5. Jh., der Zusammenschluss von Musikanten in Gilden ab dem frühen 3. Jh. sind bloß einige davon¹⁴⁹⁹. Auch mit den zunehmend detailreichen und naturalistischen Bildzeugnissen, dem Einsatz aussagekräftiger Textquellen und schließlich mit der schriftlichen Fixierung von Musik wird die Quellenlage unvergleichlich besser und unsere Kenntnisse breiter und genauer. Doch nachdem sich auch die Siebensaitigkeit in den ersten Jahrzehnten des 7. Jhs. wieder etabliert hat, sind die Fundamente bereits zu finden.

Die engste Parallele für die Leier des Fragmentes **Kat.-Nr. 128** (*Abb. 226*) liefert die Leier auf dem böotischen Grabpithos **Kat.-Nr. 117** (*Abb. 210–Abb. 211*): hufeisenförmig-bauchiger Rahmen, geknickte und nach außen gerichtete Oberarme und gerader unterer Saitenhalter sind an beiden Leiern ähnlich. Der wesentlichste Unterschied liegt in der Saitenzahl: drei bei **Kat.-Nr. 117**, sieben bei **Kat.-Nr. 128**. Das Gleiche gilt für die siebensaitige Leier auf der Scherbe **Kat.-Nr. 129** (*Abb. 227–Abb. 228*), deren Form aus früheren Zeugnissen wie **Kat.-Nr. 126** (*Abb. 221*), **Kat.-Nr. 109** (*Abb. 188–Abb. 189*) und **Kat.-Nr. 52** (*Abb. 106*) mit weniger Saiten bekannt ist. Die neue Besaitung ist also nicht mit der Einführung eines neuen Instrumentes zu verbinden¹⁵⁰⁰, sondern als Erhöhung der Saitenzahl bestehender Leierformen zu betrachten, wie die literarische Überlieferung über Terpanndros es auch wiedergibt. Auch weitere Einzelheiten der beiden Instrumente sind früher belegt: das Plektron mit der Schnur bei **Kat.-Nr. 128** (vgl. insbes. **Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*) und die beiden rechteckigen Gebilde unter dem Querjoch bei **Kat.-Nr. 129** (*Abb. 227–Abb. 228*) (vgl. **Kat.-Nr. 120** *Abb. 215–Abb. 216*). Allenfalls die kugelförmig verdickten Querjochenden der Smyrna-Leier könnten als Indiz für die Berührung mit sonst sehr verschiedenen nahöstlichen Leiern gedeutet werden; Leiern mit solchen Querjochenden

¹⁴⁹⁹ Einen guten Abriss der Weiterentwicklung liefert West, AGM (1992) 329–385.

¹⁵⁰⁰ Den Fehleindruck der Ablösung einer älteren durch eine neuere Leierform verstärkt die terminologische Abgrenzung einer viersaitigen Phorminx von einer siebensaitigen Lyra – so z. B. bei E. Akurgal *Alt-Smyrna I* (1983) 105–106 –, die im Griechischen, zumindest in dieser frühen Zeit, nicht derart scharf war.

zeigen die Reliefs des Nordpalastes von Aššurbanipal in Ninive¹⁵⁰¹. Eine musikalische Funktion für dieses spezifische Merkmal ist derzeit nicht zu ermitteln.

5. Das Wiederaufkommen der Siebensaitigkeit

Die beiden Gefäßfragmente **Kat.-Nr. 128** (*Abb. 226*) und **Kat.-Nr. 129** (*Abb. 227–Abb. 228*) können nur grob in die ersten zwei bis drei Jahrzehnte des 7. Jhs. v. Chr., nämlich zu Lebzeiten des Terpandros aus Lesbos, datiert werden. Dieser soll ein Zeitgenosse des um 696 v. Chr. gestorbenen Königs Midas gewesen sein und als erster in den 676 v. Chr. gegründeten Karneia in Sparta gewonnen haben. Wegen dieser chronologischen Übereinstimmung wird der in der antiken Literatur weit verbreiteten Legende, Terpandros habe die Zahl der Saiten von vier auf sieben erhöht, meistens Glauben geschenkt. M. Wegner hat es mit der größten Gewissheit formuliert: »Anregungen von außen brauchen keinesfalls bestritten zu werden, dennoch ist die siebensaitige Leier in der Frühform der Kithara eine Erfindung, eine geistige Tat des Terpandros und seines Schülers Kapion«¹⁵⁰².

Diese These gerät schon mit der Tatsache in Konflikt, dass Leiern mit sieben oder acht Saiten nicht nur in der ägäischen Bronzezeit reichlich belegt sind, sondern auch bereits im 9. und 8. Jh. v. Chr. wieder auftauchen. Die nordsyrische Bronzeschale **Kat.-Nr. 57** aus Idalion (*Abb. 118*), die syro-phönikische Schale von Olympia (**Kat.-Nr. 59**, *Abb. 121–Abb. 122*) und die wohl geometrische Miniaturleier **Kat.-Nr. 122** aus dem Amyklaion (*Abb. 217*) zeigen in den beiden Jahrhunderten unmittelbar vor der angenommenen Zeit des Terpandros Leiern mit ähnlicher Saitenzahl. Es sind aber vor allem die zahlreichen früheisenzeitlichen Belege der fünfsaitigen Leier, die zeigen, dass es Vorstufen gegeben hat. Deshalb kann die Siebensaitigkeit nicht als Erfindung eines Einzelnen gelten, wie viel Ruf er auch damit gewonnen haben mag. Die Formulierung M. L. Wests wird demnach dem Phänomen am ehesten gerecht: »It cannot be literally true that he [Terpandros] was personally responsible for increasing the kithara's strings to seven. But he may well have been the first to win wide acclaim with the seven-stringed instrument [...]«¹⁵⁰³.

Eine stufenweise Entwicklung zur kanonischen Besaitung der früharchaischen Leier war in der Forschung vor allem deshalb kaum vorstellbar, weil man mit der Siebensaitigkeit ein neues, das siebenstufige Tonsystem bzw. die Siebentonskala verband. Aus diesem Grund war man auch kaum bereit, Leierbildern zu vertrauen, die mehr oder weniger als vier Saiten zeigten. Dabei war, bewusst oder unbewusst, der hellenozentrische Gründungsmythos der europäischen Musikkultur, die auf der diatonischen Siebentonleiter aufgebaut ist, am Werk. Dieser Mythos ist aber nicht mehr haltbar. Das siebenstufige Tonsystem war, wie wir heute aufgrund keilschriftlicher Texte in sumerischer und akkadischer Sprache aus Ur, Nippur, Ugarit und Aššur wissen, spätestens seit dem frühen 2. Jt. v. Chr. im Orient weit verbreitet.

¹⁵⁰¹ S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 580 Abb. 8–9.

¹⁵⁰² Wegner, Musik & Tanz (1968) 12.

¹⁵⁰³ West, AGM (1992) 330.

Die Texte, darunter Stimmungsanleitungen für Saiteninstrumente, Intervallensequenzen, lexikographische Sammlungen musikalischer und organologischer Begriffe sowie lange Verzeichnisse von nach ihren Tönen systematisierten Vokal- und Instrumentalkompositionen decken eine große Zeitspanne vom 18. bis in das 4. Jh. v. Chr. ab. Ihnen liegt dennoch ein kohärentes musiktheoretisches System zugrunde, das altsumerische Weisheit des 3. Jts. bewahrte und bis weit in die zweite Hälfte des 1. Jts. hinein für den gesamten Vorderen Orient gültig war. Nach Ansicht der Spezialisten wurde es in altbabylonischer Zeit, im frühen 2. Jt. v. Chr., kodifiziert. Quintessenz dieser Harmonielehre war die (diatonische?) Siebentonleiter¹⁵⁰⁴. Siebensaitige Instrumente aber waren im Alten Orient und in Ägypten nie mehr als eine Ausnahmeerscheinung – ein weiterer Grund für die grundsätzliche Trennung von Siebentonsystem und Siebensaitigkeit. Beispiele siebensaitiger Instrumente sind in unserem Vergleichsmaterial die altbabylonische vertikale Winkelharfe **Kat.-Nr. V 10** (Abb. 271), das hethitische harfenartige Saiteninstrument **Kat.-Nr. V 22** (Abb. 280) und die ägyptische asymmetrische Flachbodenleier **Kat.-Nr. V 52** (Abb. 330)¹⁵⁰⁵. Ägyptische wie altorientalische Bildzeugnisse lassen keine Standardzahl von Saiten erkennen; die überlieferten Instrumente besitzen durchschnittlich mehr als sieben Saiten.

In der ägäischen Spätbronzezeit dagegen sind die Instrumente in der Regel siebensaitig, aber die Indizien für siebenstufige Tonleitern dürftig. Selbst wenn auch der Urheber der These der Übernahme der diatonischen Siebentonskala in archaischer Zeit im Rahmen einer orientalisierenden »melischen Revolution« im frühen 7. Jh. v. Chr. nun akzeptiert, dass bereits die kretisch-mykenische Kultur siebenstufige Tonsysteme gekannt haben dürfte¹⁵⁰⁶, sind nach wie vor starke Zweifel gerechtfertigt. Wenn es eine Harmonielehre in der ägäischen Bronzezeit überhaupt gegeben und das theoretische Konstrukt der Tonreihe eine Rolle in ihr gespielt hat, so muss vor allem das Tetrachord eine relevante Einheit gewesen sein. Im Abschnitt II.4 haben wir gesehen, dass der Saitenapparat bereits in mittelminoischer Zeit in Tetrachorde eingeteilt war (vgl. **Kat.-Nr. 10**, **Kat.-Nr. 11**). Das Tetrachord kann auch erklären, warum man in der Früheisenzeit leicht zur drei- bis viersaitigen Leier und ab dem späten 8. Jh. wieder zurück zur siebensaitigen Leier übergehen konnte. Für die kanonische Siebensaitenleier der kretisch-mykenischen Kultur darf man zwar eine Siebentonskala vermuten, diese dürfte aber bereits eine zusammengesetzte Einheit, eine Zusammenfügung »verbundener« (συναφῆ) Tetrachorde gewesen sein.

Damit sind wesentliche Elemente des griechischen Tonsystems vorweggenommen. Waren die ägäischen Tonleitern bereits im frühen 2. Jt. als Kombinationen von Tetrachorden aufgefasst worden, so hat man ohne weiteres ein grundsätzlich konstantes Tonsystem bis in

¹⁵⁰⁴ J. C. Franklin in: StudMusArch III (2002) 443–445 spricht von einer musikalischen *lingua franca* der altorientalischen Hofkulturen. Die altorientalistische und musikwissenschaftliche Fachliteratur über nahöstliche Musiktheorie auf der Basis keilschriftlicher Quellen, beginnend 1960, ist umfangreich. Aktuelle Überblicke geben RIA VIII (1995) 469–482 s.v. Musik A. Philologisch (A. D. Kilmer); MGG² Sachteil VI (1997) 134–143 s.v. Mesopotamien II. Textquellen (dies.).

¹⁵⁰⁵ Für weitere ägyptische Belege s. L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt* (1991) Abb. 18. 22. 26.

¹⁵⁰⁶ J. C. Franklin in: StudMusArch V (im Druck).

die historische Zeit hinein anzunehmen und die unterschiedlichen Bespannungen mit acht, sieben oder vier Saiten als differierende Kombinationen feststehender Tetrachorde, nicht als Indiz für verschiedene Tonsysteme zu interpretieren. Was sich im Laufe der Zeit in der ägäischen Musikausübung änderte, war die Anzahl der kombinierten Tetrachorde, nicht das Tonsystem. Der Übergang von der Sieben- zur Viersaitigkeit und umgekehrt war keine einschneidende Wandlung des Tonsystems, sondern lediglich eine spieltechnische Entwicklung, für die das Bedürfnis nach melodisch reicherer oder schlichterer Instrumentalbegleitung ausschlaggebend war. Als spieltechnische Zwischenlösungen ohne Veränderung des Tonsystems wären auch drei-, fünf- oder achtsaitige Instrumente möglich.

Für das spieltechnische Pendeln zwischen mehr- und mindersaitigen Instrumenten ist grundsätzlich keine externe Anregung oder geniale Eingebung erforderlich. Das vorhandene Bildmaterial aus der Ägäis und dem Orient lässt jedenfalls solche Phänomene nicht erkennen. Eine Einwirkung nahöstlicher Harmonielehre kann demnach nicht begründet werden, wenn es lediglich um die Einführung siebensaitiger Instrumente geht. Diese kommt nur in Frage, wenn es sich um die Einführung des siebenstufigen Tonsystems (genauer: der diatonischen Siebentonskala) handelt¹⁵⁰⁷. Den Nachweis für Diatonik in Griechenland stellt aber erst die Fachschrift Ἀρμονικὰ Στοιχεῖα des Aristoteles-Schülers Aristoxenos von Tarent aus dem späten 4. Jh. v. Chr. dar. Weitere antike Nachrichten lassen darauf schließen, dass das diatonische Tongeschlecht eine spätere Entwicklung in der bis dahin vorwiegend enharmonischen oder chromatischen griechischen Musik war¹⁵⁰⁸ – vielleicht ein theoretisches, von nahöstlicher Weisheit geprägtes Konstrukt der Pythagoreer.

Der sprunghafte Anstieg der Kontakte Kretas mit Ägypten und dem Alten Orient in der Zeit unmittelbar vor Gründung der ersten minoischen Paläste (MM IA) sowie die engen Beziehungen der griechischen Kultur zum östlichen Mittelmeerraum im frühen 1. Jt. v. Chr. (um nur die beiden Perioden zu erwähnen, in denen sich das Phänomen zuspitzte) sind günstige, wenn auch nicht unbedingt ausreichende Bedingungen für die Rezeption nahöstlicher Musikkultur und die Übernahme des nahöstlichen Siebentonsystems im ägäischen Raum. Das Gleiche gilt für die Einführung der nahöstlichen Rahmenharfe in der Frühbronzezeit und die Einbettung der Musikausübung in administrative Strukturen nach orientalischem Vorbild in der Früh- und Mittelbronzezeit. Die zentrale Bedeutung des Tetrachords für die Einteilung des Saitenapparats der mittelminoischen Harfe und für das Pendeln zwischen sieben- und vierfacher Besaitung spricht eher gegen die Annahme einer wichtigen Rolle der diatonischen Siebentonskala in der Ägäis vor dem 6. Jh. v. Chr. Damit erlischt unsere einzige Möglichkeit, eine Wirkung nahöstlicher Harmonielehre auf die bronze- und früheisenzeitliche Musikkultur im Gebiet der vorliegenden Untersuchung zu ergründen.

¹⁵⁰⁷ Für die Bedürfnisse der vorliegenden Arbeit stellen wir nicht in Frage, dass die diatonische Siebentonskala, d. h. die durch Aneinanderreihung reiner Quinten entstandene siebenstufige Tonfolge von Ganz- und Halbtönen, die Bedeutung in der altorientalischen Harmonielehre hatte, die ihr viele aber bei Weitem nicht alle Spezialisten beimessen.

¹⁵⁰⁸ Für einen Abriss der Geschichte der griechischen Tongeschlechter s. West, AGM (1992) 164–166.

IX. ERGEBNISSE

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, einerseits die Erscheinungsformen und die Geschichte der Saiteninstrumente im ägäischen Raum und auf Zypern in der Bronze- und Früheisenzeit und andererseits die Musikausübung im gesamtulturellen Kontext und in ihrer Verflechtung mit dem Kult, dem Gesang, der Bankettkultur, der Herrschaft und den auswärtigen Kontakten zu untersuchen. Auch wenn die Musik selbst sowie zahlreiche wichtige Aspekte der genannten Themen angesichts des materiellen, zahlenmäßig begrenzten und oft fragmentarischen Charakters der vorhandenen Quellen (noch) im Dunkeln bleiben müssen, konnten einige musik- und kulturgeschichtlich bedeutende Ergebnisse erzielt werden, die nun zusammengefasst werden sollen.

1. Geschichte der Saiteninstrumente

1. Harfen

Die Geschichte der Saiteninstrumente im ägäischen Raum beginnt nach gegenwärtigem Quellenstand mit der dreieckigen Rahmenharfe der kykladischen Harfenspielerfigurinen (**Kat.-Nr. 1–Kat.-Nr. 6** *Abb. 1–Abb. 18*). Sie besitzt einen geschlossenen, dreieckigen Rahmen mit plastischer Schnabelverzierung an der Schrägseite. Die Stelle des horizontalen Rahmentails nimmt ein länglicher, rechteckiger Resonanzkasten ein. Saiten werden nicht dargestellt, sie dürften aber zwischen dem vorderen, schrägen Rahmenteil und der horizontalen Resonanzdecke aufgespannt gewesen sein. Die Belege dieser Harfenform sind auf die Kykladen, und dort nur in FK Ila, beschränkt. Eine Variante in etwas rechteckigerer Form ist wenig später in Lerna in der Argolis belegt (**Kat.-Nr. 7** *Abb. 19–Abb. 21*). Eine weitere Verbreitung des Instrumentes im ägäischen Raum ist zu vermuten, da die nächste, mittelbronzezeitliche Harfenform auf Kreta Elemente dieser frühbronzezeitlichen Rahmenharfen wiedererkennen lässt.

Altpalastzeitliche Siegel aus Malia und Knossos sowie aus ostkretischen und weiteren, unbekanntem kretischen Fundorten überliefern eine entwickelte Form der kykladischen und der Lerna-Harfe, die sich als doppelte Bogenharfe bezeichnen lässt. Sie erscheint in zwei Formen: mit geschlossenem, ovalförmigem, oben geknicktem und mit Schnabel geschmücktem Rahmen (**Kat.-Nr. 8** *Abb. 22–Abb. 23*, **Kat.-Nr. 10** *Abb. 30*, **Kat.-Nr. 11** *Abb. 33*) oder in ω -Form mit gespaltenem Rahmen (**Kat.-Nr. 14–Kat.-Nr. 19** *Abb. 34. Abb. 36–*

Abb. 40). Ihre Saiten sind nach Aussage einiger der genaueren Bilder in zwei v-förmig angeordneten Tetrachorden organisiert. Die erste Variante bewahrt den länglichen, rechteckigen Resonanzkasten der frühbronzezeitlichen Harfe und wird dadurch standfähig. In einem Fall (**Kat.-Nr. 10** Abb. 30) ist sie mit einer Aufhängeleiste auf der Resonanzdecke ausgestattet, die als unterer Saitenhalter fungiert. Eine damit zusammenhängende, einfache Rahmenharfe mit ähnlichem Korpus und drei bis vier Saiten belegen Schriftzeichen der sog. kursiven Hieroglyphen- oder protolinearen Schrift auf Tonbarren aus Knossos (**Kat.-Nr. 12** Abb. 31–Abb. 32, **Kat.-Nr. 13** Abb. 35). Die Altpalastzeit auf Kreta war offenbar eine Periode der Experimentierfreudigkeit in Bezug auf den Instrumentenbau.

Aus diesen mittelminoischen Harfen entwickelte sich in der späten Altpalastzeit auf Kreta die Leier, indem der oben offene Rahmen der ω -förmigen Harfe mit einem winkligen Querjoch geschlossen wurde, das von nun an als oberer Saitenhalter fungierte (Abb. 48). Die beiden Arme bildeten anfänglich weiterhin ein ω (**Kat.-Nr. 20** Abb. 42); doch wohl bereits vor dem Ende der Altpalastzeit wurde die kanonische Leierform mit parallelen, geschweiften Armen, horizontalem Querjoch, unten abgerundetem Resonanzkörper, Halteband und Plektron entwickelt (**Kat.-Nr. 9** Abb. 27–Abb. 29). Die Rahmenharfe erscheint im Zeitraum der vorliegenden Untersuchung nur noch einmal, in dreieckiger Form, auf der attisch-geometrischen Tonschale **Kat.-Nr. 111** (Abb. 196–Abb. 197). Dieser singuläre Beleg in einer viel späteren Zeit sowie die weiteren Belege der Harfe in klassischer Zeit hängen jedoch nicht mehr mit den früh- und mittelbronzezeitlichen Instrumenten zusammen.

Die Winkelharfe kannte der ägäische Raum in dieser Frühzeit nicht. Sie war aber in einer syrischen Variante mit schmalen, aufrechtem Korpus auf Zypern in der Spätbronzezeit verbreitet (**Kat.-Nr. 39–Kat.-Nr. 41** Abb. 82–Abb. 84; Abb. 87–Abb. 88).

Aus der ausgehenden Mittel- und der frühen bis mittleren Spätbronzezeit im ägäischen Raum sind bisher keine Zeugnisse des Saitenspiels bekannt. Die diversen Formen von Leiern, die wieder ab der Phase SM/SH III belegt sind, wurzeln aber eindeutig in mittelminoischer Tradition. Die Geschichte der Leierinstrumente im ägäischen Raum und auf Zypern, wo sie im 11. Jh. v. Chr. die syrische Winkelharfe ablösten, verläuft bis in das 7. Jh. hinein entwicklungsreich, aber kontinuierlich. Die Lücke der Überlieferung, die nach neuestem Quellenstand auf dem griechischen Festland und den ägäischen Inseln im 11. bis frühen 8. Jh. v. Chr. beschränkt ist, bedeutet keinen wesentlichen Bruch in der Tradition der Leier, wie die zyprischen und kretischen Belege dieser Zwischenzeit, aber auch die Zeugnisse auf dem griechischen Festland und den ägäischen Inseln ab der Mitte des 8. Jhs., zeigen.

Das Formenspektrum ägäischer und zyprischer Leiern ist groß und jede Typologie, die aus vorgefassten Idealtypen ausgeht, willkürlich, da sie bei fast jedem belegten Leierbild ein oder mehrere Baumerkmale vermuten muss, die dieses Bild selbst nicht zeigt. Typen, die aus Kombinationen einzelner Merkmale im Sinne der »typologischen Methode« O. Elscheks erstellt werden, können jeweils nur wenige Zeugnisse beschreiben. Wenn im Folgenden solche Typen unter Berücksichtigung vor allem der Rahmenform und der Art und Weise, wie

die Saiten unten befestigt sind, präsentiert werden, so mit dem Ziel, Tendenzen im ägäischen und zyprischen Leierbau zusammenfassend aufzuzeigen.

Erkennbar sind zwei große Gruppen: Für die erste Gruppe ist der einheitliche Rahmen charakteristisch, der unten manchmal verdickt (und vermutlich ausgehöhlt) ist und als Resonanzkörper fungiert. Die zweite Gruppe zeichnet sich durch den eindeutig abgesetzten Resonanzkörper ihrer Exemplare aus, der oft aus einem getrennt angefertigten Teil zu bestehen scheint und eine Mehrzahl von Formen annehmen kann. Die erste Gruppe ist sowohl in der Bronze- als auch in der Früheisenzeit zahlreicher.

2. Leiern mit einheitlichem Rahmen

Leiern mit einheitlichem Rahmen, der verdickt ist und als Resonanzkörper fungiert – er muss also ausgehöhlt gewesen sein – belegen die Scherben **Kat.-Nr. 32** aus Knossos (*Abb. 70*), **Kat.-Nr. 35** aus Nauplion (*Abb. 71–Abb. 72*) und der Siegelabdruck **Kat.-Nr. 37** aus Pylos (*Abb. 76–Abb. 79*) für die ägäische Spätbronzezeit, die Vasen **Kat.-Nr. 52–Kat.-Nr. 54** (*Abb. 105–Abb. 115*) für die zyprische Früheisenzeit und die Vasen **Kat.-Nr. 108–Kat.-Nr. 110** (*Abb. 185–Abb. 194*), **Kat.-Nr. 114** (*Abb. 203*), **Kat.-Nr. 116** (*Abb. 209*), **Kat.-Nr. 117–Kat.-Nr. 118** (*Abb. 210–Abb. 214*) und **Kat.-Nr. 126** (*Abb. 221*) für das spätgeometrisch-früharchaische Griechenland. In allen diesen Bildern ist der untere Teil des Rahmens entweder gar nicht ausdifferenziert oder eindeutig verdickt. Hier können zahlreiche weitere Belege angeschlossen werden, die keine Differenzierung des unteren Rahmenteils zeigen, in der Annahme, dass es aus physikalisch-akustischen Gründen immer einen Resonanzkörper gegeben haben muss. Dieses Konstruktionsprinzip ist für ägäische Leiern charakteristisch und geht offenbar auf die mittelminoischen ω -förmigen Bogenharfen zurück, die (mit wenigen Ausnahmen) keinen abgesetzten Resonanzkörper aufweisen. Auch die Rahmenharfe von Lerna (**Kat.-Nr. 7** *Abb. 19–Abb. 21*) hat einen verdickten Teil als Resonanzkörper. Die untere Saitenbefestigung müssen die Leiern mit einheitlichem Rahmen ebenfalls von der Harfe übernommen haben: Es gibt in der Gruppe kaum Belege für gebogene Saitenhalter oder Stege auf der Stirnseite des unteren Rahmens. Die Bemerkung, dass hier stets die Rückseite der Leiern abgebildet ist, dass die realistische Wiedergabe mit der Silhouettentechnik nicht möglich ist oder dass sich die Vasenmaler darum nicht kümmerten, ist bei den zahlreichen Belegen von bogenförmigen Saitenhaltern in der nächsten Gruppe von Leiern nicht stichhaltig. In dieser Gruppe wird dagegen oft ein gerader Saitenhalter oberhalb des als Resonanzkörper fungierenden, unteren Rahmenteils dargestellt (**Kat.-Nr. 27** *Abb. 56*, **Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*, **Kat.-Nr. 117** *Abb. 210–Abb. 211*, **Kat.-Nr. 127** *Abb. 222*, **Kat.-Nr. 128** *Abb. 226*, attisch-schwarzfiguriges Pinaxfragment *Abb. 223*¹⁵⁰⁹), der offenbar auf die Aufhängeleiste mittelminoischer Harfen (**Kat.-Nr. 10**) zurückgeht.

¹⁵⁰⁹ Vgl. o. S. 380.

1. Rundbodenleiern

Aus der Einheitlichkeit des Rahmens, der vermutlich aus einem hufeisenförmig gebogenen Holzstab bestand, ergibt sich die runde Bodenform, die ein diachronisches Charakteristikum ägäischer Leiern darstellt – auch der Leiern, die einen ausgeprägten oder gar getrennt angefertigten Schallkörper besitzen. Eine weitere Unterteilung ermöglicht die Art und Weise, wie die Arme und die beiden Enden des hufeisenförmigen Rahmens weiter verarbeitet wurden. Neben den geschweiften Armen, die sogar in eingerollten Enden mit oder ohne plastische Schwanenkopfverzierung auslaufen können, gibt es Leiern mit schlichten, geraden oder einfach gebogenen Armen.

1. Rundbodenleiern mit geschweiften Armen

Rundbodenleiern mit einheitlichem Rahmen und geschweiften Armen sind in der bronzezeitlichen Ägäis und auf dem früheisenzeitlichen Zypern verbreitet und zeugen von der besonderen Verwurzelung kypro-geometrischer Leiern im kretisch-mykenischen Instrumentarium. Diese Variante darf als kanonisch für das minoische Kreta in SM IIIA gelten (**Kat.-Nr. 27** Abb. 53, **Kat.-Nr. 28** Abb. 57–Abb. 58, **Kat.-Nr. 29** Abb. 59–Abb. 61, **Kat.-Nr. 30** Abb. 62–Abb. 65). Sie verbreitete sich auf dem griechischen Festland, zumindest in Pylos, am Ende von SH IIIB (**Kat.-Nr. 36** Abb. 73–Abb. 75), und stellt somit kaum eine ursprünglich mykenische Leierform dar, wie es gelegentlich in der Fachliteratur erwogen worden ist. Neben der Form ihres Rahmens bzw. der unteren Befestigung der Saiten am verdickten Rahmen zeugt die plastische Schwanenkopfverzierung (zumindest der Exemplare von Ajia Triada und Pylos) von ihrer Herkunft aus der mittelminoischen Harfe. In diesem Instrument, wenn nicht in allen bronzezeitlichen Leiern des ägäischen Raumes, ist eine *λύρα* zu erkennen, nachdem dieser nichtgriechische, wohl minoische Name mit der mykenischen Berufsbezeichnung *ru-ra-ta-e* für Leierspieler nachgewiesen worden ist.

Nachfolger dieser Leierform auf dem früheisenzeitlichen Zypern belegen die Figurinen **Kat.-Nr. 44** (Abb. 92) und **Kat.-Nr. 45** (Abb. 93). Als Belege ihrer Wirkung nach außen dürfen die kilikischen Leiern **Kat.-Nr. V 34** (Abb. 302) und **Kat.-Nr. V 35** (Abb. 301) gelten.

2. Rundbodenleiern mit geraden Armen

Die Variante mit geraden Armen darf eher als mykenisch gelten. Sie ist in Menidi (**Kat.-Nr. 33–Kat.-Nr. 34** Abb. 67–Abb. 69) und in Nauplion (**Kat.-Nr. 35** Abb. 71–Abb. 72) in der mykenischen Palastzeit (SH IIIB) nachgewiesen. Die kypro-geometrischen Zeugnisse dieser Leierform sind alle koroplastisch und nicht ganz eindeutig (**Kat.-Nr. 43** Abb. 89–Abb. 91, **Kat.-Nr. 47** Abb. 95, **Kat.-Nr. 48** Abb. 98, **Kat.-Nr. 49** Abb. 96), doch das Instrument erscheint etwa im späten 8. Jh. v. Chr. auch im syro-palästinischen bzw. im phönikischen Raum (**Kat.-Nr. 59** Abb. 121–Abb. 122, **Kat.-Nr. 62** Abb. 134, **Kat.-Nr. V 5** Abb. 266), den es wohl über Zypern erreichte. Auch im ägäischen Raum, in Attika (**Kat.-Nr. 103** Abb. 171,

Kat.-Nr. 104 *Abb. 177–Abb. 178*, **Kat.-Nr. 105** *Abb. 179*, **Kat.-Nr. 107** *Abb. 184*) wie in Sparta (**Kat.-Nr. 121** *Abb. 218*) erscheint es wieder in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr.

3. Rundbodenleiern mit Kombination von geraden und geschweiften Armen

Eine Mehrzahl spätbronze- und früheisenzeitlicher Leiern mit einheitlichem Rahmen kombinieren einen oberen (oder inneren) geschweiften mit einem unteren (oder äußeren) geraden Teil und sind organologisch von den anderen beiden Varianten kaum zu unterscheiden. Sie zeigen etwa den Einfluss der mykenischen Variante auf Kreta (**Kat.-Nr. 32** *Abb. 70*) oder der minoischen Variante auf dem griechischen Festland (**Kat.-Nr. 37** *Abb. 76–Abb. 79*, **Kat.-Nr. 38** *Abb. 80–Abb. 81*). Solche Leiern sind in der kyprogeometrischen Vasenmalerei belegt (**Kat.-Nr. 53** *Abb. 108*, **Kat.-Nr. 54** *Abb. 115*). Ihre geometrisch-früharchaischen Belege in Attika (**Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*), Bötien (**Kat.-Nr. 116** *Abb. 209*, **Kat.-Nr. 117** *Abb. 210–Abb. 211*) und Alt-Smyrna (**Kat.-Nr. 128** *Abb. 226*) weisen eine relativ einheitliche Form mit bauchigem Körper – dieser erinnert an die kanonische minoische Leier – sowie mit nach außen gerichteten Rahmenenden auf. Sie besitzen alle (außer vielleicht **Kat.-Nr. 128**, dazu s. u.) eindeutig einen einheitlichen Rahmen mit verdicktem unteren Teil als Resonanzkörper und zeigen manchmal den geraden Saitenhalter darüber.

2. Spitzbodenleiern

Eine weitere, früheisenzeitliche Untergruppe innerhalb der Leiern mit einheitlichem Rahmen bilden die Spitzbodenleiern, deren Rahmen vermutlich durch die v-förmige Zusammenfügung zweier Holzstäbe oder -bretter entstand. Die frühesten Belege dieses Instrumentes liefern wiederum zyprische Denkmäler spätestens seit dem späten frühen 9. Jh. v. Chr. Als ägäische Vorläufer kommen die Leier auf **Kat.-Nr. 26** aus Thera (*Abb. 50–Abb. 51*) und **Kat.-Nr. 131** aus Knossos (*Abb. 244–Abb. 245*) in Frage, doch beide Denkmäler sind zu fragmentarisch erhalten, als dass man daraus die Form ihres Instrumentes verlässlich rekonstruieren und mit den zyprischen Spitzbodenleiern vergleichen könnte. Dass die zyprischen Spitzbodenleiern im bronzezeitlichen Instrumentarium des ägäischen Raumes dennoch wurzeln, beweisen ihre Grundkonstruktion ohne ausgeprägten Resonanzkörper, das Vorhandensein eines unteren Saitenhalters gerader Form (**Kat.-Nr. 60a** *Abb. 125* und **Kat.-Nr. 127** *Abb. 222*) sowie die ägäisch geprägten Oberarme Arme (**Kat.-Nr. 52** *Abb. 106*). Das Instrument verbreitete sich im späten 8. Jh. auf Rhodos, in Attika, in Bötien, in Argos und wohl auch über die Grenzen des griechischen Siedlungsgebiets hinaus. Andere Leierformen sind auf Kreta spätestens seit dem 10. Jh., in Attika seit der ausgehenden ersten Hälfte des 8. Jh. und im übrigen Griechenland sowie auf den ägäischen Inseln spätestens seit dem 3. Viertel des 8. Jh. bekannt. Dies zeigt, dass die Spitzbodenleier im ägäischen Raum tatsächlich zuvor nicht bekannt war und dass ihr

zyprischer Ursprung kein Fehleindruck ist, den der Mangel an ägäischen Bildern im späten 2. und frühen 1. Jt. v. Chr. entstehen lässt.

1. Normale Spitzbodenleiern

Die normal zugespitzte Form der Spitzbodenleier zeigen **Kat.-Nr. 52** mit herzförmigem Rahmen (*Abb. 106*) und **Kat.-Nr. 60a** (*Abb. 125*) mit geraden, parallelen Armen, beide aus Zypern. V-förmig angeordnete, gerade Arme besitzt die Spitzbodeneier **Kat.-Nr. 46** (*Abb. 94*), der Boden des Instrumentes ist aber vom Spieler verdeckt. Die herzförmige Variante übernahm Attika im ausgehenden 8. Jh. (**Kat.-Nr. 108–Kat.-Nr. 110** *Abb. 185–Abb. 194*). Eine vergleichbare Variante erscheint etwa gleichzeitig in Böotien (**Kat.-Nr. 118–Kat.-Nr. 119** *Abb. 213–Abb. 214*). Eine rautenförmige Variante kennt die rhodisch-geometrische Vasenmalerei (**Kat.-Nr. 127** *Abb. 222. Abb. 224–Abb. 225*).

Spitzbodenleiern mit geraden Armen zeigen mehrere Siegelbilder der Lyre-player Group (**Kat.-Nr. 82 – Kat.-Nr. 87** *Abb. 154 – Abb. 159*, Leierform C). Sollte die Gruppe nicht zyprisch sein – für die zyprische Herkunft wurde hier plädiert –, so hat man von einer Wirkung dieser Leierform im Entstehungsgebiet der Siegel, in Phönikien oder in Südostanatolien, auszugehen.

2. Abgestumpfte Spitzbodenleiern

Aus einer unten abgeflachten Variante der Spitzbodenleier entwickelte sich die sog. Konzert-Kithara, die spätere griechische Schriftquellen als das Instrument gewerbsmäßiger Sänger, Solo-Kitharisten und Apollons darstellen. In ihrer endgültigen Form erscheint sie zum ersten Mal auf dem Bronzepanzer von Olympia im späten 7. Jh. v. Chr. Direkte Vorgängerformen kommen auf Zypern im späten 8. oder frühen 7. Jh. (**Kat.-Nr. 51** *Abb. 104*), in Argos (**Kat.-Nr. 126** *Abb. 221*) an der Wende vom 8. zum 7. Jh., wahrscheinlich auf Delos (**Kat.-Nr. 129** *Abb. 227–Abb. 228*) und sogar in Karatepe (**Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*) im frühen 7. Jh. v. Chr. vor. Ihr kontrovers diskutierter Ursprung ist nicht mehr in Kleinasien oder überhaupt im westasiatischen Raum zu suchen und auch nicht mit der legendären »dorischen Einwanderung« zu verbinden. Ihre Form ist auch nicht direkt aus der kretisch-mykenischen Rundbodenleier und schon gar nicht von der altorientalischen Flachbodenleier abzuleiten. Ihr frühester Beleg stammt aus Zypern und ihre Form leitet sich eindeutig von der dort verbreiteten, normal zugespitzten Spitzbodenleier.

Die Saiten der Leier auf dem Karatepe-Relief **Kat.-Nr. V 39** (*Abb. 307–Abb. 309*) gehen von einem Saitenhalter auf der Vorderseite des Resonanzkörpers aus und verlaufen parallel zu der vorderen Resonanzdecke über einen Steg. Hier zeigt zum ersten Mal ein Beleg der Leier mit einheitlichem Rahmen eine wirklich 'leierartige', und nicht die für die Gruppe übliche 'harfenartige', untere Befestigung der Saiten. Im konkreten Fall des Karatepe-Reliefs besitzt die Leier auch einen zur Hälfte wiedergegebenen, geraden Saitenhalter hinter den Saiten, der nur mit einer 'harfenartigen' Saitenbefestigung vereinbar ist. Der Bildhauer

könnte also das zyprisch-griechische Instrument missverstanden haben oder er wollte es einfach so wiedergeben, wie die beiden Leiern mit getrennten Schallkörpern auf dem anderen Karatepe-Relief **Kat.-Nr. V 40** (*Abb. 310–Abb. 314*) und wie es ihm aus der altorientalischen Bild- und Musiktradition geläufiger war. Da aber die Saiten der griechischen Konzert-Kithara unten auch in dieser Art befestigt sind, muss man vermuten, dass irgendwann im frühen 7. Jh. v. Chr. die Leiern mit einheitlichem Rahmen dieses Konstruktionsprinzip der Leier mit abgesetztem Schallkörper übernahmen. An der Schwelle dieser Neuerung befindet sich wahrscheinlich auch die Leier **Kat.-Nr. 128** aus Alt-Smyrna (*Abb. 226*). Doch eine Leier auf einem attisch-schwarzfigurigen Pinaxfragment des frühen 6. Jhs. v. Chr. aus Athen¹⁵¹⁰ zeigt immer noch die alte Bauweise des Instrumentes mit einheitlichem Rahmen.

3. Leiern mit abgesetztem Resonanzkörper

Bei den ägäischen Leiern mit abgesetzten oder gar getrennt angefertigtem Resonanzkörper kommt ein Konstruktionsprinzip zum Tragen, das auch nahöstlichen Leiern seit dem frühen 2. Jt. v. Chr. zugrunde liegt: die Anbringung zweier Arme auf einen eigenständigen Resonanzkörper und die untere Saitenbefestigung der Saiten an einem Saitenhalter auf der Stirnseite dieses Resonanzkörpers. Die Saiten verlaufen dann parallel zu ihm über einen Steg.

Das erste Baumerkmal belegt bereits das mittelminoische Leierbild **Kat.-Nr. 9** aus Knossos (*Abb. 27–Abb. 29*), aber auch mindestens zwei Bilder von Harfen auf mittelminoischen Siegeln (**Kat.-Nr. 8**, **Kat.-Nr. 10**) und die drei Schriftzeichen der proto-linearen Schrift (**Kat.-Nr. 12**, **Kat.-Nr. 13**). **Kat.-Nr. 10** zeigt sogar die Nägel, Dübel o. ä., mit denen die Rahmenenden am Resonanzkörper befestigt sind. Eine solche Konstruktion kann ferner bei einer Mehrzahl von Leiern vermutet werden, die entweder sehr dünne Arme mit sehr starkem Resonanzkörper kombinieren (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*), eindeutige Absätze an beiden Seiten des Resonanzkörpers aufweisen (**Kat.-Nr. 102** *Abb. 170*) oder ganz halbkreisförmige Resonanzkörper, d. h. Resonanzkörper mit gerader Oberkante besitzen (**Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*); oder bei Leiern, deren Arme brettartig sind (**Kat.-Nr. 122** *Abb. 217*). Einige davon weisen eine Kombination zweier oder mehrerer dieser Merkmale auf. In einem Fall werden merkwürdigerweise ein einheitlicher Rahmen und ein rechteckiges Schallkörper dargestellt (**Kat.-Nr. 123** *Abb. 219–Abb. 220*). Bei den Schildkrötenleiern hat der Schallkörper die Form eines vollen Kreises, der wegen seines Dekors als Schildkrötenpanzer anzusprechen ist.

Das zweite Baumerkmal (die untere Saitenbefestigung der Saiten an einem Saitenhalter auf der Stirnseite dieses Resonanzkörpers), das im Orient seit dem frühen 2. Jt. und in Griechenland seit dem 7. Jh v. Chr. allgegenwärtig ist, erscheint im ägäischen Raum zum ersten Mal auf der Pyxis von Chania (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*). Bei der Silhouettentechnik der

¹⁵¹⁰ Vgl. o. S. 380 *Abb. 223*.

Szene konnte allerdings der untere Saitenhalter in Bogenform nur so dargestellt werden, als ob er an der Oberkante des Resonanzkörpers angebracht worden wäre.

1. Rundbodenleiern

Rundbodenleiern mit abgesetztem oder gar getrennt angefertigtem Resonanzkörper sind auf Kreta in der Mittel- (**Kat.-Nr. 9**) und Spätbronzezeit (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*) und auf Zypern in der ausgehenden Spätbronzezeit (**Kat.-Nr. 42** *Abb. 85–Abb. 86*) belegt. Sie erscheinen wieder besonders häufig auf Kreta im 9. und frühen 8. Jh. v. Chr. (**Kat.-Nr. 99** *Abb. 163–Abb. 164*, **Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*, **Kat.-Nr. 101** *Abb. 167–Abb. 168*) und in Attika kurz vor der Mitte des 8. Jhs. (**Kat.-Nr. 102** *Abb. 169–Abb. 170*) und um 700 v. Chr. (**Kat.-Nr. 112** *Abb. 199–Abb. 200*). Mit Ausnahme von **Kat.-Nr. 106** (*Abb. 181*), ein allerdings verzerrtes Leierbild, scheint das Instrument in der Zwischenzeit nur noch in Lakonien verbreitet gewesen zu sein (**Kat.-Nr. 120** *Abb. 216*, **Kat.-Nr. 122** *Abb. 217*), das in dieser Zeit besonders enge Beziehungen zu Kreta unterhielt. Das Leierbild **Kat.-Nr. 123** aus Eretria (*Abb. 219–Abb. 220*) zeigt wohl auch ein solches Instrument.

Die weite Verbreitung des Instrumentes in den Siegelbildern der Lyre-player Group (**Kat.-Nr. 67** *Abb. 139* Leierform A; **Kat.-Nr. 68–Kat.-Nr. 81** *Abb. 140–Abb. 153* Leierform B; **Kat.-Nr. 88** *Abb. 160* Leierform D) früh in der zweiten Hälfte des 8. Jhs. und sein singuläres Vorkommen auf dem späthethitischen Relief **Kat.-Nr. V 40** im frühen 7. Jh. (*Abb. 310–Abb. 314*) sind als Zeugnisse der Wirkung griechischer Instrumente im Nahen Osten zu werten¹⁵¹¹.

2. Schildkrötenleiern

Die Schildkrötenleier ist seit dem mittleren 9. Jh. v. Chr. auf Zypern (**Kat.-Nr. 50** *Abb. 99–Abb. 100* und möglicherweise **Kat.-Nr. 60b** *Abb. 126–Abb. 127*) und seit dem beginnenden 7. Jh. v. Chr. in Attika (**Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202*, **Kat.-Nr. 115** *Abb. 206*) belegt. Anschließend verbreitete sie sich im gesamten griechischen Raum und stellte späteren Quellen zufolge das Hauptinstrument der nichtprofessionellen Musikausübung, aber auch Apollons, dar. Ihre Herstellung beschreibt der sog. homerische Hymnos an Hermes mit beachtenswertem Gespür für das Detail. Schildkrötenpanzer aus dem mykenischen Heiligtum von Phylakopi, zum Teil mit artifiziellen Durchbohrungen (**Kat.-Nr. 138**), können derzeit nicht verlässlich als Resonanzkörper von Leiern gedeutet werden. Ein mögliches früheres Bestehen des Instrumentes im ägäischen Raum bereits im ausgehenden 2. Jt. kann also nicht belegt werden.

Zypern ist als Entstehungsgebiet der Schildkrötenleier aus vielen Gründen ein guter Kandidat. Auch Schildkrötenleiern erscheinen im ägäischen Raum bzw. in Attika spät innerhalb der geometrisch-früharchaischen Ikonographie der Leier – sogar später als die Spitzbodenleier –, nämlich erst im frühen 7. Jh. v. Chr. Alle ihre zyprischen und ägäischen

¹⁵¹¹ Das gilt für den Fall, dass die Gruppe nordsyrisch und nicht zyprisch ist. Nicht zu vergessen ist auch, dass die Art der unteren Saitenbefestigung bei den Leiern der Gruppe nicht eindeutig ist.

Belege besitzen die geraden, v-förmigen oder leicht gebogenen Arme, die sonst nur einige Spitzbodenleiern besitzen, und legen damit nahe, die Schildkrötenleier aus der Spitzbodenleier abzuleiten, die im 9. Jh. nur auf Zypern belegt ist. Auch ihr später belegter Name λύρα, der nun auch im Mykenischen nachgewiesen ist (s. IV.4), und sich als ziemlich alt erweist, könnte in der Früheisenzeit vor allem auf Zypern lebendig geblieben sein. Die Altertümlichkeit des historischen Griechisch auf der Insel und seine enge Beziehung zum Mykenischen sind hinlänglich bekannt.

4. Besaitung

Getrennt von der Grundform der Instrumente und der Art der unteren Saitenbefestigung ist die Entwicklung der Saitenzahl zu betrachten, die im ägäischen Raum seit der kretischen Altpalastzeit und auf Zypern seit dem 11. Jh. v. Chr. eine im Alten Orient und in Ägypten so nie erkennbare Einheitlichkeit aufweist. Die abstrakten kykladischen Figurinen zeigen keine Saiten und die Saitenzahl der frühkykladischen Harfe ist daher unbekannt. Doch bereits ihre frühhelladische Version (**Kat.-Nr. 7 Abb. 19–Abb. 21**) zeigt vier Saiten. Die mittelminoischen Harfen (**Kat.-Nr. 10 Abb. 30, Kat.-Nr. 14 Abb. 34** und wohl auch **Kat.-Nr. 11 Abb. 33**) sind dann mit zwei Tetrachorden belegt. Spätestens diese Zeugnisse beweisen, dass das Tetrachord eine diachronisch wichtige Einheit in der Besaitung und im Tonsystem der ägäischen Musik war. Die weitere Entwicklung bis in die historische Periode hinein, in der die Rolle des Tetrachords dann auch in musiktheoretischen Schriften beschrieben wird, darf im Wesentlichen als ein Pendeln zwischen unterschiedlichen Zahlen oder auch Zusammensetzungen von Tetrachorden aufgefasst werden. In mittelminoischer Zeit sind Instrumente mit zwei getrennten Tetrachorden (διόξευξις im späteren Griechisch) oder auch mit nur einem Tetrachord (**Kat.-Nr. 13** und wahrscheinlich **Kat.-Nr. 12**) belegt. Die standardisierte Siebensaitigkeit spätbronzezeitlicher Leiern ergibt sich demnach aus zwei »verbundenen« Tetrachorden (συναφή im späteren Griechisch), d. h. von Tetrachorden mit einem gemeinsamen Ton bzw. einer gemeinsamen Saite an der Nahtstelle. Auch das einzelne Tetrachord ist weiterhin belegt (**Kat.-Nr. 32 Abb. 70**).

Wohl als Folge einschneidender Veränderungen im Gesang und in seiner musikalischen Begleitung, die mit der Zerstörung der mykenischen Paläste im ausgehenden 13. Jh. v. Chr. zusammenhängen, gewinnt ab dem 12. Jh. in Griechenland und ab dem 11. Jh. auf Zypern die mindersaitige Leier die Oberhand. Die Leier mit zwei Tetrachorden verschwindet einstweilen aus den archäologischen Quellen, wenn auch nicht unbedingt aus dem Instrumentarium des ägäischen Raumes. In der ausgehenden Bronzezeit zeigen die beiden einzigen Belege zunächst dreisaitige Leiern (**Kat.-Nr. 38 Abb. 80–Abb. 81, Kat.-Nr. 42 Abb. 85–Abb. 86**). In der Früheisenzeit erscheinen sowohl dreisaitige (**Kat.-Nr. 50 Abb. 99–Abb. 100, Kat.-Nr. 52 Abb. 106, Kat.-Nr. 99 Abb. 163–Abb. 164, Kat.-Nr. 116 Abb. 209, Kat.-Nr. 117 Abb. 210–Abb. 211, Kat.-Nr. 118 Abb. 213–Abb. 214, Kat.-Nr. 121 Abb. 218, Kat.-Nr. 124, Kat.-Nr. 125**) als auch viersaitige Instrumente (**Kat.-Nr. 53 Abb. 108, Kat.-Nr. 54 Abb. 115, Kat.-Nr. 100 Abb. 165–Abb. 166, Kat.-Nr. 102 Abb. 170, Kat.-Nr. 104 Abb. 177–Abb.**

178, **Kat.-Nr. 105** Abb. 179, **Kat.-Nr. 111** Abb. 196–Abb. 197, **Kat.-Nr. 120** Abb. 216). In der böotischen Früheisenzeit und im zahlenmäßig geringen kykladischen Material derselben Periode sind bisher nur dreisaitige Leiern belegt. Auch den mehrfachen Belegen fünfsaitiger Leiern in der Vasenmalerei des frühen 1. Jts. muss Glaubwürdigkeit geschenkt werden. Fünfsaitige Leiern zeigen attische Vasen (**Kat.-Nr. 107** Abb. 184, **Kat.-Nr. 113** Abb. 201–Abb. 202, **Kat.-Nr. 114** Abb. 203), die argivische Scherbe **Kat.-Nr. 126** (Abb. 221), die rhodische Kotyle **Kat.-Nr. 127** und der jüngst entdeckte Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala, der früheste aller Belege. Bronzezeitliche Bilder fünfsaitiger Instrumente sind vereinzelt belegt (**Kat.-Nr. 41** aus Zypern) oder fragwürdig (**Kat.-Nr. 36** aus Pylos, Abb. 73–Abb. 75). Lediglich die Bilder zweisaitiger Leiern könnten als konventionell bezüglich der Saitenzahl betrachtet werden.

In der SG IIb-zeitlichen und frühprotoattischen Vasenmalerei dominieren sogar die fünfsaitigen Leiern zahlenmäßig und geben Anlass, eine Etablierung der Fünfsaitigkeit um 720 v. Chr. anzunehmen. Diese Beobachtung, die fünf- oder sechsseitige Leier auf dem CG III-zeitlichen Krater **Kat.-Nr. 51** (Abb. 104) und die geometrische Miniaturleier **Kat.-Nr. 122** (Abb. 217) aus dem Amyklaion mit acht oder sieben Saiten zeigen, dass siebensaitige Leiern wie **Kat.-Nr. 128** (Abb. 226) und **Kat.-Nr. 129** (Abb. 227) nicht die radikale Neuerung aufweisen, die der griechischen Legende, aber auch der Meinung moderner Forscher zufolge, der Dichter Terpandros im frühen 7. Jh. eingeführt haben soll. Sie belegen auch keine Neuerung, die als Ergebnis nahöstlicher Einwirkung gedeutet werden kann, zumal die Siebensaitigkeit im Orient nie kanonisch oder gar häufig war. Die ikonographischen Quellen vermitteln eher den Eindruck eines prozesshaften Wiederaufkommens der bronzezeitlichen Siebensaitigkeit ab dem späten 8. Jh. v. Chr. Dies war wohl deshalb überhaupt möglich, weil den minder- (meist vier)saitigen Instrumenten und den mehr- (meist sieben)saitigen Instrumenten, und damit der Musik im ägäischen Raum, seit der frühen Bronzezeit vermutlich keine grundlegend verschiedenen Tonsysteme zugrunde lagen.

2. Spieltechnik

Die kykladische Rahmenharfe wurde so an der rechten Körperseite auf dem Oberschenkel des sitzenden Musikers gestützt, dass der als 'Säule' fungierende senkrechte Stab des Rahmens dem Spieler zugewandt war. Die längeren Saiten wären demnach nahe am Spieler und die kürzeren entfernt von ihm. Gezupft wurden sie wohl mit der rechten Hand, während die linke Hand das Instrument am schrägen Rahmenteil festhielt. Die mittelminoischen Harfen und Leiern werden während des Spielens dargestellt, und ihre Spielweise bleibt daher unbekannt.

Eindeutig ist die Spieltechnik der Leier zum ersten Mal in den Freskomalereien von Ajia Triada dargestellt (**Kat.-Nr. 27** Abb. 53, **Kat.-Nr. 28** Abb. 57–Abb. 58) und später auf weiteren Zeugnissen aus Kreta (**Kat.-Nr. 30** Abb. 65, **Kat.-Nr. 99** Abb. 163–Abb. 164, **Kat.-Nr. 101** Abb. 167–Abb. 168) und Zypern (**Kat.-Nr. 43–Kat.-Nr. 49** Abb. 89–Abb. 98, **Kat.-Nr.**

51 *Abb. 103*). Sie dürfte nicht grundsätzlich anders gewesen sein als die der Harfe. Leierspieler sind stehend oder sitzend dargestellt, und das Instrument wird weiterhin grundsätzlich mit der linken Hand festgehalten, die gelegentlich auch Saiten dämpfen kann, während die rechte Hand zupft. Besonders informativ hierzu sind die plastischen Zeugnisse. Die geometrische Vasenmalerei zeigt meistens entweder keine oder beide Hände an den Saiten und ist deshalb nicht aufschlussreich; auch diese Zeugnisse sprechen aber wenigstens nicht gegen die oben beschriebene Spielweise. Bei Darstellungen von Leierspielern im linken Profil muss das Instrument im Vordergrund erscheinen, was nicht selten zu kompositorischen und perspektivischen Schwierigkeiten führt (s. z. B. **Kat.-Nr. 27** *Abb. 53*), die der Maler überwindet, indem er den umgekehrten Einsatz der Hände und damit das Instrument im Hintergrund zeigt (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*). Da dies in Ausnahmefällen auch ohne erkennbaren kompositorischen Grund geschieht (**Kat.-Nr. 52** (*Abb. 106*)), muss man damit rechnen, dass etwa Linkshändler mit der linken Hand zupften und mit der rechten das Instrument festhielten.

Dass die eine (meist die rechte) Hand zumindest gelegentlich auch mit den Saiten beschäftigt war – um sie zu dämpfen oder zu kürzen –, beweist nicht zuletzt das Halteband etlicher bronzzeitlicher Leiern (**Kat.-Nr. 9**, **Kat.-Nr. 28**, **Kat.-Nr. 35**). Dies wäre nutzlos, wenn eine Hand stets nur damit beschäftigt war, das Instrument während des Spiels festzuhalten. Den Einsatz oder zumindest das Vorhandensein von Plektra zeigen Leiern aus dem minoischen Kreta (**Kat.-Nr. 9**, **Kat.-Nr. 27**), dem früheisenzeitlichen Zypern (**Kat.-Nr. 50** *Abb. 99–Abb. 100*), dem früharchaischen Griechenland (**Kat.-Nr. 113** *Abb. 201–Abb. 202*, **Kat.-Nr. 114** *Abb. 203*) und dem zeitgenössischen Kleinasien (**Kat.-Nr. 128** *Abb. 226*, **Kat.-Nr. V 39** *Abb. 307–Abb. 309*, **Kat.-Nr. V 40** *Abb. 310–Abb. 314*). Die Interpretation etlicher mykenischer Elfenbeingeräte als Plektra muss hypothetisch bleiben.

3. Kontexte der Musikausübung

Der Kult war der häufigste und in der Bronzezeit wohl der wichtigste, wenn nicht der einzige Zusammenhang, in dem nach Aussage der vorhandenen Bildzeugnisse musiziert wurde. Diese allerdings bedienen sich einer normierten, überschaubaren Bildersprache und geben sicherlich nicht alle Kontexte wieder, in denen tatsächlich musiziert wurde.

Bereits die Bildmotive auf dem altpalastzeitlichen Siegel **Kat.-Nr. 8** (*Abb. 22–Abb. 25*) betten das Leierspiel im Tier- und Trankopferritual ein. Der end- oder frühe nachpalastzeitliche Porossarkophag **Kat.-Nr. 27** aus Ajia Triada (*Abb. 52*) gibt den gleichen Kontext in minoischer Tradition ausführlich wieder. Die Zeremonie, die hier wohl während der Bestattung stattfindet, besteht aus dem eigentlichen Stieropfer, bei dem ein Doppelaulos erklingt, und aus einer anschließenden Flüssigkeitsspende (Libation) in Begleitung von Leierspiel. Des Weiteren werden dem Vornehmen, aber nicht unbedingt vergöttlichten, Verstorbenen Opfergaben durch eine Prozession ohne Musikbegleitung dargebracht. Allzu eng mit dem Grabbrauchtum dürfen diese Rituale und die sie begleitende Musikausübung

jedoch nicht verbunden werden. Die bloße Niederlegung von Instrumenten im Grab (**Kat.-Nr. 33**) oder die Verzierung funerer Gefäße mit Musikszenen reicht nicht für eine scharfe Trennung zwischen funerer und götterkultischer Musikausübung aus. Denn seit frühminoischer Zeit dienten Grabanlagen und umliegende Räume, Plätze u. ä. auch dem Götterkult, und Geräte dieses Kultes wurden gelegentlich auch in Gräber niedergelegt. Seit der Gründung der Paläste und der Gipfelheiligtümer in mittelminoischer Zeit dürfte zwar der Götterkult ein neues Zuhause außerhalb der Nekropolen gefunden haben, die Grenzen zwischen Grab- und Götterkult blieben aber wohl weiterhin fließend. Als Träger dieser Rituale dienten wohl die minoischen Paläste oder – nach der Zerstörung von Knossos in SM IIIA2 Früh – palastähnliche Nachfolgerinstitutionen; doch spätminoische Miniaturfresken, die Palastfeste mit Tanzritualen und summarisch wiedergegebenen, großen Zuschauermengen darstellen, sind fragmentarisch und haben bisher kein Zeugnis für Musikausübung geliefert.

Kultische Musikausübung ganz außerhalb des funeren Bereichs zeigen die Tanzgruppe aus Paläkaastro (**Kat.-Nr. 30** *Abb. 62–Abb. 65*) und die Kalami-Pyxis (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*) aus Kreta sowie der Pylos-Siegelabdruck **Kat.-Nr. 37** (*Abb. 76–Abb. 79*), der wohl von einem älteren minoischen Siegelring stammt. Auch die *ru-ra-ta-e*, die mykenischen Leierspieler, erscheinen im Linear-B-Text aus Theben in kultischen Zusammenhängen. Zwischen minoischem Kreta und mykenischem Festland haben wir uns keine größeren Unterschiede vorzustellen, da die mykenische von der minoischen Musikausübung nachhaltig geprägt war.

Dem oben umrissenen Ritual dürften sich Bankette angeschlossen haben, bei denen auch musiziert wurde. Den eindeutigsten Beleg dafür liefert das SH IIIB-zeitliche Fresko aus Pylos (**Kat.-Nr. 36** *Abb. 73–Abb. 75*), wo ein sitzender Leierspieler und antithetisch angeordnete Zecher am Tisch zu sehen sind. Ein eindeutigeres Zeugnis für die enge Verbindung von Musik, Kult und Herrschaft als dieses Fresko, das die Wand hinter dem Thron im dortigen mykenischen Palast schmückte, ist bei einer Kultur, die vorwiegend mit den Mitteln der Vorgeschichtswissenschaft erschlossen werden muss, schwer vorzustellen.

Auch auf Zypern bildet der Kult, zunächst in nahöstlicher (genauer: syrischer) Tradition, den eigentlichen Kontext der Musikausübung in der Spätbronzezeit, wie das Rollsiegel **Kat.-Nr. 39** (*Abb. 82*) und die Bronzeständer **Kat.-Nr. 40** (*Abb. 83–Abb. 84*) und **Kat.-Nr. 41** erkennen lassen. Ersteres zeigt das Saitenspiel sogar in einer Bankettszene, genauer: in einer nahöstlichen Szene der »Speisung der Gottheit« durch Röhrentrinken. Vergleichbare Rituale dürfen anhand der Szene der kypro-geometrischen Bauchhenkelamphora **Kat.-Nr. 54** (*Abb. 111*) rekonstruiert werden. Auch auf Zypern zeigen die Bilder das Saitenspiel im Kontext von Gabenträgerprozessionen (**Kat.-Nr. 40** *Abb. 83–Abb. 84*, **Kat.-Nr. 41** *Abb. 87–Abb. 88*, **Kat.-Nr. 58** *Abb. 119–Abb. 120*, **Kat.-Nr. 60** *Abb. 123–Abb. 124*) und (in der Früheisenzeit) beim Tanz (**Kat.-Nr. 54** *Abb. 112*), bei Flüssigkeitsspenden (**Kat.-Nr. 49** *Abb. 96*, **Kat.-Nr. 52** *Abb. 105–Abb. 106*, **Kat.-Nr. 53** *Abb. 107–Abb. 110*) und beim Bankett (**Kat.-Nr. 60** *Abb. 123–Abb. 124*). Die zyprischen Szenen aber zeichnen sich wohl bereits seit dem 13./12. Jh. v. Chr. dadurch aus, dass sie oft vornehme Gestalten, Könige, Adlige o.

ä. als Spieler von Saiteninstrumenten darstellen, und somit Musikausübung, Herrschaft bzw. soziale Repräsentation und Kult aufs engste verbinden. Ähnliches ist bis dahin weder im nahöstlichen noch im ägäischen Raum überliefert.

Funeräres, ausschließlich am Grab ausgeübtes Saitenspiel lassen auch die früheisenzeitlichen Denkmäler im ägäischen Raum kaum erkennen. Neben der einzigen eindeutig funerären Szene aus Theben (**Kat.-Nr. 117** *Abb. 210–Abb. 211*) und einer Leierspielerfigurine aus funerären Fundzusammenhängen (**Kat.-Nr. 99** *Abb. 163–Abb. 164*) gibt es mindestens eine eindeutig kultische Szene (**Kat.-Nr. 111** *Abb. 195*). Bekannt sind ferner Weihungen von Musikinstrumenten bzw. von Instrumentenmodellen oder Spielerfigurinen in Heiligtümern (**Kat.-Nr. 101** *Abb. 167–Abb. 168*, **Kat.-Nr. 122** *Abb. 217* und wohl **Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*¹⁵¹²), aber auch mehrere Darstellungen von Prozessionen und/oder Tänzen (**Kat.-Nr. 102** *Abb. 169*, **Kat.-Nr. 103** *Abb. 172–Abb. 175*, **Kat.-Nr. 106** *Abb. 182*, **Kat.-Nr. 107** *Abb. 186*, **Kat.-Nr. 110** *Abb. 193*, **Kat.-Nr. 113–Kat.-Nr. 116** *Abb. 201–Abb. 209*, **Kat.-Nr. 118–Kat.-Nr. 120** *Abb. 212–Abb. 216*, **Kat.-Nr. 123** *Abb. 219–Abb. 220*), Spektakeln (**Kat.-Nr. 104** *Abb. 176*) und Banketten (**Kat.-Nr. 105** *Abb. 180*, **Kat.-Nr. 108** *Abb. 185*, **Kat.-Nr. 109** *Abb. 190*), die grundsätzlich sowohl am Grab als auch im Heiligtum oder im Rahmen profaner Feste ausgeführt werden konnten. Dabei begleitet zumindest der Tanz – im engeren Sinne, d. h. nicht der Tanz im Sinne von Klagegesten – nach Aussage der Homerischen Epen, der frühgriechischen Literatur und der geometrisch-früharchaischen Vasenmalerei stets religiöse oder profane Feste. Auch die epischen Aufführungen leierspielender Aöden finden nach Selbstdarstellung des Epos im Rahmen profaner Feste oder allenfalls im profanen Begleitprogramm religiöser Feste statt. Die Bankettszenen zeigen Musikanten in der Rolle der Zecher, setzten also die bis dahin zyprische, ab jetzt aber charakteristisch griechische Idee der sozialen Repräsentation durch eigenhändiges Musizieren um.

Auch übernatürliche Wesen musizieren manchmal nach altägäischer und frühgriechischer Auffassung. In diesem Sinne zu interpretieren sind die leierspielenden Affen des theräischen Freskos **Kat.-Nr. 26** (*Abb. 50–Abb. 51*), der wohl rasselspielende Löwe auf dem mykenischen Rhyton von Kalavarda (*Abb. 243*) oder die Sirenen auf der früharchaischen Scherbe **Kat.-Nr. 129** aus Delos (*Abb. 228*). Die Idee des Musizierens durch Götter, präsent bei Homer, oder vergöttlichten Menschen setzt die Deutung zumindest einiger der bildlich überlieferten Leierspieler als Gottheiten in Menschengestalt voraus, wie sie gelegentlich für spätbronzezeitliche und kypro-geometrische Bilder (**Kat.-Nr. 31** *Abb. 66*, **Kat.-Nr. 40** *Abb. 83–Abb. 84*, **Kat.-Nr. 41** *Abb. 87–Abb. 88*, **Kat.-Nr. 43** *Abb. 89–Abb. 91*, **Kat.-Nr. 47** *Abb. 95* und vor allem **Kat.-Nr. 36** *Abb. 73–Abb. 75*) erwogen worden ist. Die kultur- und musikgeschichtlichen Folgerungen, die hier gezogen wurden, bleiben von dieser Deutung unberührt, da das Musizieren durch die Götter nach dem Ebenbild menschlicher

¹⁵¹² Dazu mehrere archaische Instrumentenmodelle oder Musikantenfigurinen in den Heiligtümern der Athena Alea oder der Artemis (Knakeatis?) bei Mavriki in Tegea, der Hera in Argos, der Artemis Orthia in Sparta, der Athena auf der Akropolis von Gortyn.

Musikausübung ausgedacht worden wäre. Eindeutige Indizien für die Identifizierung von Göttern gibt es jedoch in den erwähnten Bildern nicht. Zumindest für die bronzezeitlichen Szenen halten wir diese Deutung für äußerst unwahrscheinlich, auch wenn etwa Apollon bereits in den Linear-B-Texten nachgewiesen ist. Seine Verbindung zur Musik bildet nur einen Aspekt unter vielen anderen und ist erst in den Homerischen Epen belegt.

4. Musiksoziologische Betrachtungen

Die Musik ist u. a. eine kommunikative Handlung und als solche definiert sie Identität und Klassenzugehörigkeit. Sie fungiert als Argument im Kampf um soziale Anerkennung. Der Tatbestand Musikausübung, dessen Grundzüge anhand der verfügbaren Quellen im Gebiet der vorliegenden Untersuchung rekonstruiert werden können, ist nicht zuletzt deshalb ein soziales Phänomen, weil er sich nach Aussage vieler ikonographischer, archäologischer und späterer literarischer Quellen in Anwesenheit breiter Schichten der Bevölkerung entfaltet. Man darf grundsätzlich vermuten, dass es auch individuell geprägte Musikausübung gab; auch diese wäre nicht ganz frei von sozialen Bezügen; sie bleibt uns aber in jedem Fall verborgen.

Die Bildzeugnisse des Saitenspiels in den palatial-administrativen Kontexten der frühhelladischen und der mittelminoischen Siegelglyptik, die Teilnahme von Leierspielern an der Kulturausübung im palatialen Milieu von Ajia Triadha in SM IIIA und von Pylos SH IIIB und vor allem die beiden *ru-ra-ta-e* in einem ähnlich palatialen, kultischen und administrativen Kontext auf der Tontafel TH Av 106 lassen erkennen, dass die Leierspieler in der ägäischen Bronzezeit Spezialisten, Mitglieder des palatialen, mit dem Kult beauftragten Apparates waren. Ihr genauer Status ist nicht bekannt; die Tatsache aber, dass zwei Leierspieler in Theben eigens berufen werden und ihre Berufung registriert wird, deutet eher auf ein loses Dienstverhältnis zu den Palästen hin, zumindest auf dem mykenischen Festland.

Das Amt des Leierspielers dürfte lediglich ein Spezialamt innerhalb des Priestertums gewesen sein. Das zeigen nicht nur die spätbronzezeitlichen Musikszenen, die in ihrer überwiegenden Mehrheit kultisch zu interpretieren sind, sondern auch und vor allem die Kleidung der Leierspieler: **Kat.-Nr. 27** (Abb. 52), **Kat.-Nr. 28** (Abb. 57–Abb. 58), **Kat.-Nr. 30** (Abb. 62–Abb. 65), **Kat.-Nr. 31** (Abb. 66), **Kat.-Nr. 35** (Abb. 71–Abb. 72), **Kat.-Nr. 36** (Abb. 73–Abb. 75) und **Kat.-Nr. 37** (Abb. 76–Abb. 79) zeigen Leierspieler in den gleichen knöchellangen Gewändern, in denen auch Eimerträger/-innen, Opferpriester/-innen oder andere Würdenträger/-innen auftreten. Auffälligerweise wird nie ein Musikant in dem für vornehme junge Männer (Herrscher, Waffenträger, Sportler) typischen minoischen Schurz dargestellt – auch der Schurz des Sistrum-Spielers auf der sog. Schnittervase aus Ajia Triada gehört nicht zu diesem Typ. Das führt zu der Schlussfolgerung, dass die minoischen und mykenischen Leierspieler ihren sozialen Status nicht etwa mit Kategorien der Männlichkeit, der expressiven Körperlichkeit oder der militärischen Effizienz, sondern eher mit ihrer Funktion als Grenzgänger zwischen der natürlichen Welt und der transzendentalen

Welt der übernatürlichen Wesen und der Götter begründeten. Um so bemerkenswerter ist es, dass die altägäische Bildkunst – abgesehen von einzelnen, umstrittenen Fällen – keine Frauen als Musikantinnen oder Leierspielerinnen zeigt, obwohl Frauen sehr oft als kultische Amtsträgerinnen, Priesterinnen o. ä. dargestellt werden. Die Präsenz eines Leierspielerbildes an der Wand hinter dem Thron im Palast von Pylos ist vor diesem Hintergrund kommunikativ besonders wirksam, weil die mykenische Herrschaftsideologie, zumindest in Pylos, auch eher auf den religiös-kultischen Funktionen und den angenommenen übernatürlichen Kräften des *wanax* basierte, als auf seiner profanen Rolle als 'Warlord' oder militärischer Führer, wie S. Deger-Jalkotzy und andere gezeigt haben.

Doch die Götter, die *wanakes*, das Priestertum und die Leierspieler konnten die Zerstörungen und den Zusammenbruch der mykenischen Reiche an der Wende vom 13. zum 12. Jh. v. Chr. nicht verhindern. Diese Ereignisse erschütterten auch die ideologischen Fundamente der Gesellschaft. Mit dem Untergang des palatialen Herrschaftssystems ging wohl auch das musikalisch und kultisch beauftragte Personal der Paläste unter. Die Leier, im 12. und 11. Jh. v. Chr. im ägäischen Raum nur einmal belegt (**Kat.-Nr. 38** Abb. 80–Abb. 81), erscheint ab jetzt bis in das 8. Jh. v. Chr. hinein mit nur noch wenigen (drei oder vier, seltener fünf) Saiten. Männlichkeit und militärische Effizienz gewannen an Bedeutung im Kampf um soziale Anerkennung, da sie in dieser unruhigen Zeit wohl auch im Kampf ums Dasein wichtig geworden waren. Sie wurden jedenfalls aus sozialgeschichtlicher Sicht wichtiger als die religiös-kultischen Fähigkeiten, die zuvor prestigeträchtig waren.

Das Leierspiel als soziales Erkennungsmerkmal in dieser Zeit mit militärischen Tugenden zu verbinden war demnach folgerichtig. Im ägäischen Raum selbst ist die neue Ideologie erst mit dem jüngst entdeckten, noch unveröffentlichten Krater **Kat.-Nr. 98** aus Thronos-Kephala, den die Ausgräberin L. D'Agata vorläufig in das 11. bis frühe 10. Jh. v. Chr. datiert, belegt. Doch der mit Schwert bewaffnete, ein kurzes Gewand tragende (oder nackte?) Leierspieler auf dem zyprischen Kalathos des 11. Jhs. (**Kat.-Nr. 42** Abb. 85–Abb. 86) ist ein deutliches Sinnbild der neuen, prestigeträchtigen Verbindung von Musik und Krieg. Die argolische Scherbe **Kat.-Nr. 38** aus dem 12. Jh. (Abb. 80–Abb. 81) ist leider zu fragmentarisch; wir wissen also nicht, ob diese Verbindung zuerst in Griechenland zustande kam und dann Zypern durch mykenische Siedler erreichte, oder ob sie lokal auf Zypern unter dem starken ägäischen Einfluss dieser Zeit entwickelt wurde. Der Boden für die neue Ideologie war auf Zypern jedenfalls fruchtbar. Die beiden Bronzeständer **Kat.-Nr. 40** (Abb. 83–Abb. 84) und **Kat.-Nr. 41**, die mit ihren Darstellungen der sitzenden Harfenspieler als Ziele von Gabenträgerprozessionen in der gesamten nahöstlichen und ägäischen Bronze- und Früheisenzeit einmalig sind, zeigen, dass die Idee des vornehmen Leierspielers – oder besser: des leierspielenden Mitglieds der gesellschaftlichen Führungsschicht – dort früher bekannt war.

Die Aufführung und Rezeption von Musik als prestigeträchtige Beschäftigung der kriegstüchtigen, waffentragenden Eliten oder der Eliten überhaupt ist in der folgenden zyprischen und ägäischen Früheisenzeit allgegenwärtig. Sie bildet die wesentlichste

Voraussetzung für die Formierung des musikalischen Laientums, die Säkularisierung der Musik, die 'Demokratisierung' der Musikausbildung sowie die Institutionalisierung der Dichtung und insbesondere der Musik als soziales Erkennungsmerkmal des späteren griechischen Bürgertums. Hier wurzeln die kulturgeschichtlichen Entwicklungen, die es etwa Archilochos im 7. Jh v. Chr. ermöglichten, soziale Anerkennung aufgrund seiner Fähigkeiten als Soldat *und* Dichter zu beanspruchen, was einer sozialen Revolution gleichkam. Hier liegen auch die Wurzeln des Bürgerideals des καλὸς κάγαθός.

In diesen kulturellen Habitus gehört u. a. die Nacktheit der Leierspieler (gesichert bei **Kat.-Nr. 49** Abb. 96, **Kat.-Nr. 54** Abb. 112, **Kat.-Nr. 100** Abb. 165–Abb. 166, **Kat.-Nr. 102** Abb. 169, **Kat.-Nr. 103** Abb. 172–Abb. 175, **Kat.-Nr. 123** Abb. 219–Abb. 220, wahrscheinlich bei den meisten anderen geometrischen Silhouettenbildern und abstrakten Figurinen; Abb. 237 zeigt einen nackten Aulos-Bläser) oder die Bekleidung durch einen kurzen Schurz (**Kat.-Nr. 101** Abb. 167–Abb. 168, auch mit Stirnband), die Prozession oder der Tanz mit Waffen bzw. die Zurschaustellung von Waffen (**Kat.-Nr. 98**, **Kat.-Nr. 104** Abb. 176, **Kat.-Nr. 106** Abb. 182, **Kat.-Nr. 111** Abb. 195, **Kat.-Nr. 116** Abb. 207–Abb. 208, **Kat.-Nr. 118** Abb. 212, **Kat.-Nr. 119**). In diesen Habitus gehört auch der Umgang mit Pferden oder Pferdewagen (**Kat.-Nr. 47** Abb. 95, **Kat.-Nr. 48** Abb. 97, **Kat.-Nr. 125**) und – in Attika seit dem späten 8. Jh. v. Chr. – das eigenhändige Musizieren beim Bankett (**Kat.-Nr. 105** Abb. 180, **Kat.-Nr. 108** Abb. 185, **Kat.-Nr. 109** Abb. 190). Auch musizierende Frauen sind in der Früheisenzeit mehrfach belegt, jedoch meistens in stark nahöstlich geprägten Szenen. Dies alles bildet einen scharfen Gegensatz zu den bronzezeitlichen Darstellungen bekleideter Leierspieler in kultischen Zusammenhängen. Der schwerwiegendste Einschnitt in der Entwicklung der ägäischen und der zyprischen Musikkultur seit der Bronzezeit ist demnach im musiksoziologischen Bereich bzw. in der gesellschaftlichen Funktion der Musikausübung zu beobachten. Darin, dass sich diese Funktion so grundlegend änderte wie die Gesellschaft, die Sozialstruktur und die Herrschaftsformen selbst, liegt der soziale Charakter der Musikausübung im ägäischen Raum und auf Zypern begründet.

Ältere Formen kultischer Musikausübung und die damit verbundenen kulturellen und sozialen Vorstellungen sind ab dem 12. Jh. v. Chr. nicht spurlos verschwunden. In der Odyssee etwa sind die δῆμιοεργοὶ Aöden überhaupt deshalb lebenswürdig und auch respektabel, und sie bekommen deshalb immer zu essen und zu trinken, weil sie als Repräsentanten und Schützlinge der Musen und/oder der Götter gelten, d. h. wegen ihrer besonderen Beziehung zur übernatürlichen Welt, die auch den bronzezeitlichen Leierspielern zuerkannt gewesen sein dürfte. Die einmalige Bezeichnung des Demodokos als ἦρωρ (Od. viii, 483) hat keinerlei militärische oder kriegerische Konnotationen. In der kypro-geometrischen Kunst sind auch weiterhin Leierspieler in langen Gewändern belegt, so bei **Kat.-Nr. 44** (Abb. 92), **Kat.-Nr. 45** (Abb. 93), **Kat.-Nr. 46** (Abb. 94) und **Kat.-Nr. 52** (Abb. 106). Auch in dieser Hinsicht also wie bei den Leierformen und den Kontexten der Musikausübung erscheint die kypro-geometrische Musikkultur gewissermaßen traditionalistisch geprägt. Dies zeigt wiederum, wie weit Zypern eine Kulturlandschaft war, in

der sich Elemente der bronzezeitlichen ägäischen Musikkultur in der Früheisenzeit behaupten und erhalten konnten. Seine Beziehungen zu Kreta und zum griechischen Festland trugen wesentlich dazu bei, diese Elemente dort wieder zu beleben oder, soweit die Tradition im ägäischen Raum abgebrochen war, wieder einzuführen.

5. Saitenspiel und Gesang

Aus leicht verständlichen Gründen ist die Aussagekraft materieller und ikonographischer Quellen hinsichtlich des Gesangs äußerst begrenzt. Informationen über minoischen Gesang liefern etwa die Keftiu-Heilsprüche auf dem Londoner medizinischen Papyrus 11, 4–6, die Darstellungen von Musikanten mit geöffneten Mündern oder die Archaismen der Homerischen Epen und anderer Gattungen griechischer Dichtung, soweit sie auf ältere Gesangstraditionen im ägäischen Raum schließen lassen. Soweit man den allgemeinen Inhalt von Gesängen aus dem Kontext ihrer Aufführung rekonstruieren kann¹⁵¹³, weisen die bronzezeitlichen und die meisten früheisenzeitlichen Szenen auf religiöse Inhalte hin. Medizinische Anwendungen der Musik, die ohne weiteres als eine von vielen kultischen Anwendungen betrachtet werden muss (Zaubergesang), belegen der oben genannte ägyptische Papyrus für das minoische Kreta, die ἔπαιδιῆ bei Homer sowie die Testimonien über die kathartische Tätigkeit kretischer Musikanten im archaischen Sparta. Diachronisch gesehen, scheint die Verbindung von Musik und Medizin auf Kreta seit minoischer Zeit besonders ausgeprägt gewesen zu sein.

Obwohl es keine positiven Indizien für reines Instrumentalspiel gibt, lassen die mykenische Berufsbezeichnung *ru-ra-ta-e* und mehrere homerische Testimonien erkennen, dass das Saitenspiel zumindest semantisch ein vom Gesang deutlich abgegrenzter Begriff war. Es wäre also voreilig, die Darstellungen von Musikanten mit geschlossenen Mündern grundsätzlich als Darstellungen von Musik *und* Gesang zu interpretieren.

Erst ab dem 12. Jh v. Chr., in der Folge der Zerstörungen am Ende von SH IIIB und des Untergangs der mykenischen Palastkultur, gibt es Indizien für eine weitere, profane Musik- und Dichtungstradition, die ihren Höhepunkt mit den beiden erhaltenen Homerischen Epen im 8. Jh. v. Chr. erreichte. An die Seite linguistischer, archäologischer und sozialgeschichtlicher Anhaltspunkte für diese These ist die musikgeschichtliche Beobachtung zu stellen, dass die mindersaitige Leier, das Begleitinstrument des frühen Epos, ab dem 12. Jh. v. Chr. das wichtigste Instrument im gesamten Gebiet der vorliegenden Untersuchung darstellt.

¹⁵¹³ Diese Methode ist bei Kulturen ohne einschlägige Schriftzeugnisse, poetische Texte o. ä. die einzige, die der Forschung zur Verfügung steht. Sie dürfte auch insofern kulturnah sein, als es bei Kulturen ohne 'wissenschaftliche' Auseinandersetzung mit der eigenen Literatur üblich ist, die Gesänge nach Aspekten der Pragmatik (d. h. des Verwendungskontextes) und nicht nach rein semantischen (d. h. inhaltlichen) oder syntaktischen (d. h. äußerlich-formalen) Überlegungen zu systematisieren. Man denke etwa an die griechische Terminologie für Liedgattungen; hierzu West, AGM (1992) 13–38; Neubecker, AgM (1994) 41–61.

6. Die Frage der Kontinuität

Infolge der hier gemachten Beobachtungen kann die Frage, ob die Musikkultur und insbesondere das Saitenspiel im ägäischen Raum Kontinuität aufweist, positiv beantwortet werden. Bei dieser Kontinuität handelt es sich allerdings nicht um andauernde Erstarrung bestimmter Formen, sondern um progressive Variation, um eine ununterbrochene Entwicklung, deren einzelne Stufen am vorhandenen Material meistens in Umrissen erfasst werden können. Es gibt zwar auch 'dunkle' Zwischenperioden ohne Quellenmaterial (die Neupalastzeit auf Kreta, die frühmykenische Zeit und das frühe 1. Jt. auf dem griechischen Festland), der Vergleich der jeweils davor und danach anschließenden Quellen zeigt aber keine schlagartigen Veränderungen – zumindest was die Saiteninstrumente angeht. Die größten Veränderungen sind im musiksoziologischen Bereich zu beobachten, da sich bekanntlich auch die Gesellschaftsstruktur und die Herrschaftsformen der Bronze- und der Früheisenzeit grundlegend unterscheiden. Der kulturelle Rückgang im ausgehenden 2. und im frühen 1. Jt. v. Chr. hat jedenfalls keinen Bruch verursacht. Die wesentlichen Elemente der geometrisch-griechischen Musikkultur (mindersaitige Leier, profane Musikausübung bzw. Heldengesang, Aufwertung des Saitenspiels als identitätsstiftendes Repräsentationsmittel) sind vor dem Ende des 2. Jts. zum Teil in der Argolis und zum Teil auf Zypern belegt.

7. Kontakte mit anderen Musikkulturen

Die Fragen des musikalischen Austausches im antiken Mittelmeerraum im 3. bis frühen 1. Jt. v. Chr. und der Einwirkung des Alten Orients auf die Musikkultur des ägäischen Raumes müssen differenziert beantwortet werden. Von einer völlig isolierten Entwicklung der Musikausübung im ägäischen Raum oder von ihrer völligen Abhängigkeit vom Orient kann nicht die Rede sein. Im Bereich der Musikinstrumente, wo der materielle Charakter der Quellen die meisten fundierten Aussagen ermöglicht, ist das Spektrum möglicher Austauschphänomene breit. Die Übernahme eines ganzen Instrumentes aus dem Orient ist für den ägäischen Raum mit der palästinischen Rahmenharfe der frühkykladischen Figurinen und für Zypern mit der syrischen Winkelharfe der spätbronzezeitlicher Gefäßuntersätze nachgewiesen. In beiden Fällen jedoch blieb die Verbreitung dieser Instrumente im Gebiet der vorliegenden Untersuchung geographisch und zeitlich auf die oben genannten Orten und Perioden begrenzt. Belege für die palästinische Rahmenharfe nach dem Ende der frühbronzezeitlichen Blütezeit in der Ägäis gibt es ebenso wenig wie für die syrische Winkelharfe auf Zypern nach dem Ende der urbanen Kultur auf der Insel. Ihre Plätze nehmen auf dem mittelbronzezeitlichen Kreta eine recht verschiedene Form der Rahmenharfe, die sich bald zu der typischen siebensaitigen Leier des ägäischen Raumes entwickeln sollte, und auf Zypern in der ausgehenden Spätbronzezeit die ähnliche, aber mindersaitige Leierform, die kurz zuvor im ägäischen Raum entwickelt worden war, ein. Ab diesem Zeitpunkt darf Zypern, zumindest musikgeschichtlich gesehen, als Teilgebiet,

genauer: als das musikalisch führende Teilgebiet des erweiterten griechischen Siedlungsraums gelten.

Von den beiden großen Gruppen ägäischer und zyprischer Leiern weist nur die zweite, die Leiern mit getrennt angefertigtem Resonanzkörper umfasst, ein Konstruktionsprinzip auf, das auch im Orient seit dem frühen 2. Jt. belegt ist. Die Bauweise der Leiern mit einheitlichem, unten verdickten und als Resonanzkörper fungierenden Rahmen ist dagegen typisch ägäisch und kommt im Orient oder in Ägypten kaum bzw. viel später vor, wie bereits B. Aign erkannt hat.

In der Früheisenzeit erscheint in Musikszene auf stark orientalisierenden Bronzereliefs aus Kreta und Zypern die im zeitgenössischen Orient allgegenwärtige tragbare, polychorde, horizontal gespielte asymmetrische Flachbodenleier mit getrennt angefertigtem Resonanzkasten. Es handelt sich um ein Instrument ägyptischen Ursprungs, das sich auch in Palästina im späten 2. Jt. v. Chr. verbreitete und im frühen 1. Jt. in Nordsyrien zu Hause war. Angesichts der stark orientalisierender Ikonographie und des Stils seiner kretischen und zyprischen Bildzeugnisse sind jedoch starke Zweifel daran angebracht, ob sich dieses Instrument je tatsächlich auf den beiden Großinseln verbreitete. Die Möglichkeit, dass solche Bilder dort lediglich nahöstliche, exotische Motive wiedergaben oder dass solche Leiern allenfalls von eingewanderten Musikanten auf Kreta und Zypern gelegentlich gespielt wurden, muss aufrecht erhalten bleiben. Nur so lässt sich derzeit erklären, warum diese nahöstliche Leier sonst in keinen Bildzeugnissen lokaler Prägung und in keinen ägäischen oder zyprischen Musikszene späterer Perioden erscheint. Das Gleiche gilt für das eher als nordsyrisch zu bezeichnende Ensemble aus Flachbodenleier, Aulos und Rahmentrommel, in dem diese Leierform gewöhnlich gespielt wird. Auf Zypern wurde es auch mit lokalen Leierformen besetzt. Seine verkürzte, mit Aulos und Leier besetzte Version palästinischen Ursprungs wurde in Attika im frühen 7. Jh. eingeführt, dort aber stets mit der lokalen Rundbodenleier besetzt. Das Zusammenspiel von mehreren Instrumenten ist sonst in keiner Periode der Musikgeschichte im ägäischen Raum oder auf Zypern belegt.

Auch als unrealistische Szenen geben diese nahöstlichen Bilder Auskunft über die Rezeption nahöstlichen Gedankengutes aus dem Bereich der musikalischen Reflexion und der Art und Weise, wie man das Musikbrauchtum in Bilder umsetzte. Ein weiteres Beispiel dafür liefert das SM IA-zeitliche Affenfresko aus Thera, in dem ein Affe ein eigentümliches, vielleicht fiktives Saiteninstrument spielt (**Kat.-Nr. 26 Abb. 50–Abb. 51**). Das Bild hängt offenbar mit ägyptischen Darstellungen eines mythologisch-satirischen Themas zusammen.

Obwohl die Rhythmus- und Schlaginstrumente aus dem Rahmen der vorliegenden Studie fallen, sollte an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, dass solche Instrumente im ägäischen Raum meistens fremden Ursprungs sind. Nachgewiesen ist bisher die Übernahme des ägyptischen Rahmensistrums auf Kreta bereits in MM I und der nahöstlichen Gefäßbrassel in Attika etwa im letzten Viertel des 8. Jhs. v. Chr. Im letzteren Fall dürfte es sich genauer um eine nordsyrische Anregung handeln.

Der Austausch instrumentenbaulichen Wissens drückt sich aber im Zeitraum der vorliegenden Untersuchung nicht nur mit ganzen Instrumenten, sondern auch – häufiger – in einzelnen Baumerkmalen aus, die in die jeweils lokalen Instrumente aufgenommen wurden. Nachdem altorientalistische Forschungen bewiesen haben, dass das siebenstufige Tonsystem spätestens seit dem frühen 2. Jt. v. Chr. im Orient weit verbreitet war, ist es vorstellbar, dass zumindest die allgemeine Idee der siebenfachen Einteilung der Oktave, im ägäischen Raum anhand mehrerer acht- und siebensaitiger Harfen bzw. Leiern vom frühen 18. bis späten 13. Jh. v. Chr. und wieder ab dem späten 8. Jh. v. Chr. belegt, aus dem Orient übernommen wurde. Doch angesichts des physikalisch-akustischen Hintergrunds dieser Einteilung sowie der Tatsache, dass die Besaitung ägäischer Instrumente diachronisch ein nur hier belegtes Pendeln zwischen unterschiedlichen Zusammenfügungen von Tetrachorden aufweist, ist es ebenso vorstellbar, dass diese für die griechische und spätere Musikgeschichte folgenreiche Entwicklung im Gebiet der vorliegenden Untersuchung (genauer: auf dem altpalastzeitlichen Kreta) eigenständig zustande kam. Auch die Tatsache, dass Rhythmus-Instrumente benachbarter Kulturen (d. h. Instrumente, die keine Töne bestimmter Höhe erzeugen) häufiger als ihre melodischen Saiteninstrumente übernommen wurden, ist ein Indiz für die Inkompatibilität ägäischer und nahöstlicher Tonsysteme. Eine klare Antwort auf diese Frage ist aber erst zu erwarten, wenn eingehendere Untersuchungen der altorientalistischen Textquellen oder Entdeckungen neuer Texte aus dem Alten Orient und Griechenland mehr Auskunft über die genaue Beschaffenheit der Tonsysteme im antiken Mittelmeerraum geben.

Die Ausgestaltung des Querjochs lässt gelegentlich nahöstliche Einflüsse erkennen. Die mohnkapselförmigen Querjochenden der Leier auf dem pylischen Fresko **Kat.-Nr. 36** (*Abb. 73–Abb. 75*) sind wohl ägyptischer Herkunft. Das gebogene Querjoch geometrischer Leiern, vor allem wenn es schräg platziert ist (**Kat.-Nr. 103** *Abb. 171*, **Kat.-Nr. 107** *Abb. 184*), dürfte ein Element sein, das die griechische Leier von der nordsyrischen asymmetrischen Leier übernahm. Die gelegentlich genaue Verbindung von Querjoch und Armen ohne die im ägäischen Raum und auf Zypern üblichen übersteigenden Enden bei einer zyprischen (**Kat.-Nr. 50** *Abb. 100*) und einer kretischen Leier (**Kat.-Nr. 100** *Abb. 165–Abb. 166*) ist als Indiz phönikischen Einflusses durch die symmetrische Flachbodenleier zu bewerten. Die kugelförmig verdickten Enden des Querjochs anderer früheisenzeitlicher Leiern (**Kat.-Nr. 123** *Abb. 219–Abb. 220*, **Kat.-Nr. 128** *Abb. 226*) dürften schließlich auf assyrischen Einfluss zurückgehen. Diese minimalen Berührungen mit ägyptischen (im 2. Jt.) und nahöstlichen Saiteninstrumente (im frühen 1. Jt.), vor dem Hintergrund des sonst intensiven Kultur- und Handelsaustausches mit den genannten Kulturen in den genannten Perioden betrachtet, zeigen, dass die politischen, sozialen, wirtschaftlichen und weiteren Bedingungen, unter denen dieser Austausch im antiken Mittelmeerraum von Zeit zu Zeit stattfand, für den Austausch zumindest der Saiteninstrumente nicht ausreichend waren. Die sprachlichen Bindungen des Gesangs und mögliche Unterschiede der Tonsysteme sind die

wahrscheinlichsten Faktoren, die dem Austausch von Saiteninstrumenten enge Grenzen setzten.

Im Bereich der Spieltechnik ist die Wirkung der Nachbarkulturen ebenfalls überschaubar. Die Spieltechnik der kykladischen Rahmenharfe ist nahöstlich und wurde wohl zusammen mit dem Instrument in den ägäischen Raum eingeführt. Die Spieltechnik der Leier dagegen dürfte sich hier eigenständig entwickelt haben. Nur für das im altägäischen und frühgriechischen Leierspiel gelegentlich eingesetzte Plektron ist eine konkrete externe, wohl ägyptische Anregung verantwortlich zu machen. Die im Alten Orient verbreitete horizontale Spieltechnik der Leier erscheint vereinzelt in Attika im 8. Jh. v. Chr. (**Kat.-Nr. 102 Abb. 169**, **Kat.-Nr. 106 Abb. 182**).

Unsere Möglichkeiten, den musikalischen Austausch zwischen den Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes im frühen 1. Jt. zu erfassen, werden z. T. von den Unsicherheiten eingeschränkt, die immer noch bei der kulturgeographischen Einordnung zweier wichtigen Quellengruppen, der figürlich dekorierten Metallschalen und der Siegel der Lyre-player Group, herrschen. In der vorliegenden Arbeit wird für die zyprische Herkunft der Schalen **Kat.-Nr. 58 (Abb. 119–Abb. 120)** und **Kat.-Nr. 60 (Abb. 123–Abb. 124)** sowie der gesamten Lyre-player Group plädiert. Zumindest die Leierinstrumente (meistens dreisaitige Rund- und Spitzbodenleiern, möglicherweise auch eine Schildkrötenleier) und die musikalischen Bräuche, die auf den Siegelbildern der letzteren Gruppe überliefert sind, fügen sich am besten in die zyprische Musikkultur des frühen 1. Jts. v. Chr., die anderen, eindeutig lokalen Bildzeugnissen entnommen werden kann.

Die Verbreitung musikalischen Wissens war keineswegs einseitig. Auch ägäische Entwicklungen haben sich gelegentlich in dieser Frühzeit weiter östlich verbreitet. Die nachpalastzeitliche ägäische Rundbodenleier mit wenigen Saiten etablierte sich auf Zypern im 11. Jh. v. Chr. und bewirkte in Palästina das, was J. Braun dort als eine Musikreform bezeichnete: die Reduzierung der Saitenzahl lokaler Leierinstrumente und die Einführung der Rundbodenleier in Palästina. Die Belege dieser Neuerung finden sich dort meistens in philistäischen Fundstätten. Der Einfluss der ägäischer Rundbodenleier mit einheitlichem Rahmen und geschweiften Armen ist in Kilikien im späten 2. Jt. (**Kat.-Nr. V 34 Abb. 302** und **Kat.-Nr. V 35 Abb. 301**) nachweisbar. Der Einfluss der Rundbodenleier mit geraden Armen ist im syro-phönikischen Raum im späten 8. Jh. (**Kat.-Nr. 59 Abb. 121–Abb. 122** und **Kat.-Nr. 62 Abb. 134**) zu erkennen.

Nach alledem sind Auffassungen der Musikkultur des ägäischen Raumes als einer peripheren Erscheinung innerhalb der großen altorientalischen Musikkultur nicht mehr aufrecht zu halten. Ganze organologische Gattungen des Nahen Ostens und Ägyptens (z. B. die Lauteninstrumente) sowie einzelne Typen (z. B. die Stand- bzw. Riesenleier, die Bogenharfe, die Winkelharfe) rezipierte die ägäische Musikkultur, zumindest im Zeitraum der vorliegenden Untersuchung, ebenso wenig wie die horizontale Spieltechnik von Leiern und Harfen oder das Zusammenspiel in kleinen oder großen Orchestern. Dies dürfte vor allem an den unterschiedlichen Tonsystemen liegen. Vieles im Gebiet der vorliegenden Untersuchung

darf andererseits als eigenständige Schöpfung gelten: die Rundboden-, die Spitzboden- und die Schildkrötenleier, die Verbindung musischer und militärischer Fähigkeiten mit einander und mit dem Bankett im Rahmen der statusstiftenden Repräsentation des Adels sowie die Öffnung der Musikausbildung für breite Schichten des Bürgertums, sobald die sozialgeschichtlichen Verhältnisse dies ermöglichten.

Die Beziehungen der ägäischen Musikkultur zu den anderen Musikkulturen des östlichen Mittelmeerraumes verliefen nur zum Teil parallel zu den allgemeinen Kulturbeziehungen. So scheint etwa der stärkste Einfluss, die Übernahme der nahöstlichen Rahmenharfe, in einem Abschnitt der Frühbronzezeit stattgefunden zu haben, in dem die Ostkontakte noch kein wesentlicher Faktor in der ägäischen Kultur waren. Und umgekehrt, sind in Zeiten intensiven Kulturaustausches (z. B. im 9.–7. Jh. v. Chr.) nur punktuelle Berührungen festzustellen.

Berührungen mit dem Alten Orient und mit Ägypten, gelegentliche Übernahme von Instrumenten oder einzelnen Baumerkmale, sind auch in den folgenden Perioden zu beobachten, die nicht Gegenstand dieser Studie waren. Denn in Griechenland setzten sich die Kontakte, der Import und die Nachahmung von Luxus- und Prestigegütern sowie die Rezeption nahöstlicher Kultur auch nach dem Ende der Tyrannenherrschaft in archaischen griechischen Städten und der Etablierung demokratischer Institutionen, der allgemeinen Diskreditierung des luxuriösen Lebensstils und der Entstehung der Orientfeindlichkeit in der Zeit der Perserkriege fort¹⁵¹⁴. Die Verbreitung und Wirkung dieser Elemente blieb jedoch nicht zuletzt deshalb begrenzt, weil im frühen 7. Jh. v. Chr. die Grundzüge griechischer Musikkultur, zuletzt das siebenstufige Tonsystem, die siebensaitigen Saiteninstrumente und die besondere gesellschaftliche Rolle der Musikausübung als allgemeines Bildungsgut bereits tief verwurzelt waren.

¹⁵¹⁴ Siehe u. a. M. C. Miller, *Athens and Persia in the fifth century BC. A study in cultural receptivity* (1997).

X. NICHT BERÜCKSICHTIGTES MATERIAL

In diesem Kapitel werden Artefakte zusammengestellt, die aus drei Gründen nicht in der Analyse der voran gegangenen Kapitel berücksichtigt werden konnten. Das sind zum einen musikalisch relevante Artefakte, die gelegentlich dem Untersuchungsraum der vorliegenden Arbeit zugewiesen worden sind, deren Verbindung mit ihm allerdings aus heutiger Sicht zweifelhaft erscheint. Zum anderen werden hier ägäische Artefakte besprochen, die gelegentlich in der Literatur als Belege von Saiteninstrumenten angesprochen worden sind, deren vermeintliche Instrumentenform, ob wahrscheinlich (**Kat.-Nr. 131** *Abb. 244–Abb. 245*, **Kat.-Nr. 133** *Abb. 246*) oder unwahrscheinlich (**Kat.-Nr. 134**, **Kat.-Nr. 137** *Abb. 248–Abb. 249*), nicht ausreichend gesichert ist und nur auf der Basis der berücksichtigten Belege beurteilt werden kann. Hier werden drittens Artefakte aufgelistet, die zwar eindeutig Musikinstrumente zeigen und angeblich ägäischer Herkunft sind, deren Echtheit aber nicht schlüssig bewiesen ist. Wir halten es grundsätzlich für eine Pflicht der Verteidiger der Echtheit dieser Objekte, Beweise für ihr Urteil zu erbringen, und verzichten deshalb auf weiterführende Erläuterungen.

1. Artefakte zweifelhafter kretischer Herkunft

Kat.-Nr. 130 Brüssel, Mus. Cinqu, Inv.-Nr. 826; FO unbekannt. Bronze-Figurine eines stehenden Leierspielers. Sicherlich nicht kretisch. Sardisch (?) wegen der gespreizten Beinen und des über den Kniegelenken reichenden Gewandrandes¹⁵¹⁵.

Lit. R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) Taf. 27,b; J. Floren, Geometrische u. archaische Plastik (1987) 72 Anm. 388; F. Duysinx, Musique et poesie en Grece antique (1988) 9 Taf. 3; S. C. Jones, Crafted Gifts (1995) 76–77 Kat.-Nr. M01 Taf. 39, M01 (mit Lit.); J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 398; J. B. Carter in: New Light (1997) 72 Anm. 2; Brand, Musikanten (2000) 196 Kat.-Nr. Glon 1.

Ein weiteres Figurinenpaar (**Kat.-Nr. V 51** *Abb. 329*) wurde vom J. P. Getty Museum in Malibu aus dem Kunsthandel erworben, 1993 in einer Ausstellung des Museums gezeigt sowie von J. M. Padgett vollständig publiziert und mit Kreta verbunden. Eine mikroskopische

¹⁵¹⁵ Vgl. J. Thimme (Red.), Kunst und Kultur Sardinien vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit. Ausstellungskatalog (1980) Kat.-Nr. 102. 120.

Untersuchung erwies die Patina der Gruppe als antik, die Echtheit ist aber dadurch nicht unanfechtbar garantiert. Die Gruppe stellt einen stehenden, nackten Leierspieler dar, der sein Instrument im linken Arm hält und mit der rechten Hand durch ein Plektron spielt. Er wird von einer kleineren Gestalt mit minoischem Schurz, wohl einem Knaben, begleitet, die ihn an der rechten Hüfte berührt. Beide Gestalten stehen frontal auf einer schmalen Standplatte.

Ähnliche Figurenpaare sind in der kretisch-geometrischen Plastik auch sonst belegt. Ein Paar nackter, Helm tragender Männer wurde in Kato Syme entdeckt und von Lebessi in FG datiert¹⁵¹⁶. Auch in diesem Fall ist der eine Mann kleiner als der andere wiedergegeben und damit als jünger zu interpretieren. Die Ungleichheit der Männer wird ferner dadurch deutlich, dass die Hand des grösseren Mannes auf der Hand des kleineren liegt.

Leierspieler und Knabe des Getty-Paares tragen eine charakteristisch kretische, flache Haartracht, die bereits ein mittelprotogeometrischer Waffenträger aus Kato Syme belegt¹⁵¹⁷. Kurze, breite Hälse mit fließendem Profil vom Kopf zu den Schultern erscheinen manchmal auf kretischen Figurinen¹⁵¹⁸, doch bei den Figurinen des Getty-Paares läuft diese Tendenz auf das Fehlen des Halses hinaus, was die kretische Plastik sonst nicht kennt.

Die abgeflachten Gesichtszüge der Figuren des Getty-Paares fügen sich in die Tendenz der Auflösung des geometrischen Stils auf Kreta im letzten Viertel des 8. Jhs. v. Chr. ein. Eine männliche Statuette dieser Periode aus Lasithi¹⁵¹⁹ hat nicht nur solche abgeflachte Gesichtszüge, sondern auch die flache Haartracht (oder Kopfbedeckung?) der Getty-Figurinen. Diese Statuette datiert Lebessi in die letzte Phase des geometrischen Stils. Eine stilistische Datierung des Getty-Paares in das späte 8. oder frühe 7. Jh. v. Chr. ist also wahrscheinlich. J. M. Padgett zieht eine Datierung in das erste Viertel des 7. Jhs. v. Chr. wegen der Wiedergabe des Schamhaares am Mann der Gruppe vor.

A. Lebessi lehnte jedoch die kretische Herkunft des Getty-Paares ab und verglich es mit sizilischen Figurinen. Auch diese kennen männliche Paare¹⁵²⁰ und liefern exakte Parallelen für die Haartracht¹⁵²¹ des Getty-Paares.

Eine Lösung der Frage der Werkstattzuweisung des Getty-Paares scheint die nähere Betrachtung des Instrumentes, das vom Mann gespielt wird, zu geben. Diese Leier knüpft mit ihrem etwas abgerundeten, aber in der Grundform flachen Boden des Resonanzkastens

¹⁵¹⁶ Verlinden, *Statuettes* (1984) 219 Kat.-Nr. 219 Taf. 87; J. M. Padgett in: *Fs. Vermeule* (1995) 396 Abb. 23, 8; Lebessi, *Syme III* (2002) 18–19. 79–81. 214–219 Kat.-Nr. 15 Taf. 15; Prent, *Cretan Sanctuaries* (2005) Taf. 68, b.

¹⁵¹⁷ Lebessi, *Syme III* (2002) Kat.-Nr. 11.

¹⁵¹⁸ Lebessi, *Syme III* (2002) 71–73 Abb. 41–42 (spätprotogeometrisch). Vgl. die mittelgeometrische sitzende Statuette aus Paläkaastro in unserer *Abb. 241*.

¹⁵¹⁹ Oxford, *Ashm. Mus. Inv.-Nr. AE 16*. Lebessi, *Syme III* (2002) Abb. 64.

¹⁵²⁰ Syrakusai, *Arch. Mus., Inv.-Nr. 18144 und 34747*. Catania, *Mus. Civico, Inv.-Nr. 1506*. V. La Rosa, *CronA 7*, 1968, 16–18. 51–54 Kat.-Nr. 2-4 Taf. 3–4; Lebessi, *Syme III* (2002) 217 Abb. 156.

¹⁵²¹ Syrakusai, *Arch. Mus. 29263*. V. La Rosa, *CronA 7*, 1968, 24–25 Kat.-Nr. 18 Taf. 9. Vgl. auch die männlichen Gerätfiguren auf der etruskischen Bronzevase der 2. Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. aus Bisenzio: I. Wehgartner (Hrsg.), *Die Etrusker und Europa*. Ausstellungskatalog Berlin, Altes Museum (1992) Taf. auf S. 81–83.

nicht an kretische Rundboden-, sondern an nahöstliche Flachbodenleiern an. Das nächste Beispiel einer solchen Flachbodenleier mit leicht abgerundeten Ecken des Resonanzkastens liefert das früheisenzeitliche, wohl nordpalästinische Bronzesiegel **Kat.-Nr. V 6** aus Ashdod (*Abb. 267*). Gemeinsam ist beiden Instrumenten auch die Wiedergabe zweier Saiten und das auf den Jocharmenden sitzende Querjoch mit leicht herausragenden Enden. Letzteres überliefert auch die Flachbodenleier der phönikischen Statuette **Kat.-Nr. V 49** (*Abb. 326–Abb. 328*) sowie die Berliner Schale **Kat.-Nr. 63** (*Abb. 135*), ein ägyptisches oder phönikisches Importstück in Athienou. An den Enden des Querjochs von **Kat.-Nr. V 51** (*Abb. 329*) sind darüber hinaus kugelförmige Verdickungen erkennbar, die den kretischen Instrumenten ebenso fremd sind. Drei Saiten und auf den Jocharmenden sitzendes Querjoch mit herausragenden Enden zeigt auch das kugelförmige Gefäß aus Sala Consilina (2. Hälfte 6. Jh. v. Chr.)¹⁵²².

Diese symmetrischen Flachbodenleiern, die auch auf die Leier des kretischen Musikers **Kat.-Nr. 100** (*Abb. 165–Abb. 166*) gewirkt haben dürften, besitzen die kugelförmigen Verdickungen des Querjochs vor dem mittleren 7. Jh. v. Chr. nicht. Dieses spezifische Baumerkmal verbreitet sich erst in assyrischen Darstellungen der Zeit Aššurbanipals (vgl. **Kat.-Nr. V 26** *Abb. 288–Abb. 289*). Das Getty-Paar kann aber nicht so niedrig datiert werden. Querjoch mit kugelförmig verdickten Enden weist früher die im Nahen Osten und in Ägypten weit verbreitete asymmetrische Flachbodenleier auf. Ein charakteristisches Beispiel liefert die Elfenbeinplakette **Kat.-Nr. V 2** aus Megiddo (*Abb. 262*).

Das Querjoch der Leier im Getty-Komplex knüpft also nicht an die kretische Rundboden-, sondern an die symmetrische und die asymmetrische Flachbodenleier des palästinisch-phönikischen Raumes an. Auf kretischen Einfluss dürfte erst die Rundform des Bodens der Leier einer sardisch-phönikischen Bronze-Figurine des späten 7. oder 6. Jh. v. Chr. aus dem Monte Sirai (Sardinien)¹⁵²³ zurückgehen, die insgesamt dem Instrument des Getty-Paares chronologisch, formal und geographisch am nächsten steht.

Nach alledem ist für das Instrument des Getty-Paares **Kat.-Nr. V 51** (*Abb. 329*) eine italische bzw. sizilische Herkunft am wahrscheinlichsten. Auf kretischen Einfluss führt Lebessi andererseits den auf Sizilien auch sonst belegten ikonographischen Typus des Männerpaares zurück¹⁵²⁴. Deutlicher gibt die sardische, im lokalen phönikischen Stil ausgeführte Figurine aus dem Monte Sirai die Vorbildwirkung kretischer Instrumente im zentralen Mittelmeergebiet zu erkennen. In dieses Bild fügt sich eine weitere Figurine des Typus des Leierspielers in Brüssel (**Kat.-Nr. 130**), für die gelegentlich die kretische Herkunft

¹⁵²² Siehe o. Anm. 1370.

¹⁵²³ G. Garbini in: M. G. Amadasi et al., Monte Sirai 3, *Studi semitici* 20 (1966) 20. 113–115 Taf. 38; J. Thimme (Red.) *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*. Ausstellungskatalog BLM Karlsruhe 1980 (1980) 123 Abb. 93; G. Tore in: P. Bartoloni et al. (Hrsg.), *Atti del I congresso internazionale die studi fenici e punici II* (1983) 452 Taf. 81,5; G. Falsone in: J. Curtis, *Bronzeworking Centres of Western Asia c. 1000–539 B.C.* (1988) 234; S. Moscati (Hrsg.), *The Phoenicians* (1988) Taf. auf S. 427; S. Moscati, *Luci sul Mediterraneo* (1995) 298 Taf. 33, 2.

¹⁵²⁴ Lebessi, *Syme III* (2002) 217–218.

erwogen worden ist. Beziehungen Kretas zu diesem Gebiet im breiteren Rahmen der phönikischen Handelstätigkeit im Mittelmeerraum in früharchaischer Zeit sind bekannt¹⁵²⁵. Die Wirkung der kretischen Leier ist in der gravierten Szene einer etwas späteren iberischen Stele¹⁵²⁶ noch deutlicher: Vor einem schwertragenden Mann ist eine Leier dargestellt nach einem ikonographischen Schema, das seine einzige Parallele in der Szene des kürzlich entdeckten frühprotogeometrischen Kraters **Kat.-Nr. 98** aus Thronos/Kephala hat. Die Leier der iberischen Stele sieht ebenfalls kretisch aus. Ihr rechteckiges oberes Teil und die vier Saiten sind ähnlich wie bei der Leier von **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166), der hufeisenförmige Rahmen, unten als Resonanzkörper verdickt, ist auch charakteristisch für Kreta und den ägäischen Raum. Die Wirkung der Musikkultur Kretas im Westen ist aber eine Frage, die den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.

2. Artefakte zweifelhafter musikalischer Relevanz

Kat.-Nr. 131 Heraklion, Arch.-Mus., Inv.-Nr. Γλ 107 u. 179, aus Knossos, Palast. Stabförmige Alabasterfragmente mit Schwanenkopfverzierung. Dat.: SM II-III A (?).

Abb. 244–Abb. 245

Lit. N. Platon, *MinLyra* (1966) insbes. 208–210. 220–221 Abb. 1 Taf. 67; L. A. Stella, *Tradizione micenea e poesia dell' Iliade* (1978) 280 Anm. 7; Maas – Snyder (1989) 219 Anm. 5; B. Lawergren, *OpRom* 19, 1993, insbes. 73 Anm. 141; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 306; Younger, *MusAeg* (1998) 16–17. 63 Kat.-Nr. 11 Taf. 16; M. Mikrakis in: *KrÄg Katalog* (2000) 271–272 Kat.-Nr. 272 Taf. 272; M. van Schaik, *Imago Musicae* 18/19, 2001/02, 20 Abb. 9; S. Mandalaki in: *Geschenke der Musen* (2003) 112 Kat.-Nr. 11 Taf.

Kat.-Nr. 132 Steatitsiegel aus Knossos. Eine tanzenden Frau mit einer »kleinen dreisaitigen Leier«.

Lit. Aign (1963) 41–42. 351 Kat.-Nr. II/8 Abb. 12; Brand, *Musikanten* (2000) 36–37. 179 Kat.-Nr. Min 7.

Kat.-Nr. 133 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 9063 aus Skopelos, Grab bei Staphylos. Ephyrische Kylix mit mutmaßlicher Leierdarstellung; Dat.: SH IIB.

Abb. 246

¹⁵²⁵ Siehe zuletzt G. Biondi in: N. Chr. Stampolidis – A. Giannikouri (Hrsg.), *To Aιγαίο στην Πρώιμη Εποχή του Σιδήρου*. Kongress Rhodos 2002 (2004) 85–91.

¹⁵²⁶ S. Celestino Pérez in: *La cultura tartésica y extremadura* (1990) Abb. 7,14.

Lit. N. Platon, *KretChron* 3, 1949, 552 Kat.-Nr. 8; Maas – Snyder (1989) 7. 8 Abb. 3c; Younger, *MusAeg* (1998) 70 Nr. 34 Taf. 14, 3; Mountjoy, *RMDP* (1999) 858. 860 Kat.-Nr. 9 Abb. 350,9

Kat.-Nr. 134 Athen, Nationalmus. Inv.-Nr. 3114 u. 3117 aus Mykene, Kammergrab 81. Elfenbeinfragmente, angeblich Teile von Leiern (Arm, Querjoch, Plektron). Dat.: SH I.

Lit. N. Platon, *MinLyra* (1966) 222–223 Taf. 71β; Younger, *MusAeg* (1998) 61 Nr. 1 Taf. 3. 4. 7; M. Cultraro, *Ostraka* 9, 2000, 21.

Kat.-Nr. 135 Tiryns, Unterburg, LXII 44/19 XIIb. Randfragment eines Skyphos A mit einfachem Randband und rotem, dicht glänzendem Firnis. Darstellung einer Leier. Fundkontext SH IIIC Früh; Stilphase SH IIIB2 (Güntner).

Abb. 247

Leier. Rahmen hufeisenförmig (?); Resonanzkörper nicht erhalten; obere Saitenbefestigung am Querjoch; untere Saitenbefestigung nicht erhalten; Querjoch unter den Armenden; Querjochenden überstehend; Rahmenverzierung nicht vorhanden; mindersaitig; 3 Saiten.

Lit. Brand, *Musikanten* (2000) 182 Kat.-Nr. Myk 5; Güntner, *Tiryns XII* (2000) 32. 210–211 Taf. 12,2.

Kat.-Nr. 136 Paros, Koukounaries; Zusammengehörende Scherben mit leierspielender (?) und singender Figur; Übergangsphase SH IIIB2/SH IIIC.

Darstellung eines Leierspielers nicht gesichert. Darauf deutet lediglich die Handstellung hin.

Lit. H. W. Catling, *ArchRep* 1980/81 36 Abb. 61, b; Güntner, *Tiryns XII* (2000) 205 Kat.-Nr. 169. 211.

Kat.-Nr. 137 Athen, Nationalmus., Inv.-Nr. 12079.2-3 aus Melos, Phylakopi; Zwei aneinanderpassende Scherben eines fragmentarischen Kalathos (FS 291) mit figürlichem Dekor; Dat.: SH IIIC Mitte (Entwickelt).

Abb. 248–Abb. 249

Lit. S. Marinatos, *BCH* 57, 1933, 173. 216–217 Kat.-Nr. 16 Taf. 13, 16; G. S. Kirk, *BSA* 44, 1949, 116; G. Morrison – R. Williams, *Greek Oared Ships* (1968) 10; *ASAtene* 47/48, 1969/70, 23 Abb. 20; J. A.

Sakellarakis, *The Mycenaean Pictorial Style* (1992) 116–117 Kat.-Nr. 256B Taf. 256; Mountjoy, *RMDP* (1999) 893. 925–926 Kat.-Nr. 198 Abb. 378; Brand, *Musikanten* (2000) 44. 181 Kat.-Nr. Myk 2; Güntner, *Tiryas XII* (2000) 205. 210–211 Kat.-Nr. 168a; M. Wedde, *Towards a Hermeneutics of Aegean Bronze Age Ship Imagery, Peleus 6* (2000) 326 Kat.-Nr. 656–663 Abb. 656–663.

Kat.-Nr. 138 Phylakopi, mykenisches Heiligtum. Schildkröten und Schildkrötenfragmente, einige mit artifiziellen Durchbohrungen.

Lit. C. Renfrew in: R. Hägg – N. Marinatos (Hrsg.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age* (1981) 70–73 Abb. 18; ders., *The Archaeology of Cult* (1985) 325–326 Taf. 63; Creese, *Lyre* (1997) 49–55; E. Bevan, *BSA* 83, 1988, 3; D. Dumoulin, *Archiv für Musikwissenschaft* 49, 1992, 85–109. 225–257; dies., *Antike Schildkröten*, *Diss Würzburg* (1993) 15. 18–19 Kat.-Nr. 12.

Zwei stabförmige Objekte aus Knossos (**Kat.-Nr. 131** *Abb. 244–Abb. 245*) hat N. Platon 1996 in seinem Leier-Aufsatz als Rahmen einer Leier rekonstruiert. Selbst Platon betonte, dass seine Rekonstruktion eine Vermutung (»εικασία«) ist. In der Folgezeit stieß sie auf wenig Akzeptanz; eine befriedigendere Deutung der beiden Fragmente ist aber auch nicht vorgeschlagen worden.

Von den Fundverhältnissen der Fragmente ist nur bekannt, dass sie von A. Evans im Palast von Knossos entdeckt wurden. Es ist also nicht gesichert, ob sie zusammen gefunden wurden, sie sind aber aus ähnlichem Alabaster hergestellt. Platon beobachtete ferner zu Recht, dass die Biegung ihrer Konturen und ihre Stärke einen mindestens 44 cm langen, im fehlenden mittleren Teil sich verdichtenden Stab nahelegen, an dessen Enden die beiden Fragmente platziert werden können. Das Fragment mit dem Vogelkopf hätte im Prinzip auch als Griff einer entenförmigen Alabasterpyxis rekonstruiert werden können – diese Deutung zieht P. Warren vor¹⁵²⁷ – doch dafür scheint dieses Fragment zu lang. Die Gefäßdeutung kann zudem das andere Fragment nicht erklären. Gegen die Rekonstruktion eines Stabs spricht nur das Loch am oberen Bruch dieses Fragments¹⁵²⁸, das Platon nicht erklärt hat.

Ein Detail von **Kat.-Nr. 131**, das der Verfasser 1998 im Original betrachten konnte, liefert ein weiteres Argument für die Rekonstruktion Platons. An einer Kerbe auf der Bruchfläche des Schnabels ist eine sehr enge Durchbohrung durch den Schnabelansatz zu erkennen¹⁵²⁹. Darin könnte eine Schnur eingefädelt worden sein; wozu aber eine solche Vorrichtung tatsächlich gedient hätte, kann nicht ermittelt werden. Die Leier auf dem Großen Prozessionsfresko aus Ajia Triada besitzt eine Doppelschnur unter dem Querjoch, wie man beim genaueren Hinschauen feststellen kann. Dort geht sie jedoch von den Halsansätzen unter den Köpfen der beiden Schwäne ab, und es ist nicht ganz klar, ob sie jeweils von einer Durchbohrung ausgeht oder um die Hälsen gelegt ist. Ein weiteres Beispiel mit durchbohrtem Schwanenkopf bietet die ägyptische Leier Inv.-Nr. 10247 des Ägyptischen Museums in

¹⁵²⁷ P. Warren, *Minoan Stone Vases* (1969) 114.

¹⁵²⁸ Hierzu Younger, *MusAeg* (1998) Taf. 16.

¹⁵²⁹ M. Mikrakis in: *KrÄg Katalog* (2000) 271 Kat.-Nr. 272.

Berlin¹⁵³⁰. In diesem Fall wird sie vermutlich zum Anhängen einer Zierde gedient haben. Eine musikalische Funktion ist dagegen bei den kretischen Exemplaren zu vermuten, wenn auch nicht genauer zu ermitteln.

Das Motiv auf der Kylix von Skopelos (**Kat.-Nr. 133** *Abb. 246*) ist sehr eigentümlich. Die fließende, absatzlose Kontur des vermeintlichen Leiterrahmens findet keine Entsprechung im gesicherten Material. Ebenso befremdend wirkt das Fehlen eines Jochs bzw. die mehrfachen horizontalen Punktlinien zwischen den Armen. Lediglich die untere Verbindung der vertikalen Linien mit einem Bogen erinnert an die Verbindung von Saiten und unteren Saitenhaltern. Sollte das Motiv überhaupt etwas mit Leiern zu tun gehabt haben, so dürfte es eine sehr stilisierte Wiedergabe darstellen, die an das Vorbild kaum mehr erinnert.

Mehrere Elfenbeinfragmente wurden im Kammergrab 81 in Mykene gefunden und von N. Platon als Überreste von Leiern interpretiert (**Kat.-Nr. 134**). Die beiden größeren Fragmente sind gebogen, doch anders als bei den Fragmenten der Arme von **Kat.-Nr. 33** (*Abb. 67–Abb. 68*) und **Kat.-Nr. 34** (*Abb. 69*) aus Menidi, ist hier kein ausgefertigtes Ende und nicht genug Länge für die Rekonstruktion einer Leier erhalten. Die abgeflachte Außenkante der Bogenfragmente kann ferner im Rahmen der Leierdeutung nicht erklärt werden. Und die Interpretation weiterer Stücke als Plektra und/oder Querjochfragmente wirkt angesichts fehlenden Vergleichsmaterials eher willkürlich. Das Schlaufenliniendekor der beiden angeblichen Leierarme weist auf eine Datierung in SH I hin. Es scheint aber äußerst schwierig, diese Fragmente als den einzigen Beleg der Leier in der frühen Spätbronzezeit anzunehmen.

Das Motiv auf der Scherbe **Kat.-Nr. 137** (*Abb. 248–Abb. 249*) ist ein bügelförmiger Gegenstand mit horizontaler Querlinie und sieben vertikalen Strichen. Es befindet sich auf der Innenseite unterhalb des Bandes am Bauchknick. Für die Interpretation eines Schiffes, die J. A. Sakellarakis vorschlug und P. A. Mountjoy bekräftigte, sprechen die gedrungenen Analogien des Motivs, die Breite des als Schiffsrumpf zu interpretierenden Bandes, die Platzierung des Motivs und der ikonographische Zusammenhang, der weitere Schiffe zeigt. Die Siebenzahl der vertikalen Striche ist zwar mit einer Leier gut vereinbar, doch ist sie auch bei einem Schiff vorstellbar. Weiter links ist das obere Teil eines Motivs mit Gabelung erhalten, das ein weiteres Schiff (Sakellarakis) oder ein Fisch (Mountjoy), kaum eine Hand (Güntner), sein könnte. Sakellarakis zieht ägyptische und syrische Parallelen von Schiffsdarstellungen heran. Ein weiteres zeitgenössisches, wenn auch in den Details verschiedenes Schiffsbild, aus demselben Ort hat sich auf einem figürlich dekorierten Becher erhalten¹⁵³¹.

Zu betonen ist, dass unsere These der Entstehung der dreisaitigen Leier in SH IIIC, sollte sich die Deutung der Leier für dieses Motiv bestätigen, angesichts der zahlreichen Belege der Dreisaitenleier aus der ausgehenden Spätbronze- und der Früheisenzeit kaum berührt ist. Dieses Bild wäre dann ein konkreter Beleg für das Weiterleben der Siebensaitenleier

¹⁵³⁰ M. Mikrakis in: *KrÄg Studien* (2000) 164 *Abb. 2*.

¹⁵³¹ Mountjoy, *RMDP* (1999) 925 *Kat.-Nr. 191* *Abb. 376*.

nach den großen Palastzerstörungen auf dem griechischen Festland, was sich angesichts ihrer »Wiederentdeckung« im frühen 7. Jh. v. Chr. durchaus vorstellen ließe.

Als weiterer Beleg der dreisaitigen Leier wurde von W. Güntner das Skyphosfragment **Kat.-Nr. 135** (Abb. 247) aus der Unterburg von Tiryns präsentiert. Es wurde im Nachzerstörungshorizont der Stufe SH IIIC Früh gefunden, von Güntner jedoch stilistisch in SH IIIB2 = SH IIIB2 Entwickelt datiert. Seine figürliche Szene ist leider sehr fragmentarisch. Güntner möchte hier das obere Teil einer dreiseitigen Leier und den erhobenen Kopf eines Leierspielers erkennen. Die Gewissheit, mit der Güntner die Szene interpretiert und datiert, können wir nicht teilen. Die Erfahrung von dem Phylakopi-Kalathos, wo Güntner eine siebensaitige Leier erkennen zu können glaubte, die sich aber nun nach der Veröffentlichung weiterer Fragmente des Gefäßes als ein Schiff mit Fischen erwies, lehrt, dass man überaus vorsichtig mit sehr fragmentarisch erhaltenen Darstellungen sein muss. Auch für die angeblich ekstatische Haltung des Leierspielers mit dem angehobenen Kopf und den dünnen Rahmen der mutmaßlichen Leier gibt es keine Parallelen unter den Musikantendarstellungen des ägäischen Raumes. Derartige dünne Arme und Querjoch wären allenfalls in der entwickelten Form der sehr viel späteren griechischen Schildkrötenleier zu finden. Aus diesen Gründen berücksichtigen wir dieses Stück vorerst nicht, bis neue Erkenntnisse eine sichere Stellungnahme ermöglichen werden.

Zwei fast vollständig rekonstruierte Schildkrötenpanzer ohne jegliche Bearbeitungsspur und weitere 41 Fragmente von Panzern, darunter einige mit artifiziellen Durchbohrungen, sind in mykenischen Schichten des Heiligtums von Phylakopi in sieben verschiedenen Fundkontexten entdeckt und vom Ausgräber C. Renfrew als Reste von Schildkrötenleiern interpretiert worden. Die eingehendste Untersuchung der Schildkrötenfragmente aus Phylakopi hat bisher D. E. Creese in seiner Magisterarbeit über die Frühgeschichte der Leier im ägäischen Raum geliefert¹⁵³². Creese untersuchte die Entwicklung der ägäischen Saiteninstrumente von der kykladischen Harfe bis zu den frühesten Belegen der Schildkrötenleier in der spätgeometrisch-archaischen Kunst und Literatur und gelangte zum Schluss, dass letztere Leierform in mykenischer Zeit als Entwicklung der minoischen Rundbodenleier entstand. Wie er schreibt, »tortoise shell with drilled holes is not known to have had any other use in the ancient Aegean, and it is hard to imagine another function it might have served«¹⁵³³.

Die Ausgrabungen des Heiligtums von Kalapodi ermöglichen nun, eine weitere Erklärung für die Schildkröten von Phylakopi zu erwägen. Unter den Tierresten in Kalapodi wurden 584 Reste von Landschildkröten, davon 54,1% in SH IIIC-/submykenischen und 12,7% in protogeometrischen Schichten entdeckt¹⁵³⁴. Dies waren zum größten Teil zerschlagene, vereinzelt verbrannte Panzerteile. Vier vollständige Schildkrötenpanzer lagen auf dem

¹⁵³² Creese, Lyre (1997) 49–55.

¹⁵³³ Creese, Lyre (1997) 53–54.

¹⁵³⁴ M. Stanzel, Die Tierreste aus dem Artemis-/Apollon-Heiligtum bei Kalapodi in Böotien/Griechenland, Diss. München (1991) 131–139; vgl. R. C. S. Felsch in: *Periphoreia* (1999) 163–170 insbes. Abb. 4.

Fußboden eines Altars und können demnach als Opferreste gedeutet werden¹⁵³⁵. Die Deutung der Speisereste ist am wahrscheinlichsten für das Kalapodi-Material, doch der schlechte Erhaltungszustand erlaubt keine sichere Stellungnahme. M. Stanzel, der das Material vorgelegt hat, gibt auch einen Überblick über Schildkrötenfunde im vorgeschichtlichen Griechenland¹⁵³⁶.

Auch andere Funde von Schildkrötenpanzern mit artifiziellen Durchbohrungen sind bekannt, darunter Funde aus Asine (PG) und Isthmia (Datierung unbekannt) sowie aus Kition (2. Jt. v. Chr.) auf Zypern¹⁵³⁷. D. Dumoulin lehnt für diese wie für die Phylakopi-Fragmente die Leier-Deutung ab und erwägt andere Möglichkeiten (Ritualgefäße, Werkzeuge o. ä.). Die zahlenmäßig großen Fundgruppen in Kalapodi und Phylakopi, aber auch Funde und Repräsentationen von Schildkröten aus historischen Heiligtümern des Apollon, der Athena, der Artemis und der Aphrodite¹⁵³⁸, sind demnach generell als Opfertgaben an die Götter oder etwa als Reste von Kulthandlungen zu betrachten.

3. Artefakte fraglicher Authentizität

Kat.-Nr. 139 Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers aus der Südwesttürkei, Kap Krio (Deveboynu-Burnu); verschollen.

Lit. J. Th. Bent, JHS 9, 1888, 82; K. Bittel, Kleinasiatische Studien, InstMitt 5 (1942) 173; Aign (1963) 32 Nr. 1/4; Renfrew, The Emergence of Civilization (1972) 174; O. Höckman in: Kykladen (1976) 162; ders., BOREAS 5, 1982, 35 Anm. 8; D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, AJA 97, 1993, 622; Younger, MusAeg (1998) 72 Nr. 40; Schaik, Harp Players (1998) 56 Kat.-Nr. 11.

Kat.-Nr. 140 Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 65-42; »aus den südlichen Kykladen (Naxos?)«; 1965 erworben; »Kykladische« Figurine eines Harfenspielers; H 16,2 cm; Fälschung (?).

Abb. 250

Lit. André Emmerich Gallery Inc., Early Art in Greece (1965) 49 Nr. 140 Taf. 140; S. Preston, Apollo 82, 1965, 68–69 Abb. 3; H. S. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) 237 Abb. 383; Ancient Art in the Virginia Museum (1973) 63 Kat.-Nr. 71 Taf. 71; O. Höckmann, BOREAS 5, 1982, 33 Abb. 1,3,4; Van Schaik, Harp Players (1998) 19. 56 Kat.-Nr. 9 Abb. 9; ders., Music in Art 23/1–2, 1998, 17 Anm. 2; Pasetti, Arpa (2004) 47.

¹⁵³⁵ Stanzel a. O. 134.

¹⁵³⁶ Stanzel a. O. 134 (Pevkakia-Magoula, Tiryns, Phylakopi).

¹⁵³⁷ Zusammengestellt von D. Dumoulin, Antike Schildkröten, Diss. Würzburg (1993) 11–19 Kat.-Nr. 1. 3. 7.

¹⁵³⁸ E. Bevan, BSA 83, 1988, 1–6; D. Dumoulin, Antike Schildkröten, Diss. Würzburg (1993).

Kat.-Nr. Privatsammlung; »Kykladische« Marmorfigurine eines Harfenspielers; FO unbekannt; B
141 an den Hüften 5,4 cm.

Abb. 253

Lit. P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) 175 Taf. 26,e1–e3.

Kat.-Nr. Jerusalem, Israel Museum, Inv.-Nr. 1974.61.210; FO unbekannt (Geschenk I. M. Cohen,
142 erworben um 1960); »Kykladische« Marmorfigurine eines Saitenspielers (?); H 22,1 cm.

Abb. 256

Lit. P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) 59–60. 176 Taf. 50.

Kat.-Nr. New York, Metr. Mus., Leihgabe-Nr. SL 1990.I.IIa, angeblich aus Amorgos, aus dem
143 gleichen Grabfund wie Kat.-Nr. 144; Shelby White & Leon Levy Coll., früher Sammlung
Charles Gillet und Marion Schuster in der Schweiz; »Kykladische« Marmorfigurine eines
Harfenspielers; H 20,1 cm.

Abb. 251–Abb. 252

Lit. P. Getz-Preziosi, *Traditional Canon and Individual Hand in Early Cycladic Sculpture*, Diss.,
Cambridge, MA (1972) Taf. 247–250; dies., *MetrMusJ* 15, 1980, 15. 31 Kat.-Nr. 12 Abb. 14. 25–28. 31;
dies., *Early Cycladic Sculpture* (1985) Abb. 23. 47; dies., *Early Cycladic Art in North American
Collections* (1987) 264–265 Kat.-Nr. 90 Abb. 90 a–b; dies., *Archaeology* 40, 1987, 67; dies., *Sculptors
of the Cyclades* (1987) 66. 247 Taf. VIII A links. 7, 1; 8, 1; F. Zaminer in: *NHdMW I* (1989) 116 Abb. auf
S. 117; P. Getz-Preziosi, in: D. von Bothmer (Hrsg.), *Glories of the Past* (1990) 20–22 Kat.-Nr. 11,a
Taf. 11,a; dies., *Early Cycladic Sculpture*, rev. ed. (1994) 37 Abb. 23 links; Van Schaik, *Harp Players*
(1998) 17–18. 54–55 Kat.-Nr. 5 Abb. 5; P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture*
(2001) 155; Pasetti, *Arpa* (2004) 46.

Kat.-Nr. New York, Metr. Mus., Leihgabe-Nr. SL 1990.I.IIb, angeblich aus Amorgos, aus dem
144 gleichen Grabfund wie Kat.-Nr. 143; Shelby White & Leon Levy Coll., früher Sammlung
Charles Gillet und Marion Schuster in der Schweiz; »Kykladische« Marmorfigurine eines
Harfenspielers; H 17,4 cm.

Abb. 254–Abb. 255

P. Getz-Preziosi, *Traditional Canon and Individual Hand* (1972) Taf. 244–246; *Kykladen* (1976) Abb. 77 ganz rechts; P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 15. 31 Kat.-Nr. 11 Abb. 14. 21–24. 30; *The Art of the Cyclades: An Exhibition of Sculpture and Artifacts of the Early Cycladic Period*, New York, Safani Gallery (1983) Kat.-Nr. 1; P. Getz-Preziosi, *Early Cycladic Sculpture* (1985) Abb. 23. 47; dies., *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) 262–263 Kat.-Nr. 89 Abb. 89 a–b; dies., *Sculptors of the Cyclades* (1987) 66. 247 Taf. VIII A; 7, 2; 8, 2; dies., *Archaeology* 40, 1987, 67; F. Zamminer in: *NHdMW I* (1989) 116 Abb. auf S. 117; D. von Bothmer, *Glories of the Past: Ancient Art from the Shelby White and Leon Levy Collection* (1990) 20–22 Abb. IIb; P. Getz-Preziosi in: D. von Bothmer (Hrsg.), *Glories of the Past* (1990) 20–22 Kat.-Nr. 11,b Taf. 11,b; dies., *Early Cycladic Sculpture*, rev. ed. (1994) 37 Abb. 23 rechts; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 17–18. 55 Kat.-Nr. 6 Abb. 6; P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) 155; Pasetti, *Arpa* (2004) 46.

Kat.-Nr. 145 New York, Metr. Mus., Leihgabe-Nr. L1982.27.13; FO unbekannt. Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers.

R. Symes, *Ancient Art* (1971) Kat.-Nr. 15; Sotheby's, London, Dec. 8., 1980, Kat.-Nr. 257; P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 31; dies., *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) 266–267 Kat.-Nr. 91 Abb. 91 a–c; dies., *Sculptors of the Cyclades* (1987) Abb. 21, b; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 18. 55–56 Kat.-Nr. 8 Abb. 8; Brand, *Musikanten* (2000) 174 Kat.-Nr. Kykl 7; Pasetti, *Arpa* (2004) 46.

Kat.-Nr. 146 Malibu, J.P. Getty Museum, Inv.-Nr. 85.AA.103, angeblich aus Amorgos. Kykladische Marmorfigurine eines Harfenspielers des frühen Spedos-Typus. H 60 cm.

Abb. 257

Lit. P. Getz-Preziosi, *MetrMusJ* 15, 1980, 12. 24–25. 31 Kat.-Nr. 15 Abb. 14. 40–44; dies., *Early Cycladic Sculpture: An Introduction* (1985) 83 Taf. 4, b Abb. 24–25; dies., *Sculptors of the Cyclades* (1987) 246 Taf. II C Abb. 21, a; dies., *Early Cycladic Art in North American Collections* (1987) 268–269 Kat.-Nr. 92 Abb. 92 a–b Taf. 10; J. Walsh in: R.G.W. Anderson (Hrsg.), *A New Museum for Scotland* (1990) 30; D. W. J. Gill – Chr. Chippindale, *AJA* 97, 1993, 607–608 Anm. 68–69; 645 Abb. 3, a–c; P. Getz-Preziosi, *Early Cycladic Sculpture*, rev. ed. (1994) 11. 77 Abb. 24. 25. 79 Taf. 4b; Van Schaik, *Harp Players* (1998) 17–18. 55 Kat.-Nr. 7 Abb. 7; Younger, *MusAeg* (1998) 73 Nr. 46; Brand, *Musikanten* (2000) 174 Kat.-Nr. Kykl 6; M. van Schaik in: *StudMusArch II* (2000) 242; P. Getz-Gentle, *Personal Styles in Early Cycladic Sculpture* (2001) 155; T. Levenberg Kaplan (Hrsg.); *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the Antiquities Collection* (2002) 8 (mit Taf.); Pasetti, *Arpa* (2004) 47 Abb. 47.

Kat.-Nr. 147 New York, Shelby White & Leon Levy Coll.; Metr. Mus. als Leihgabe; angeblich aus Kreta. Bronze-Figurine eines sitzenden Leierspielers. Fälschung (?).

Abb. 258

Die Figurine stellt ein Duplikat des sitzenden Leierspielers **Kat.-Nr. 100** (Abb. 165–Abb. 166) dar, wiederholt aber seine Gussfehler als beabsichtigte Formmerkmale, z. B. das rechte Ohr.

Lit.: J. M. Hurwit, Yale University Art Gallery Bulletin 38, 1982, 18–23; S. Langdon in: Polis (1993) 45–46. 76–78 Nr. 17; S. C. Jones, Crafted Gifts (1995) 78–79 Kat.-Nr. M03 Taf. 39, M03; J. M. Padgett in: Fs. Vermeule (1995) 397 mit Anm. 28; J. B. Carter in: New Light (1997) 72 Abb. 2; Brand, Musikanten (2000) 84. 197 Kat.-Nr. GKret 2; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 218.

XI. VERGLEICHSMATERIAL

Der folgende Katalog ist keine vollständige oder repräsentative Sammlung musikarchäologischer Zeugnisse der in den Überschriften erwähnten Gebiete, sondern eine Zusammenstellung der Belege, die in der vorliegenden Arbeit zum Vergleich mit ägäischen und zyprischen Denkmäler herangezogen wurden.

1. Palästina

Kat.-Nr. V 1

Megiddo, Schicht XIX. Steinplatte mit Ritzzeichnung. Rahmenharfe. Dat.: 2. Hälfte 4. Jt. v. Chr.

Abb. 259–Abb. 261

Lit.: G. Loud, Megiddo II (1948) Taf. 272, 5; 273, 5; Aign (1963) 118 Kat.-Nr. P/1 Abb. 75; A. Spycket, JSav 1972, 168 Abb. 14; Braun, MAIP (1999) 70–73. 228 Abb. II/2B-2b. 3a.; ders. in: StudMusArch I (2000) 5–8 Abb. 3–4; Pasetti, Arpa (2004) 48.

Kat.-Nr. V 2

Megiddo (Tell el-Mutesillim), Palast, Schicht VIIA; Eingeritzte Elfenbeinplakette mit Tributzene und Leierspielerin; Israel Department of Antiquities and Museums, Inv.-Nr. 38.780; L ca 30 cm, Br. 5,7 cm; SBZ IIB, ca. 1300–1150 v. Chr.

Abb. 262

Lit.: G. Loud, The Megiddo Ivories (1939) 13 Kat.-Nr. 2 Taf. 4,2,a-b; W. Speiser, Vorderasiatische Kunst (1952) Taf. 80; Stauder, Vorderasien (1961) 36–38 Abb. 24; Aign (1963) 315 Kat.-Nr. P/2 Abb. 148; H. Liebowitz, JARCE 6, 1967, 134; H. Liebowitz, IEJ 30, 1967, 165; A. Spycket, JSav 1972, 198 Abb. 49; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 8 Abb. 24; Dentzer, Banquet (1982) 32–33 Abb. 28; T. Dothan, The Philistines and their Material Culture (1982) Abb. 8, 1; R. D. Barnett, Ancient Ivories in the Middle East, Qedem 14 (1982) 26–27 Taf. 19,a; R. D. Barnett, Eretz-Israel 18, 1985, 3–4 Abb. 3; M. Dayagi-Mendels in: K. Howard (Hrsg.), Treasures of the Holy Land. Ancient Art from the Israel Museum (1986) 148 Nr. 69 Taf. 69; E. Porada in: J. V. Canby et al. (Hrsg.), Ancient Anatolia. Essays in Honor of Machteld J. Mellink (1986) 86 Abb. III.8-2; H. Liebowitz, BASOR 265, 1987, 5 Abb. 1; J. Börker-Klähn in: V. Haas, Hurriter und Hurritisch, Xenia 21 (1988) 226 Abb. 49, 1; R. Mayer-Opificius in: M. Lebeau

(Hrsg.), *About Subartu. Studies devoted to Upper Mesopotamia 2* (1988) 288 Abb. 35; H. Weippert, *Palästina in vorhellenistischer Zeit*, *HdArch Vorderasien II 1* (1988) 334–335 Abb. 3.64; S. F. Bondi in: S. Moscati (Hrsg.), *The Phoenicians* (1988) Taf. auf S. 36–37; R. Muyltermans in: L. De Meyer – E. Haerinck (Hrsg.), *Archaeologica Iranica et Orientalis. Miscellanea in Honorem Louis Vanden Berghe I* (1989) 398; W. G. Dever, *Recent Archaeological Discoveries and Biblical Research* (1990) Abb. 48; P. James, *Centuries of Darkness* (1991) 200 Abb. 8:12; J. B. Carter in: *Fs. Vermeule* (1995) 296–297 Abb. 18. 9; *RIA VIII* (1993–1997) 490 Abb. 3 s.v. Musik (D. Collon); *MGG² Sachteil IV* (1996) 1518 Abb. 2 s.v. Jüdische Musik (J. Braun); B. Lawergren, *BASOR* 309, 1998, 51–52 Kat.-Nr. 1 Abb. 1p; Braun, *MAIP* (1999) 91–93. 119. 191 Kat.-Nr. III/4-2 Abb. auf S. 241; Th. W. Burgh, *Near Eastern Archaeology* 67, 2004, 133 (mit Abb.); *Schuol, HethKMus* (2004) 94–95 Kat.-Nr. 91 Taf. 38, 91.

Kat.-Nr. V 3 Megiddo (Tell el-Mutesillim), Schicht VIA; Bemalte Siebausgusskanne mit Leierspieler unter Tieren (sog. Orpheus-Kanne); Israel Department of Antiquities and Museums, Inv.-Nr. 36.1321. H 21 cm; Dm 16,2 cm; Dat.: ca. 1100/1075–1050 v. Chr.

Abb. 263

Asymmetrische Flachbodenleier mit vier Saiten.

Lit.: G. Loud, *Megiddo II* (1948) 163 Taf. 76.1. 142,20; Stauder, *Vorderasien* (1961) 36–38 Abb. 23; A. Spycket, *JSav* 1972, 198 Abb. 50; T. Dothan, *The Philistines and their Material Culture* (1982) 150 Taf. 61 Abb. 28,1; M. Dayagi-Mendels in: K. Howard (Hrsg.), *Treasures of the Holy Land. Ancient Art from the Israel Museum* (1986) 155–157 Nr. 75 Taf. 75; H. Weippert, *Palästina in vorhellenistischer Zeit*, *HdArch Vorderasien II 1* (1988) 376 Abb. 4.6; M. Shuval in: O. Keel et al. (Hrsg.), *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3*, *OBO* 100 (1990) 112 mit Anm. 7; *MGG² Sachteil V* (1996) 1017–1018. 1027 Abb. 3, j s.v. Leiern (Lawergren); B. Lawergren, *BASOR* 309, 1998, 53 Kat.-Nr. 3 Abb. 1r; Braun, *MAIP* (1999) 117–119 Kat.-Nr. IV/3-1 Abb. auf S. 261; *Schuol, HethKMus* (2004) 95 Kat.-Nr. 92 Taf. 38, 92.

Kat.-Nr. V 4 Ashdod. Gefäß-Ständer aus Terrakotta. Israel Department of Antiquities and Museums, Inv.-Nr. 68-1182. Ausgehendes 11. oder beginnendes 10. Jh v. Chr.

Abb. 264–Abb. 265

Symmetrische Flachbodenleier mit abgerundeten Ecken.

Lit.: M. Dothan, *Qadmoniot 3*, 1970, 94–95 Taf. auf S. 104–105; dies., *Archaeology* 23, 1970, 310–311; dies., *The Philistines and their material culture* (1982) 249–251 Taf. 33–34; A. Caubet in: V. Karageorghis et al. *Studies Presented in Memory of Porphyrios Dikaios* (1979) 105–106 Abb. 3, e; M. Dayagi-Mendels in: K. Howard (Hrsg.), *Treasures of the Holy Land. Ancient Art from the Israel Museum* (1986) 159–161 Nr. 78 Taf. 78; M. Shuval in: O. Keel et al. (Hrsg.), *Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3*, *OBO* 100 (1990) 112; B. Lawergren, *BASOR* 309, 1998, 56 Kat.-Nr. 8 Abb. 5m; Braun, *MAIP* (1999) Kat.-Nr. IV/3–4; Th. W. Burgh, *Near Eastern Archaeology* 67, 2004, 130 (mit Abb.).

Kat.-Nr. V 5 Ashdod, Area H Stratum 6, Grabungsnr. G-673/72. Theriomorphes Siegel aus grauem Schiefer. Verschollen. Eisenzeit I. Verwandt zu der Lyre-Player Group (?).

Abb. 266

Rundbodenleier mit zwei Saiten.

Lit.: N. Avigad, IEJ 28, 1978, 150 Abb. 13; M. Shuval in: O. Keel et al. (Hrsg.), Studien zu den Stempelsiegeln aus Palästina/Israel 3, OBO 100 (1990) 112. 114. 156 Kat.-Nr. 77; B. Lawergren, BASOR 309, 1998, 56 Kat.-Nr. 7 Abb. 5I, Braun, MAIP (1999) 123–124 Kat.-Nr. IV/3–5 Abb. auf S. 265.

Kat.-Nr. V 6 Ashdod. Siegel aus Bronze. Kunstmuseum Haifa, Inv.-Nr. H-1870.

Abb. 267

Flachbodenleier mit zwei Saiten, unten leicht gerundet, keine Rundbodenleier.

Lit.: Braun, MAIP (1999) 125 Kat.-Nr. IV/3–6 Abb. auf S. 265.

Kat.-Nr. V 7 Ashdod. Terrakotta-Statuette eines Leierspielers. Israel Antiquities Authority, Inv.-Nr. 63.924.

Abb. 268

Lit.: N. Avigad, IEJ 28, 1978, 149 Abb. 6; B. Lawergren, BASOR 309, 1998, 56 Kat.-Nr. 9 Abb. 5r; Braun, MAIP (1999) Kat.-Nr. IV/4–2 Abb. auf S. 270.

Kat.-Nr. V 8 Kuntillet 'Ağrud (Ḥorvat Teiman). Pithos mit sitzendem Leierspieler. Ende 8./Anfang 7. Jh. v. Chr.

Abb. 270

Symmetrische (oder asymmetrische?) Flachbodenleier.

Lit.: Z. Meshel, Tatzlil 17, 1977, 109–110; N. Avigad, IEJ 28, 1978, 149 Abb. 10; E. Stern, PEQ 110, 1978, 18–19 Abb. 9 Taf. 3,A; P. Rirhiya, Tel Aviv 9/1, 1982, 3–68; J. M. Hadley, Vetus Testamentum 37, 1987, 180–213 insbes. 196–207; B. Lawergren, BASOR 309, 1998, 55 Kat.-Nr. 6 Abb. 1y; Braun, MAIP (1999) 121–123. 263 Kat.-Nr. IV/3–3a (richtige Deutung des Instruments als symmetrische Flachbodenleier); Th. W. Burgh, Near Eastern Archaeology 67, 2004, 133 (mit Abb.)

2. Altmesopotamien

Kat.-Nr. V 9 Paris, Louvre, Département des Antiquités Orientales Inv.-Nr. Sb 41. Weihplatte aus Sūsa, Ninḫursag–Tempel. Göttliches Trinkgelage unter aktiver Teilnahme einer Harfenspielerin; Jagdszene. Frühdynastisch II–III.

Abb. 269

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer (1957) 19 Abb. 18; A. Spycket, JSav 1972, 163 Abb. 8 links; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 11 Abb. 40,a-b; Selz, Bankettszene (1983) 358–360. 364 Kat.-Nr. 344 Taf. 30; Blocher, Gaukler (1992) 83 Abb. 5; A. Benoit in: J. Aruz – R. Wallenfels (Hrsg.), Art of the First Cities (2003) 300 Kat.-Nr. 200 Taf. 200.

3. Altbabylonien

Kat.-Nr. V 10 Ešnunna (Tell Asmar); Terrakotta-Reliefplatte mit Harfenspieler(in?); H 12 cm, Br. 7 cm; altbabylonisch, 1. Viertel 2. Jts. v. Chr.

Abb. 271

Vertikale Winkelharfe mit kräftigem Korpus und 7 Saiten.

Lit.: W. Speiser, Vorderasiatische Kunst (1952) 69 Taf. 45; R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieft (1961) 163 Kat.-Nr. 595; Stauder, Vorderasien (1961) 40 Abb. 26; A. Spycket, JSav 1972, 185 Abb. 33; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 11 Abb. 43; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 80 Abb. 62; ders. in: 3. MusikArchKongr (1988) 201 Abb. 6; ders. in: NHdMW I (1989) 23–24 Abb. auf S. 23; MGG² Sachteil IV (1996) 50 s.v. Harfen Abb. 2a (B. Lawergren); B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik (1999) 17–18 (mit Abb.); Pasetti, Arpa (2004) 17 Abb. 7; Schuol, HethKMus (2004) 87 Kat.-Nr. 74 Taf. 30, 74.

Kat.-Nr. V 11 Berlin, Vorderas. Mus., Inv.-Nr. VA 7224; 1914 erworben; ehem. Sammlung Herzfeld. FO unbekannt. Terrakotta-Relief mit nackter Leierspielerin und tanzendem Rahmentrommel-Schläger; H 13,7 cm, Br. 10,4 cm; altbabylonisch, 1. Viertel 2. Jts. v. Chr.

Abb. 272

Asymmetrische Flachbodenleier, mit Plektron gespielt; genaue Saitenzahl nicht erkennbar.

Lit.: Stauder, Vorderasien (1961) 12–16 Abb. 6; Aign (1963) 132 Kat.-Nr. M/4 Abb. 81; R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieft (1961) 159–160. Kat.-Nr. 581 Taf. 18, 581; A. Spycket, JSav

1972, 181 Abb. 32; dies., AnatSt 33, 1983, 42 Abb. 11a; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 8 Abb. 23; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 76 Abb. 59; ders. in: NHdMW I (1989) 24–25 Abb. auf S. 24; Blocher, Gaukler (1992) 85 Abb. 22; L. Jakob-Rost et al., Staatliche Museen zu Berlin. Das Vorderasiatische Museum (1992) 103 Kat.-Nr. 47; L. Th. J. H. Krispijn in: StudMusArch III (2002) 468; Schuol, HethKMus (2004) 87 Kat.-Nr. 75 Taf. 31, 75.

Kat.-Nr. V Senkereh (?). Bagdad, Iraq Mus., Inv.-Nr. 11135. H. 6,2 cm; B. 10 cm. Reliefplatte aus
12 Terrakotta.

Abb. 273

Sitzende Frau spielt vertikale Winkelharfe mit kräftigem Korpus und mindestens 5 Saiten.

Lit.: R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieft (1961) 165–166 Kat.-Nr. 603 Taf. 19, 603; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 82 Abb. 63; C. Schmidt-Colinet in: StudMusArch III (2002) 600 Taf. 3a.

Kat.-Nr. V Ištšali. Unterer Teil einer Reliefplatte aus Terrakotta mit Leierspiel-Szene. Erh. H. ca.
13 5,6 cm; erh. B. ca. 5,6 cm.

Abb. 274

Große symmetrische Standleier mit rechteckigem Korpus und 12 Saiten.

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer (1957) 50 Abb. 45; R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieft (1961) 162 Kat.-Nr. 591 Taf. 19, 591; A. Spycket, AnatSt 33, 1983, 42 Abb. 8b; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 90 Abb. 79; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 6 Anm. 31 Abb. 14 [irrtümlich »Scherbe aus Larsa«].

Kat.-Nr. V Larsa. Reliefplatte aus Terrakotta. Bagdad, Iraq Museum Inv.-Nr. T 688.
14

Abb. 275

Große symmetrische Standleier.

Lit.: A. Spycket, JSav 1972, 188 Abb. 37; dies., AnatSt 33, 1983, 42 Abb. 8a; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 90 Abb. 78; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 6 Anm. 31 Abb. 15 [irrtümlich »Terrakottarelieft aus Ištšali«].

4. Alt-/mittelassyrisches und Mitanni-Reich

Kat.-Nr. V FO unbekannt. Rollsiegel aus Hämatit. Sammlung Marcopoli. Syro-palästinisch, ca.
15 1720–1620/1600 v. Chr.

Abb. 276

Speiseszene mit Musikantenprozession. Zwei Personen, darunter ein Musikant, gehen auf einen thronenden Mann zu. Vor ihm steht ein beladener Tisch, hinter ihm eine Schutzgöttin. Der Musikant trägt kurzen Schurz und spielt eine vertikale Winkelharfe mit zwei Saiten.

Lit.: B. Teissier, *Egyptian Iconography on Syro-Palestinian Cylinder Seals of the Middle Bronze Age*, OBO Series Archaeologica 11 (1996) 72. 200 Kat.-Nr 112 (mit Abb.).

Kat.-Nr. V Karahöyük, Schicht I. Rollsiegel aus Hämatit. Syrisch, ca. 1750 v. Chr.
16

Abb. 277

Lit.: S. Alp, *Zylinder- und Stempelsiegel aus Karahöyük bei Konya* (1968) 117–119 Kat.-Nr. 7 Taf. 11,23; U. Esin in: *StudMusArch III* (2002) 514–515 Abb. 1 (der dort angedeutete Vergleich mit frühmesopotamischen Harfen und Leiern ist nicht stichhaltig); M. Strauß, *Antike Musik in der Türkei. Ein Vorbericht* (unveröff. Manuskript) 6 Kat.-Nr. 5; Alp, *Song* (2000) 4 Abb. ohne Nr.

Kat.-Nr. V Nuzi, Haus des Tehip-Tilla. Siegelabrollung. Mitannisch, Elaborate Style, ca. 1440–1330
17 v. Chr.

Abb. 279

Ein Mann und eine Frau in antithetischer Anordnung spielen jeweils eine vertikale Winkelharfe. Im Hintergrund zwischen ihnen ein Gabelsistrum.

Lit.: E. Porada, *Seal Impressions of Nuzi*, *Annual of the American Schools of Oriental Research* 24, 1947, 116 Kat.-Nr. 711 Taf. 36; dies. in: T. C. Mitchell (Hrsg.), *Music and Civilisation*, *The British Museum Yearbook* 4 (1980) 30; D. M. Matthews, *Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C.* (1990) 8. 48. 111 Kat.-Nr. 622

Kat.-Nr. V Nuzi, Haus A des Šilwa-teššup. Siegelabrollung. Mitannisch, Elaborate Style, 14. Jh.
18 (bis ca 1330 v. Chr.).

Abb. 281

Antithetisches Paar einer nach rechts gewandten Figur und eines nach links gewandten, sitzenden Harfenspielers, beide mit Rundkappe. Mit der rechten Hand hält der Musikant eine vertikale Winkelharfe mit vier Saiten, während er seine linke Hand anscheinend nach oben und hinten erhebt. Weiter rechts Flügelsonne.

Lit.: D. Stein, Das Archiv des Šilwa-teššup 9. The Seal Impressions. Catalogue (1993) 555 Kat.-Nr. 759.

Kat.-Nr. V Alalah IV. Rollsiegel aus Ägyptisch Blau. Antakya Museum, Inv.-Nr. 7989. Mitannisch,
19 Common Style.

Abb. 278

Lit.: D. Collon, The Alalakh Cylinder Seals. A New Catalogue, BAR IS 132 (1982) Kat.-Nr. 47; dies., First Impressions (1987) Kat.-Nr. 664; Salje, Mitanni-Glyptik (1990) 30 Taf. I,6; RIA VIII (1993–1997) 489 Abb. 2 s.v. Musik (D. Collon).

Kat.-Nr. V Ugarit, Zitadelle. Rollsiegel aus schwarzem Stein. Museum Aleppo, Inv.-Nr. 4773 (= RS
20 7.082). Dat.: Ugarit Récent 2 (ca. 1450–1350 v. Chr.).

Abb. 283–Abb. 284

Lit.: P. Amiet, Ras Shamra – Ougarit IX. Sceaux-Cylindres (1992) 90–91 Kat.-Nr. 205 Abb. 38.

Kat.-Nr. V FO unbekannt. Rollsiegel aus grünem Quarz. London, British Mus. 89359 (ehemals
21 Samml. C. J. Rich). H (mit Öse) 2,3 cm; (ohne Öse) 1,85 cm; Dm 1 cm. Mittelassyrisch (Adad-nirari I-Stil) oder mittelelamisch, 12. Jh v. Chr.

Abb. 285

Stehender Mann in assyrischer Tracht mit Schale in der erhobenen linken Hand greift mit der rechten die Hand eines kleinformatigen Mannes, der vor ihm steht (Vasall mit seinem Oberherr?). Weiter rechts steht eine bartlose männliche oder weibliche Figur und spielt eine vertikale Winkelharfe mit fünf erkennbaren Saiten, leicht gebogenem Schrägstab und herabhängenden Saitenenden. Weiter rechts ein 'Lebensbaum'.

Lit.: E. Porada in: T. C. Mitchell (Hrsg.), Music and Civilisation, The British Museum Yearbook 4 (1980) 29–31 Abb. 13; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 102–104 Abb. 108; ders. in: U. Magen – M. Rashad (Hrsg.), Vom Halys zum Euphrat. Thomas Beran zu Ehren, Altertumskunde des Vorderen Orients 7 (1996) 259–260 Abb. 6; D. Collon, First Impressions (1987) 151 Kat.-Nr. 665; D. M. Matthews, Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C. (1990) 16. 66

Anm. 127; 82 Anm. 308; 111 Anm. 257 Kat.-Nr. 307.

5. Hethitisches Anatolien

Kat.-Nr. V 22 Boğazköy, Unterstadt J/20, aus dem Steinschutt oberhalb der hethitischen Einfüllung gegen die Stadtmauer und oberhalb Haus 13; Reliefkeramikfragment mit Harfenspieler; H 8,2 cm, Br. 9,4 cm; Althethitisch, 16./15. Jh. v. Chr.

Abb. 280

Winkelharfe (?) mit dünnem, gebogenem Resonanzkörper; 7 erhaltene Saiten.

Lit.: P. Neve, *TürkAD* 22: 2, 1975, 101. 117 Abb. 25, b; R. M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy, Boğazköy-Ḫattuša XIII* (1983) 27–28 Kat.-Nr. 23 Taf. 9, 23; 10, 23 Farbtaf. A, 23; M. Schul in: *StudMusArch II* (2000) 162. 169 Abb. 5, a; Schul, *HethKMus* (2004) 60. 108 Kat.-Nr. 14 Taf. 4, 14.

Kat.-Nr. V 23 Inandik, Schicht IV, Tempel, Raum 3; Ankara Museum; Reliefvase mit Darstellung des Rituals der »Heiligen Hochzeit«; Rand-Dm 46 cm; Althethitisch, 17./16. Jh. v. Chr. bzw. Zeit Ḫattušilis I., 1565–1540 v. Chr.

Abb. 287

Einmal große asymmetrische Standleier mit flachem Boden, viermal kleine asymmetrische Tragleier mit flachem Boden, Becken, Lauten.

Lit.: R. M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy, Boğazköy-Ḫattuša XIII* (1983) 21. 27 Abb. 7 A; T. Özgüç, *Inandiktepe* (1988) 84–104 Abb. 27. 64–65 Taf. 36–59 Farbtaf. D, 4; F–L, 1–2; M, 2; L. Green *JSSEA* 23, 1993, 58–59; B. Hrouda, *Der Alte Orient* (1991) 88–89 Taf. ohne Nr.; Blocher, Gaukler (1992) 87 Abb. 37; A. M. Darga, *Hitit Sanati* (1992) 56–61 Abb. 39–42; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, *HdO I* 15 (1994) 523–524 Abb. 94, a–b; 95, b; R. L. Gorny in: *History of Wine* (1996) 169 Abb. 11, 19; D. Symington in: *Furniture* (1996) 126 Abb. 14; *MGG² Sachteil IX* (1998) 1772 s.v. Vorderasien Abb. 4 (M. Schul); D. Collon in: K. Watanabe (Hrsg.), *Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East, Tokyo 1996* (1999) 23. 37 Abb. 23; B. Dinçol, *Eski Önasya ve Misir'da Müzik* (1999) 5 (mit Abb.); Alp, *Song* (2000) 18–24 mehrere Abb. ohne Nr.; K. Kushnareva in: *StudMusArch II* (2000) 105. 112 Taf. 6; M. Schul in: *StudMusArch II* (2000) 161–162. 168 Abb. 4; E. Akurgal, *The Hittian and Hittite Civilizations* (2001) 153–157 Abb. 72–75; *New Grove² XV* (2001) 422. 423 Abb. 3, h s.v. Lyre, §2: Ancient Lyres (B. Lawergren); S. Ö. Savaş in: G. Wilhelm (Hrsg.), *Akten des IV. Internationalen Kongresses für Hethitologie, Würzburg, 4.–8. Oktober 1999* (2001) 618 Abb. 5; T. Özgüç in: *Hethiter* (2002) 248–251 Abb. 2–5. 7; Schul, *HethKMus* (2004) 56–58. 59. 61–63. 104. 106. 123–124. 128. 181. 187. 193. 212–214 Kat.-Nr. 9 Taf. 3; K. Kristiansen – T. B. Larsson, *The Rise of Bronze Age Society* (2005) 281–282.

Kat.-Nr. V 24 Boğazköy, Unterstadt, Südareal, Stratum 2; Reliefkeramikfragment mit Harfe; H 8,6 cm, Br. 8,7 cm; 13./12. Jh. v. Chr. (?).

Abb. 282

Bogen- oder Winkelharfe (?) mit schmalem, gebogenem Korpus; 3 erhaltene Saiten.

Lit.: R. M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, Boğazköy-Ḫattuša XIII (1983) 29. 62 Taf. 43, 124; Schuol, HethKMus (2004) 68. 108 Kat.-Nr. 32 Taf. 10, 32.

Kat.-Nr. V 25 Boğazköy, Oberstadt, Gebäudeschutt in M/9-d/9; Terrakotta-Figur eines sitzenden Harfenspielers; H 9 cm, Br. 3,6 cm; 2. Hälfte des 13. Jhs. v. Chr.

Abb. 286

Bogenharfe (?); 5 erhaltene Saiten.

Lit.: H. Parzinger – R. Sanz, Die Oberstadt von Ḫattuša. Hethitische Keramik aus dem zentralen Tempelviertel, Boğazköy-Ḫattuša XV (1992) 30. 113 Taf. 70, 94; P. Neve, Ḫattuša – Stadt der Götter und Tempel² (1996) Abb. 78; MGG² Sachteil IX (1998) 1775 s.v. Vorderasien (M. Schuol); Schuol, HethKMus (2004) 68. 108 Kat.-Nr. 31 Taf. 10, 31.

6. Neuassyrisches Reich

Kat.-Nr. V 26 Kuyunjik (Ninive), Elfenbeinplakette; Brit. Mus. 127094; H 5 cm; Musikantenprozession mit Aulos- und Leierspiel.

Abb. 288–Abb. 289

Lit. Barnett, Nimrud Ivories (1975) 228 Kat.-Nr. V8 Taf. 119, V8.

Kat.-Nr. V 27 Ninive, Südwestpalast Sanheribs, Raum XXXVI; Relief aus Alabaster; London, Brit. Mus., Inv.-Nr. WA 124947; H 0,98 m, Br. 1,01 m; neuassyrisch, beginnendes 7. Jh. v. Chr.

Abb. 290

Episoden aus dem Feldzug Sanheribs gegen Südpalästina und Phönikien. Hier: Drei gefangene (phönikische ?) Leierspieler.

Asymmetrische Leiern mit schwanenkopfförmigen Querjochenden; genaue Saitenzahl nicht erkennbar.

Lit.: Stauder, Vorderasien (1961) 52 Abb. 38; N. Avigad, IEJ 28, 1978, 149 Abb. 11; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 9 Abb. 28; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 122 Abb. 142; S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 579 Abb. 5; MGG² Sachteil IV (1996) 1522 Abb. 5 s.v. Jüdische Musik (J. Braun); E. Bleibtreu in: R. D. Barnett et al., Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh (1998) 116–117 Kat.-Nr. 511b Taf. 398–399; Braun, MAIP (1999) 119 Kat.-Nr. IV/3-2 Abb. auf S. 262; J. Reade, Assyrian Sculpture (2003) 70 Abb. 78; Schuol, HethKMus (2004) 89–90 Kat.-Nr. 82 Taf. 34, 82.

Kat.-Nr. V 28 Ninive, Nordpalast Aššurbanipals, Raum E. Relief. London, British Mus. WA 118916. H 167,7 cm; B 116,9 cm. Königlicher Garten; hier: Musikant mit Federkrone spielt asymmetrische Flachbodenleier mit eingeroltem Jocharmende. Dat.: ca. 650 v. Chr.

Abb. 291–Abb. 292

Lit.: R. D. Barnett – W. Forman, Assyrian palace reliefs (1959) Taf. 55; Aign (1963) 163–164 Kat.-Nr. S/9 Abb. 93; Barnett, North Palace (1976) 39 Taf. 14; Taf. B oben; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 8 Abb. 26; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 132 Abb. 148; D. Collon, Ancient Near Eastern Art. British Museum (1995) 152; S. A. Rashid in: U. Finkbeiner et al. (Hrsg.), Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens. Fs. R. M. Boehmer (1995) 580 und Umzeichnung Abb. 7; D. Collon in: K. Watanabe (Hrsg.), Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East, Tokyo 1996 (1999) 24. 43 Abb. 32.

Kat.-Nr. V 29 London, British Mus. WA 124920. Relief aus Ninive, Nordpalast Aššurbanipals, Raum S; H 58,5 cm; B 140 cm. Königlicher Garten; hier: Aššurbanipal und Gemahlin beim Bankett anlässlich des Sieges über den elamischen König Te-Umman. Musikant spielt vertikale Winkelharfe mit schmalem Korpus und 14 sichtbaren Saiten. Dat.: ca. 650 v. Chr.

Abb. 293

Lit.: R. N. Thönges-Stringaris, AM 80, 1965, 6–7. 9 Beil. 2; H. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) 190 Abb. 304; J.-M. Dentzer, Annales Archéologiques Syriennes 21, 1971, 40. 44–46; A. Spycket, JSav 1972, 203 Abb. 54; P. Albenda, BASOR 224, 1976, 29. 48. 49–72. 225; Barnett, North Palace (1976) 19–20. 56–58 Taf. 63–65; Taf. F oben; Boardman, GrOv (1980) 83 Abb. 89; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 130 Abb. 147; R. D. Barnett, Eretz-Israel 18, 1985, 4–5 Taf. 1, 1; K. Deller, BaM, 18, 1987, 229–238; O. R. Gurney – B. Lawergren in: 3. MusikArchKongr (1988) 175–177 Abb. 1; J. Boardman in: O. Murray (Hrsg.), Symptica. A Symposium on the *Symposion* (1990) 125; B. Hrouda, Der Alte Orient (1991) 354–355 Taf. ohne Nr.; D. Collon, Ancient Near Eastern Art. British Museum (1995) 150–151 Abb. 120; S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 578; J. E. Reade in: O. Murray

– M. Tecusan (Hrsg.), *In vivo veritas* (1995) 51–55; J. Curtis in: *Furniture* (1996) 175 Taf. 46,b; Matthiae, *Relievo* (1996) Abb. 9.16; MGG² *Sachteil VI* (1997) 167–168 s.v. Mesopotamien Abb. 26, a oben (A. D. Kilmer – B. Lawergren); C. Schmidt-Colinet, *Mesopotamia* 32, 1997, 289–308; E. Bleibtreu, Ein vergoldeter Silberbecher der Zeit Assurbanipals im Miho Museum, *AfO* 28 (1999) 11–12 Taf. 11, a; H. Matthäus in: R. F. Docter et al. (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology* (1999) 257; ders., *NBArch* 16, 1999/2000, 49–50 Abb. 15–16; C. Schmidt-Colinet in: *StudMusArch III* (2002) 603 Taf. 6,c; B. Lion – C. Michel, *Les Dossiers d'Archéologie* 280, Feb. 2003, 36–37 (mit Abb.); s. auch in der Reihe der Ausgaben des British Museum J. Reade, *Assyrian Sculpture* (2003) 87–90 Abb. 106–107.

Kat.-Nr. V 30 Ninive, Südwestpalast Sanheribs; Relief mit besiegten Elamiten; London, British Mus., Inv.-Nr. WA 124802; neuassyrisch, sog. früher Aššurbanipal-Stil, aus der Zeit des Wiederaufbaus des Palastes durch Aššurbanipal.

Abb. 295

Im oberen Register elamische Hofkapelle mit elf Musikanten: sieben mit vertikaler, einer mit horizontaler Winkelharfe, zwei mit Doppelaulos und einer mit kleiner Trommel; weitere Frauen und Kinder klatschen in die Hände und singen möglicherweise.

Lit.: Stauder, *Vorderasien* (1961) 58 Abb. 42, 46; Rimmer, *MusInstrBrMus* (1969) 36–37 Taf. 13–14; A. Spycket, *JSav* 1972, 200, 202 Abb. 51; T. C. Mitchell in: T. C. Mitchell (Hrsg.), *Music and Civilisation, The British Museum Yearbook* 4 (1980) 33–36 Taf. 17–25; Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 12 Abb. 48; S. A. Rashid, *Mesopotamien, MiB II* 2 (1984) 136–138 Abb. 151–153; S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 578 Abb. 14; MGG² *Sachteil VI* (1997) 164 s.v. Mesopotamien Abb. 26b (A. D. Kilmer – B. Lawergren); C. Schmidt-Colinet in: *StudMusArch III* (2002) 602–603 Taf. 4d; Pasetti, *Arpa* (2004) 17, 24 Abb. 10; Schuol, *HethKMus* (2004) 90 Kat.-Nr. 84 Taf. 35, 84.

Kat.-Nr. V 31 London, British Mus., Inv.-Nr. WA 124922. Ninive, Nordpalast Aššurbanipals, Raum S. Relief (mit **Kat.-Nr. V 29** zusammengehörend). H 170 cm; B 53,4 cm. Königlicher Garten; hier (oberes Register): Musikanten mit Winkelharfe und asymmetrischer Leier. Dat.: ca. 650 v. Chr.

Abb. 294

Fünf Musikanten, darunter einer mit vertikaler Winkelharfe und einer mit asymmetrischer Leier. Die Leier besitzt fünf Saiten, stark eingerolltes Jocharmende und stark herausragendes und gebogenes Querjoch.

Lit.: Barnett, North Palace (1976) 58 Taf. 63 rechts; 64 rechts; T. C. Mitchell in: T. C. Mitchell (Hrsg.), Music and Civilisation, The British Museum Yearbook 4 (1980) 33 Taf. 14; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 8 Abb. 27; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 126 Abb. 145; MGG² Sachteil VI (1997) 167–168 s.v. Mesopotamien Abb. 26, b unten (A. D. Kilmer – B. Lawergren); C. Schmidt-Colinet in: StudMusArch III (2002) 603 Taf. 6,b; S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) 579 Abb. 6.

Kat.-Nr. V 32 Ninive, Nordpalast Aššurbanipals, Raum S. Relief. London, British Mus. WA 124886. H160 cm; B 170 cm. In drei Registern wird die Löwenjagd Aššurbanipals dargestellt; hier: (unteres Register) Ende mit Libation des Königs über den getöteten Löwen in Begleitung zweier Musikanten mit horizontal gespielten Harfen.

Abb. 296

Lit.: R. D. Barnett – W. Forman, Assyrian palace reliefs (1959) Taf. 90; H. Baker, Furniture in the Ancient World (1966) Abb. 308; Barnett, North Palace (1976) 19. 54 Taf. 57. 59; Taf. E unten; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 12 Abb. 47; S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) 128 Abb. 146; Matthiae, Rilievo (1996) Abb. 9.20; D. Collon in: K. Watanabe (Hrsg.), Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East, Tokyo 1996 (1999) 24. 41 Abb. 30; J. Reade, Assyrian Sculpture (2003) 76 Abb. 87.

Kat.-Nr. V 33 FO unbekannt. Vergoldeter Silberbecher Aššurbanipals mit graviertem Figurendekor. Japan, Miho Museum, SF 4.061. Zeit Aššurbanipals, nach 646 v. Chr. Höhe 24,5 cm; Randedurchmess. 21 cm.

Abb. 297–Abb. 300

Aššurbanipal in seinem Wagen, gefolgt von Dienern, Höflingen und Soldaten, nimmt die Huldigung des elamischen Königs, seiner Delegation und seiner Soldaten entgegen. Mehrere Musikanten begleiten das Ereignis, darunter 7 Harfen-, 3 Leier-, 2 Lauten-, 4 Aulos- und 3 Trommelspieler.

Lit.: E. Bleibtreu, Ein vergoldeter Silberbecher der Zeit Assurbanipals im Miho Museum, AfO 28 (1999) insbes. 17–18; C. Schmidt-Colinet in: StudMusArch III (2002) 599 Anm. 1 (mit Lit.).

7. Früheisenzeitliches Nordsyrien und Anatolien

Kat.-Nr. V 34 Tarsos; Rollsiegel »aus Hämatit«; kniender Leierspieler unter Capriden und Skorpionen; L 1,65 cm, Dm 1,2 cm; eher mittel- als altassyrisch, ca. 1200–1000 v. Chr.

Abb. 302

Symmetrische Rundbodenleier mit geschweiften Armen und 5 Saiten.

Lit.: H. Goldman, *AJA* 39, 1935, 537 Abb. 21; E. Porada in: *Fs. Goldman* (1956) 204 Abb. j; Stauder, *Vorderasien* (1961) 69 Abb. 59; Aign (1963 142–143 Kat.-Nr. A/2 Abb. 86; Rimmer, *MusInstrBrMus* (1969) 27–28 Abb. 6 Taf. 8, a; T. Dothan, *The Philistines and their Material Culture* (1982) Abb. 28, 2; *RIA VI* (1980–1983) 577 s.v. Leier (D. Collon); D. Collon, *First Impressions* (1987) 44 Kat.-Nr. 148; *MGG² Sachteil V* (1996) 1025 Abb. 8, d s.v. Leiern (Lawergren); *MGG² Sachteil IX* (1998) 1769 s.v. *Vorderasien* (M. Schuol); Çambel – Özyar, *Karatepe* (2003) 99 Abb. 128; Schuol, *HethKMus* (2004) 55–56 Kat.-Nr. 6 Taf. 2, 6.

Kat.-Nr. V 35 Mardin (?); Rollsiegel aus Elfenbein oder Knochen; auf einem Hocker sitzender Leierspieler unter Tieren und Vögeln; London, *Brit. Mus.*, Inv.-Nr. 134306; L 2,2 cm, Dm 1,4 cm; eher mittel- als altassyrisch, ca. 1200–1000 v. Chr.

Abb. 301

Symmetrische Rundbodenleier mit geschweiften Armen und 5 Saiten.

Lit.: Rimmer, *MusInstrBrMus* (1969) 27–28 Abb. 6 Taf. 8a; *RIA VI* (1980–1983) 577 s.v. Leier (D. Collon); T. Dothan, *The Philistines and their Material Culture* (1982) Abb. 28, 3; D. Collon, *First Impressions* (1987) 44 Kat.-Nr. 149; *MGG² Sachteil IX* (1998) 1769 s.v. *Vorderasien* (M. Schuol); K. Kolotourou in: *SOMA 2001* (2002) 217; *New Grove² XV* (2001) 422. 424 Abb. 4, b s.v. Lyre, §2: *Ancient Lyres* (B. Lawergren); Schuol, *HethKMus* (2004) 55 Kat.-Nr. 5 Taf. 2, 5.

Kat.-Nr. V 36 Nimrūd, Südost-Palast, Raum 7, am Eingang zum Thronraum. Elfenbeinpyxis. Bagdad, *Iraq Museum*. H ca 6 cm.

Abb. 303–Abb. 304

Lit.: M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains I* (1966) 216–217 Abb. 168; A. Spycket, *JSav* 1972, 206 Abb. 57; N. Avigad, *IEJ* 28, 1978, 149 Abb. 9; Dentzer, *Banquet* (1982) 33 Anm. 124; *MGG² Sachteil V* (1996) 1017–1018 Abb. 3, m s. v. Leiern (B. Lawergren); *New Grove² XV* (2001) 422. 423 Abb. 3, c s.v. Lyre, §2: *Ancient Lyres* (ders.).

Kat.-Nr. V 37 Nimrūd, Südost-Palast, Elfenbeinpyxis. London, Brit. Mus. WA 118179. Aramäisch beschriftet.

Abb. 305

Lit. H. Schäfer – W. Andrae, Die Kunst des Alten Orients (1925) Taf. 569; R. D. Barnett, Iraq 2, 1935, 189 Taf. 26 ; C. De Mertenfeld in: Mélanges Syriens offerts à Monsieur R. Dussaud II (1939) 589 Abb. 2; C. D. de Mertenfeld, Inventaire commentée des ivoires phéniciens (1954) Taf. 112,1017 ; A. Parrot, Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jh. bis zum Tode Alexanders des Großen (1961) 311–312 Abb. 394–395; Aign (1963) 158–160 Kat.-Nr. S/6 Abb. 89; M. E. L. Mallowan, Nimrud and its Remains I (1966) 216–217; Orthmann (1971) Kat.-Nr. Nimrud S/3 Taf. 69; Barnett, Nimrud Ivories (1975) 191 Kat.-Nr. S3 Taf. 16–17; C. Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 19; Dentzer, Banquet (1982) 33 Abb. 33; S. Moscati (Hrsg.), The Phoenicians (1988) Taf. auf S. 412; J. E. Curtis – J. E. Reade, Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum (1995) 150 Kat.-Nr. 121 Taf. (J. E. Curtis); R. Eichmann in: Fs. Boehmer (1995) 113–115 Abb. 4; G. Herrmann in: Furniture (1996) 159–160. Zu der Inschrift s. T. C. Mitchell in: Furniture (1996) 165.

Kat.-Nr. V 38 Nimrūd, Südost-Palast, Elfenbeinpyxis; London, Brit. Mus. WA 126515; H 6 cm. Rahmentrommel-Schlägerin am linken Ende eines Bildfrieses, Hirsch.

Abb. 306

Lit.: Barnett, Nimrud Ivories (1975) 191 Kat.-Nr. S9a-d Taf. 16.

Kat.-Nr. V 39 Karatepe, Nordtor; Reliefverzierter Basaltorthostat; H ca. 1,20 m; Dat.: Frühestens Ende 8. Jh. v. Chr.

Abb. 307–Abb. 309

Im oberen Register zwei halbnackte Frauen mit Kranz, darunter Rahmentrommel-Schlägerin; im unteren Register Leierspieler, Doppelaulos-Spieler mit Phorbeia, Tänzer.

Symmetrische Spitzbodenleier; genaue Saitenzahl nicht wiedergegeben.

Lit.: H. Çambel in: H. Th. Bossert et al., Karatepe kazıları (Birinci ön-rapor). Die Ausgrabungen auf dem Karatepe (Erster Vorbericht) (1950) 56–59 Taf. 15, 74–75; E. Porada in: Fs. Goldman (1956) 204; Stauder, Vorderasien (1961) 65–66. 69 Abb. 58; Aign (1963) 175–176. 215 Kat.-Nr. A/6 Abb. 102; Orthmann (1971) 106–107. 393. 492 Kat.-Nr. A/27 Taf. 17; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 17 Abb. 69; RIA VI (1980–1983) 578 s.v. Leier (D. Collon); Maas – Snyder (1989) 13 Abb. 14; Blocher, Gaukler (1992) 87–88 Abb. 42; West, AGM (1992) 89 Anm. 33; MGG² Sachteil IX (1998) 1781–1782

s.v. Vorderasien (M. Schuol); B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik (1999) 25–27 (mit Abb.); Alp, Song (2000) 36 Abb. ohne Nr.; Çambel – Özyar, Karatepe (2003) 73–77 Kat.-Nr. NVI 7 Taf. 50–51; Schuol, HethKMus (2004) 73 Kat.-Nr. 44 Taf. 14, 44.

Kat.-Nr. V 40 Karatepe, Südtor; reliefverzierte Basaltorthostaten; Dat.: Frühestens Ende 8. Jh. v. Chr.

Abb. 310–Abb. 314

Prozession von Gabenträgern und Musikanten, auf eine am Speisetisch sitzende Gestalt zugehend. Die Musikantenschar besteht aus vier Männern mit Doppelaulos, symmetrische Rundbodenleier Plektron mit 6 Saiten, asymmetrische Flachbodenleier mit 8 Saiten und Rahmentrommel.

Lit. (insbesondere zum Musikanten-Orthostat): H. Çambel, Oriens 1, 1948, 152. 155. 160–161 Taf. 3; H. Çambel in: H. Th. Bossert et al., Karatepe kazıları (Birinci ön-rapor). Die Ausgrabungen auf dem Karatepe (Erster Vorbericht) (1950) 56–59 Taf. 11–12. 13, 68; M. Riemschneider, Die Welt der Hethiter (1954) 246 Taf. 85; Stauder, Vorderasien (1961) 64–66 Abb. 56–57; Aign (1963) 173–175 Kat.-Nr. A/5 Abb. 101; Orthmann (1971) 107–108. 393–394 Kat.-Nr. Karatepe B/1–Karatepe B/2 Taf. 18, c–d; Schmidt-Colinet, MusInstrAltOr (1981) 9 Abb. 29; Dentzer, Banquet (1982) 40. 43–44 Abb. 37; RIA VI (1980–1983) 578. 579 Abb. 3 s.v. Leier (D. Collon); Maas – Snyder (1989) 12 Abb. 7b; B. Hrouda, Der Alte Orient (1991) 108 Taf. ohne Nr.; A. M. Darga, Hitit Sanati (1992) 341–344 Abb. 331–332; MGG² Sachteil IX (1998) 1781 s.v. Vorderasien Abb. 11 (M. Schuol); B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik (1999) 25–26 (mit Abb.); Alp, Song (2000) 35 Abb. ohne Nr.; E. Akurgal, The Hattian and Hittite Civilizations (2001) 249–251 Abb. 166–167; New Grove² XV (2001) 422. 424 Abb. 4, g s.v. Lyre, §2: Ancient Lyres (B. Lawergren); M. Schuol in: StudMusArch III (2002) 432; Çambel – Özyar, Karatepe (2003) 98–104 Kat.-Nr. SVI 2–SVI3 Abb. 148 Taf. 128. 142–145; Schuol, HethKMus (2004) Kat.-Nr. 43 Taf. 15.

Kat.-Nr. V 41 Karatepe, Südtor; fragmentarischer reliefverzierter Basaltorthostat. Speiseszene mit Musikanten. Dat.: Frühestens Ende 8. Jh. v. Chr.

Abb. 315–Abb. 318

Lit.: Çambel – Özyar, Karatepe (2003) 113 Kat.-Nr. SKr 15–16 Taf. 204–207.

Kat.-Nr. V 42 Maraş, 1891 erworben; reliefverzierte Grabstele aus Basalt; New York, Metr. Mus., Inv.-Nr. 91.34.2; H 56 cm, B 51 cm, T 10 cm; ca. 950–875 v. Chr. (?).

Abb. 319

Am Speisetisch sitzende Frau mit Spiegel in der rechten und Leier in der linken Hand; Kleine Frau auf ihrem Schoß; Vogel (Falke?) auf der Leier.

Rechteckig-trapezförmige Flachbodenleier mit 4 Saiten.

Lit.: G. Perrot – Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité IV* (1887) 556 Abb. 281; H. H. von der Osten, *MetrMus Studies* 2, 1929/30, 113 Kat.-Nr. 14 Abb. 2; A. Machabey, *Revue de Musicologie* 26, 1944, 4–5; Wegner, *AltOr* (1950) 34. 72 Kat.-Nr. 79; Stauder, *Vorderasien* (1961) 26. 29–31 Abb. 17; Aign (1963) 314 Kat.-Nr. A/10 Abb. 147; G. Ahlberg, *OpAth* 7, 1967, Taf. 6; Orthmann (1971) 86. 368. 373. 374. 526 Kat.-Nr. Maraş B/19 Taf. 46, d; 74, e; Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 7; Dentzer, *Banquet* (1982) 41 Abb. 39; MGG² Sachteil IX (1998) 1782 s.v. Vorderasien (M. Schuol); Bonatz, *Grabdenkmal* (2000) 22. 43. 99 Kat.-Nr. C 64 Taf. 22; Schuol, *HethKMus* (2004) 73–74 Kat.-Nr. 45 Taf. 14, 45.

Kat.-Nr. V 43 Maraş; reliefverzierte Stele aus Basalt; Maraş, Archäol. Museum, Inv.-Nr. 1040; H 88 cm, B 107 cm, T 40 cm; ca. 875–800 v. Chr. (?).

Abb. 320

Antithetisches Paar am Speisetisch. Leier schwebt im Hintergrund.

Rechteckige Flachbodenleier mit 6 Saiten.

Lit.: A. M. Darga, *Hitit Sanati* (1992) 321 Abb. 306; D. Bonatz in: G. Bunnens (Hrsg.), *Essays on Syria in the Iron Age*, *Ancient Near Eastern Studies Suppl.* 7 (2000) 191 Abb. 2; Bonatz, *Grabdenkmal* (2000) 18. 36 Kat.-Nr. C 21 Taf. 12.

Kat.-Nr. V 44 Zincirli, Ost-Wange des Nördlichen Hallenbaus; reliefverzierter Basaltorthostat. Istanbul, Eski Şark Eserleri Müzesi, Inv.-Nr. 865–866. Dat.: 7. Jh. v. Chr.

Abb. 321

Musikantenprozession. Musikanten in knöchellangen Gewändern nach rechts, zu einem größeren Zug aneinandergereihter Gestalten in Profil gehörend. Eine asymmetrische Flachbodenleier mit zehn Saiten, eine rechteckige Flachbodenleier mit sechs Saiten und zwei Rahmentrommeln.

Lit.: F. von Luschan in: F. von Luschan – G. Jacoby, Ausgrabungen in Sendschirli IV, Mittheilungen aus den orientalischen Sammlungen 14 (1911) 354–357 Abb. 259, b Taf. 62; H. H. von der Osten, *MetrMus Studies* 2, 1929/30, 122 Abb. 13; A. Machabey, *Revue de Musicologie* 26, 1944, 5; Wegner, *AltOr* (1950) 34. 72 Kat.-Nr. 77. 80 Taf. 5, b; Stauder, *Vorderasien* (1961) 26. 29–31. 71 Abb. 18–19; Aign (1963) 208 Kat.-Nr. A/9 Abb. 112; Orthmann (1971) 63. 143. 393. 394. 546 Kat.-Nr. Zircirli F/6–7 Taf. 63, g; A. Spycket, *JSav* 1972, 203 Abb. 55; Schmidt-Colinet, *MusInstrAltOr* (1981) 7. 9. 17 Abb. 19; S. Böhm, *Die >Nackte Göttin<* (1990) 50 Taf. 19, a; A. M. Darga, *Hitit Sanati* (1992) 280–281 Abb. 280; *MGG² Sachteil IX* (1998) 1780 s.v. *Vorderasien* (M. Schuol); B. Dinçol, *Eski Önasya ve Misir'da Müzik* (1999) 39 (mit Abb.); Alp, *Song* (2000) 34 Abb. ohne Nr.; *New Grove² XV* (2001) 422. 423 Abb. 3, f s.v. *Lyre*, §2: *Ancient Lyres* (B. Lawergren); Schuol, *HethKMus* (2004) 71 Kat.-Nr. 39 Taf. 13, 39.

Kat.-Nr. V 45 Gordion, Tumulus J, Dinosfragment mit Reigen- und Leierspielszene.

Standleier mit flachem Boden und 8 Saiten.

Lit.: E. L. Kohler, *The Gordion Excavations (1950–1973) II 1*, University Museum Monographs 88 (1995) 68–69 Kat.-Nr. TumJ 36 Abb. 27D Taf. 39B.

8. Phönikien

Kat.-Nr. V 46 Libanon, Kāmid el-Lōz, 'Schatzhaus' im Palastbereich. Elfenbeinstatue. Grabungsnr. KL 78:504. SBZ II, 2. Hälfte 14. Jhs. v. Chr.

Abb. 322–Abb. 323

Musikantin mit leicht asymmetrischer Flachbodenleier.

Lit.: R. Miron, *Kāmid el-Lōz 10. Das 'Schatzhaus' im Palastbereich. Die Funde* (1990) 108–110 Kat.-Nr. 501 Abb. 24 Taf. 37,2; *MGG² Sachteil IX* (1998) 1799 s. v. *Vorderasien* Abb. 24 (S. Kammerer); B. Lawergren, *BASOR* 309, 1998, 52 Abb. 1o. R. Hachmann, *Berytus* 37, 1989, Abb. 31 Taf. 12, 2

Kat.-Nr. V 47 Nimrūd, Südost-Palast, Fragmente einer Elfenbeinpyxis (?). London, Brit. Mus. WA 127096–7.

Abb. 324

Asymmetrische Flachbodenleier mit mindestens 7 Saiten.

Lit. Barnett, *Nimrud Ivories* (1975) 193 Kat.-Nr. S33,a-b Taf. 28.

Kat.-Nr. V 48 Nimrūd, Šalmanasser-Fort, Raum SW 37, ND7597; Elfenbeinrelief mit Leierspielerin.

Abb. 325

Asymmetrische Flachbodenleier mit 9 Saiten.

Lit.: M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains II* (1966) 532 Abb. 531; J.-W. Meyer, *Studia Phoenicia V* (1987) 177; MGG² *Sachteil V* (1996) 1017–1018 Abb. 3, I s.v. Leiern (Lawergren).

Kat.-Nr. V 49 Bronze-Statuette aus Tyros. Kopenhagen, Dänisches Nationalmus., Inv.-Nr. 1983 (ehemals Sammlung Pérétié in Beirut); Höhe 4,3 cm.

Abb. 326–Abb. 328

Sitzende Frau (?) spielt symmetrische Flachbodenleier mit fünf Saiten.

Lit.: M.-L. Buhl, *A Hundred Masterpieces from the Ancient Near East in the National Museum of Denmark and the History of its Ancient Near Eastern Collections* (1974) 67. 70 Kat.-Nr. 60 (mit Abb.); ders., *ActaArch* 48, 1977, 147–148 Kat.-Nr. 13; E. Gubel in: E. Gubel et al. (Hrsg.), *Studia Phoenicia I-II, Orientalia Lovaniensia Analecta* 15 (1983) 30 Abb. 4; J.-W. Meyer, *Studia Phoenicia V* (1987) 177 Abb. 3; G. Falsone in: J. Curtis (Hrsg.), *Bronzeworking Centres* (1988) 233–234; *New Grove*² XV (2001) 422. 423 Abb. 3, e s.v. Lyre, §2: Ancient Lyres (B. Lawergren).

Kat.-Nr. V 50 FO unbekannt; Bronzeschale mit Speiseszenen; Boston, Mus. of Fine Arts, Inv.-Nr. 1994.49. H 4,2 cm; Dm 18 cm. Syro-phönikisch, Lotus-bud Group. Dat.: 8. Jh. v. Chr.

Lit. Markoe, *Bowls* (1985) 218–219 Kat.-Nr. U8; G. Falsone, *VicOr* 8, 1992, 100–112; V. Karageorghis – G. Markoe in: E. Acquaro (Hrsg.), *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati II* (1996) 823–831 Taf. 2; H. Matthäus, *NBArch* 16, 1999/2000, 61 Anm. 38 Nr. 5.

9. Zentraler Mittelmeerraum

Kat.-Nr. V 51 Malibu, J. P. Getty Museum, Inv.-Nr. 90.AB.6; FO unbekannt. Bronze-Figurine eines stehenden Leierspielers mit Knabe. H 11,5 cm. Sizilisch (?), 7. Jh. v. Chr.

Abb. 329

Leier mit rechteckig-gerundetem Rahmen, überstehenden, kugelförmig verdickten Querjochenden und zwei Saiten.

Lit. The J. Paul Getty Museum Journal 19, 1991, 136–137 Kat.-Nr. 8 Abb. 8; J. M. Padgett in: Polis (1993) 239–241 Kat.-Nr. 101; ders. in: Fs. Vermeule (1995) 389–405 Abb. 23.1–7; S. C. Jones, Crafted Gifts (1995) 83–84 Kat.-Nr. M09 Taf. 41–45; J. B. Carter in: New Light (1997) 72 Abb. 1; Brand, Musikanten (2000) 85–86 Kat.-Nr. GKret 3; W. Burkert, Kleine Schriften I. Homeric (2001) 133; K. Kolotourou in: SOMA 2001 (2002) 218 Abb. 6; Lebessi, Syme III (2002) 217–218.

10. Ägypten

Kat.-Nr. V 52 Theben, Grab des Djoserkaresonb (Theben-Grab Nr. 38); Malerei mit Musikantinnen. Hier: Leierspielerin. Dat.: Mittlere XVIII. Dynastie, ca. 1400 v. Chr.

Abb. 330

Asymmetrische Flachbodenleier mit 7 Saiten und bogenförmigem Saitenhalter.

Lit.: Manniche, AEMI (1975) 84–85; E. Hickmann – L. Manniche in: NHdMW I (1989) Abb. auf S. 48; Manniche, MAE (1991) Abb. 21; New Grove² XV (2001) 422. 423 Abb. 3, b s.v. Lyre, §2: Ancient Lyres (B. Lawergren).

Kat.-Nr. V 53 Amarna, Grab des Eje. Zeit von Amenophis IV. Echnaton (1365–1348 v. Chr.).

Abb. 331

Darstellung des Harems von Echnaton mit zwei Winkelharfen mit schmalen Korpus, einer Bogenharfe, fünf tragbaren asymmetrischen Flachbodenleiern, einer symmetrischen Standleier mit konischem Fuß sowie sechs Lauten.

Lit.: Manniche, AEMI (1975) 57. 74. 86. 89; E. Hickmann – L. Manniche in: NHdMW I (1989) Abb. auf S. 58; L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (1991) 85 Abb. 50; L. Green in: A. Harrak (Hrsg.), Contacts between Cultures I. West Asia and North Africa (1992) 217; dies., JSSEA 23, 1993, 56. 57; B. Kemp – F. Weatherhead in: S. Sherratt (Hrsg.), The Wall Paintings of Thera (2000) 509 Abb. 2, b; J. De Vos, Colloquium Anatolicum III (2004) 199 Abb. 11–12.

Kat.-Nr. V 54 Karnak, aus einem Aton-Tempel (Talatât Nr. 21); Reliefblock mit Musikszene; Zeit von Amenophis IV. Echnaton (1365–1348 v. Chr.).

Drei horizontal gespielte asymmetrische Tragleiern; eine Laute; große symmetrische Standleier mit 9 oder 8 Saiten, von zwei ausländischen Musikanten mit gebundenen Augen gespielt; Doppelaulos; Händeklatschen.

Lit.: Manniche, AEMI (1975) 88–91 Taf. 14 Abb. 23; RIA VI (1980–1983) 577 Abb. 2 s.v. Leier (D. Collon); E. Hickmann – L. Manniche in: NHdMW I (1989) 57–58 Abb. auf S. 58 rechts; Manniche, MAE (1991) 90–92 Abb. 54; L. Manniche in: StudMusArch II (2000) 234–235 Abb. 2; Schuol, HethKMus (2004) 80 104 Kat.-Nr. 56 Taf. 20, 56.

Kat.-Nr. V 55 Amarna, Block mit Musikszene. Zeit von Amenophis IV. Echnaton (1365–1348 v. Chr.).

Abb. 332

Lit. L. Manniche, Music and Musicians in Ancient Egypt (1991) 89 Abb. 52.

Kat.-Nr. V 56 FO unbekannt. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr. E 6765. Bemaltes Ostrakon mit Darstellung eines harfenspielenden Affen.

Abb. 333

Lit. Illustrations pour l'éternité, Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (1966) 35 Abb. 23; M. Mikrakis in: KrÄg Studien (2000) 168 Abb. 5.

TABELLEN

		Doppelaulos	Leier		Rahmen- trommel	Idiophon	
			asymm.	symm.			
Metallschalen	<i>Kat.-Nr. 55</i> Abb. 116	1	2	–	?	–	
	<i>Kat.-Nr. 56</i> Abb. 117	1	2	–	1	–	
	<i>Kat.-Nr. 57</i> Abb. 118	1	1	–	1	–	
	<i>Kat.-Nr. 58</i> Abb. 119–Abb. 120	<i>links</i>	1	1	–	1	–
		<i>rechts</i>	1	?	–	?	–
	<i>Kat.-Nr. 59</i> Abb. 121–Abb. 122	1	–	1	1	–	
	<i>Kat.-Nr. 60</i> Abb. 123–Abb. 124	1	1		1	–	
	<i>Kat.-Nr. 61</i>	<i>Außenfries</i> Abb. 129	?	–	?	–	–
		<i>mittl. Fries</i> Abb. 130	1	?		–	1
		<i>Innenfries</i> Abb. 131	–	–		1	–
	<i>Kat.-Nr. 62</i> Abb. 134	1	–	1	–	–	
	<i>Kat.-Nr. 63</i> Abb. 135	1	–	1	1	–	
	<i>Kat.-Nr. 64</i> Abb. 136	?	3	–	?	?	
	<i>Kat.-Nr. 65</i>	–	mehr als 1		–	–	
<i>Kat.-Nr. 66</i> Abb. 137–Abb. 138	–	3	–	1	–		
Nordsyrische Reliefs	<i>Kat.-Nr. V 37</i> Abb. 305	2	–	–	1	2	
	<i>Kat.-Nr. V 38</i> Abb. 306	?	?	?	1	?	
	<i>Kat.-Nr. V 39</i> Abb. 307–Abb. 309	1	–	1	1	–	
	<i>Kat.-Nr. V 40</i> Abb. 310–Abb. 314	1	1	1	1	–	
	<i>Kat.-Nr. V 41</i> Abb. 315–Abb. 318	1	?		?	–	
	<i>Kat.-Nr. V 44</i> Abb. 321	2	1	1	4	–	
Texte	<i>KTU 1.108</i>	1	1		1	2	
	<i>1 Sam 10,5</i>	1	2		1		

Tabelle 1: Zusammensetzung von Instrumentenensembles auf Metallschalen, Reliefs und in Texten

		<i>Doppel- autos</i>	<i>Leier</i>	<i>Rahmen- trommel</i>	
Lyre-player Group	Kat.-Nr. 67 Abb. 139	Ischia	–	A	–
	Kat.-Nr. 68 Abb. 140	Gaziantepe-Region	–	B	1
	Kat.-Nr. 69 Abb. 141	FO unbekannt	–	B	–
	Kat.-Nr. 70 Abb. 142	»Kleinasien«	–	B	1
	Kat.-Nr. 71 Abb. 143	»Kleinasien«	–	B	–
	Kat.-Nr. 72	Ischia	–	B	–
	Kat.-Nr. 73 Abb. 146	Corneto	–	B	?
	Kat.-Nr. 74 Abb. 144	Lindos	–	B	–
	Kat.-Nr. 75 Abb. 147–Abb. 148	Ajia Irini, Zypern	–	B	1
	Kat.-Nr. 76 Abb. 149	Ajia Irini, Zypern	–	B	–
	Kat.-Nr. 77 Abb. 150	»Syrien«	–	B	–
	Kat.-Nr. 78 Abb. 151	»Phönikien«	–	B	1
	Kat.-Nr. 79	Gekauft in Smyrna	1	B	–
	Kat.-Nr. 80 Abb. 152	Ischia	–	B	–
	Kat.-Nr. 81 Abb. 153	Ischia	–	B	1
	Kat.-Nr. 82 Abb. 154	Eretria	1	C	1
	Kat.-Nr. 83 Abb. 155	FO unbekannt	–	C	–
	Kat.-Nr. 84 Abb. 156	Lindos	–	C	–
	Kat.-Nr. 85 Abb. 157	Kameiros	1	C	1
	Kat.-Nr. 86 Abb. 158	Tarsos	–	C	1
	Kat.-Nr. 87 Abb. 159	Ischia	1	C	1
	Kat.-Nr. 88 Abb. 160	Tarsos	1	D	–
	Kat.-Nr. 89 Abb. 161–Abb. 162	FO unbekannt	1	E	1
	Kat.-Nr. 90	Gaziantepe-Region	–	Unb.	1
	Kat.-Nr. 91	Gaziantepe-Region	–	Unb.	–
	Kat.-Nr. 92	Gaziantepe-Region	–	Unb.	–
	Kat.-Nr. 93	Ischia	–	Unb.	–
	Kat.-Nr. 94	Peloponnes	–	Unb.	–
Kat.-Nr. 95	FO unbekannt	1	Unb.	1	
Kat.-Nr. 96	FO unbekannt	–	Unb.	–	
Kat.-Nr. 97	FO unbekannt	–	Unb.	–	

Tabelle 2: Instrumente und Instrumentenensembles in der Lyre-player Group.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1	P. Getz-Gentle, Personal Styles in Early Cycladic Sculpture (2001) Taf. 22b
Abb. 2	Kykladen (1976) Kat.-Nr. 253a
Abb. 3	Kykladen (1976) Kat.-Nr. 253b
Abb. 4	L. Marangou in: N. Chr. Stampolides (Hrsg.), Fs. Zapheiropoulos (1999) Taf. 1 Abb. α
Abb. 5	Marangou a. O. Taf. 1 Abb. γ
Abb. 6	Marangou a. O. Taf. 1 Abb. β
Abb. 7	Marangou a. O. Taf. 1 Abb. δ
Abb. 8	Marangou a. O. Taf. 3
Abb. 9	Kykladen (1976) Kat.-Nr. 255
Abb. 10	Kykladen (1976) Kat.-Nr. 254
Abb. 11	G. Papathanassopoulos, Neolithic and Cycladic Civilization (1981) Taf. 120
Abb. 12	Papathanassopoulos a. O. Taf. 119
Abb. 13	Papathanassopoulos a. O. Taf. 122
Abb. 14	Papathanassopoulos a. O. Taf. 123
Abb. 15	Papathanassopoulos a. O. Taf. 124
Abb. 16	Papathanassopoulos a. O. Taf. 125
Abb. 17	Papathanassopoulos a. O. Taf. 128
Abb. 18	Papathanassopoulos a. O. Taf. 129
Abb. 19–Abb. 20	CMS
Abb. 21	Vorlage: Abb. 20
Abb. 22	KrÅg Katalog (2000) Kat.-Nr. 275
Abb. 23–Abb. 29	CMS
Abb. 30–Abb. 46	CHIC
Abb. 47	Vorlage: CHIC
Abb. 48	Vorlagen: s. entsprechende Kat.-Nr.
Abb. 49	Vorlage: CHIC
Abb. 50	Vorlage: Abb. 51
Abb. 51	Mikrakis2000 Abb. 6
Abb. 52	H. Siebenmorgen (Hrsg.), Im Labyrinth des Minos (2000) 119 Abb. 103 (Detail)
Abb. 53	C. Laisné, Kunst der Griechen. Plastik, Malerei, Architektur (1995) Taf. auf S. 30–31 (Detail)
Abb. 54	Vorlage: Abb. 53
Abb. 55	Vorlage: Abb. 53
Abb. 56	Vorlage: Abb. 53
Abb. 57	Militello, HTR I (1998) Taf. 9A
Abb. 58	Militello, HTR I (1998) Taf. I

- Abb. 59 Kanta, LM III (1980) Abb. 76,5
- Abb. 60 Kanta, LM III (1980) Abb. 76,6
- Abb. 61 Vorlage: N. Platon, MinLyra (1966) Abb. 5, β
- Abb. 62 Rethemiotakis, Peloplastike (1998) Abb. 21
- Abb. 63 Rethemiotakis a. O. Abb. 22
- Abb. 64 Rethemiotakis a. O. Abb. 20
- Abb. 65 Rethemiotakis a. O. Abb. 23
- Abb. 66 S. Marinatos, Kreta, Thera und das mykenische Hellas² (1973) Taf. 128 unten
- Abb. 67 J.-C. Poursat, Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fasc. 230bis (1977) Taf. 45 oben rechts
- Abb. 68 Vorlage: Abb. 67
- Abb. 69 Poursat a. O. Taf.45 oben links
- Abb. 70 Kanta, LM III (1980) Abb. 96,5
- Abb. 71 A. Dragona-Latsoudi, AEphem 1977 Taf, 20 α
- Abb. 72 A. Dragona-Latsoudi a. O. Taf, 20 β
- Abb. 73 Pylos II (1969) Taf. A
- Abb. 74 Pylos II (1969) Taf. 126 Nr. 43 H 6 (Rekonstruktion P. de Jong)
- Abb. 75 L. R. McCallum, Decorative program in the Mycenaean palace of Pylos: The megaron frescoes, Diss. Pennsylvania (1987) Taf. 10
- Abb. 76 I. Pini (Hrsg.), Die Tonplomben aus dem Nestorpalast von Pylos (1997) Kat.-Nr. 1A Taf. 1 (Abdruck)
- Abb. 77 Pini a. O. Kat.-Nr. 1A Taf. 1 (Umzeichnung)
- Abb. 78 Vorlage: Abb. 76
- Abb. 79 Vorlage: Abb. 76
- Abb. 80 E. Slenczka, Tiryns VII (1974) Taf. 9d
- Abb. 81 Vorlage: Abb. 80
- Abb. 82 Aign (1963) Kat.-Nr. III/1 Abb. 25
- Abb. 83 Papasavvas, Ypostates (2001) Abb. 42
- Abb. 84 Matthäus, Metallgefäße (1985) Taf. 100, 704
- Abb. 85 V. Karageorghis, RDAC 1967, Taf. 1 Mitte rechts
- Abb. 86 Vorlage: Abb. 85
- Abb. 87 V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) Abb. 204
- Abb. 88 Papasavvas, Ypostates (2001) Abb. 64
- Abb. 89 Karageorghis, Coroplastic II (1993) Taf. 38 Abb. 1c
- Abb. 90 Karageorghis a. O. Abb. 69
- Abb. 91 Karageorghis a. O. Taf. 38 Abb. 1d (Detail)
- Abb. 92 Karageorghis a. O. Taf. 35 Abb. 5
- Abb. 93 Karageorghis a. O. Taf. 35 Abb. 6
- Abb. 94 Karageorghis a. O. Taf. 35 Abb. 7
- Abb. 95 Karageorghis a. O. Taf. 39 Abb. 1
- Abb. 96 Cesnola Collection (2000) Kat.-Nr. 138
- Abb. 97 Karageorghis, Coroplastic II (1993) Taf. 40 Abb. 3
- Abb. 98 Karageorghis a. O. Taf. 40 Abb. 3 (Detail)
- Abb. 99 Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) Taf. auf S. 104

Abb. 100	Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) Abb. auf S. 104
Abb. 101	V. Karageorghis, RDAC 1980, Taf. 19 Abb. 1
Abb. 102	Karageorghis a. O. Taf. 19 Abb. 4
Abb. 103	Karageorghis a. O. Taf. 19 Abb. 2
Abb. 104	Karageorghis a. O. Taf. 19 Abb. 2 (Detail)
Abb. 105	Karageorghis – Des Gagniers, Katalog (1974) Taf. auf S. 97 oben links
Abb. 106	Karageorghis – Des Gagniers a. O. Taf. auf S. 97 oben rechts
Abb. 107	Karageorghis – Des Gagniers a. O. Abb. auf S. 50
Abb. 108	Karageorghis – Des Gagniers a. O. Abb. auf S. 176
Abb. 109	Karageorghis – Des Gagniers a. O. Taf. auf S. 50
Abb. 110	Karageorghis – Des Gagniers a. O. Taf. auf S. 176
Abb. 111	V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) Abb. 367
Abb. 112	Karageorghis a. O. Abb. 368
Abb. 113	Karageorghis a. O. Abb. 369
Abb. 114	Karageorghis a. O. Abb. 370
Abb. 115	Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 1k
Abb. 116	M. Popham – I. S. Lemos, Lefkandi III, Plates (1996) Taf. 134 oben
Abb. 117	Popham – Lemos a. O. Taf. 158b
Abb. 118	Popham – Lemos a. O. Taf. 158a
Abb. 119	V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) Abb. 322
Abb. 120	A. Marquand, AJA 4, 1888, Taf. 7
Abb. 121	Markoe, Bowls (1985) Taf. G3 auf S. 317
Abb. 122	Markoe, Bowls (1985) Taf. G3 auf S. 316
Abb. 123	V. Karageorghis, Early Cyprus (2002) Abb. 365
Abb. 124	V. Karageorghis, RStFen 21 Suppl., 1993, 8 Abb. 1
Abb. 125	Vorlage: Abb. 124
Abb. 126	Vorlage: Abb. 123
Abb. 127	Vorlage: Abb. 124
Abb. 128	Cesnola Collection (2000) Kat.-Nr. 298
Abb. 129	Vorlage: Abb. 128
Abb. 130	Vorlage: Abb. 128
Abb. 131	Vorlage: Abb. 128
Abb. 132	Vorlage: Abb. 128
Abb. 133	Cesnola Collection (2000) Kat.-Nr. 305
Abb. 134	Vorlage: Abb. 133
Abb. 135	Markoe, Bowls (1985) Comparative Photograph 7 auf S. 361
Abb. 136	Markoe a. O. Taf. Cr11 auf S. 239
Abb. 137	Markoe a. O. Taf. G8 auf S. 329
Abb. 138	Markoe a. O. Taf. G8 auf S. 328
Abb. 139	Boardman – Buchner (1966) Abb. 11 Nr. 7
Abb. 140	J. Boardman, AA 1990, Abb. 13 Kat.-Nr. 113ter
Abb. 141	J. Boardman, AA 1990, Abb. 14 Kat.-Nr. 164
Abb. 142	J. Spier, The J. Paul Getty Museum. Catalogue of the Collections. Ancient Gems and Finger Rings (1992) Kat.-Nr. 93
Abb. 143	Spier a. O. Kat.-Nr. 94

- Abb. 144 E. Porada in: Fs. Goldman (1956) Abb. 9
- Abb. 145 Boardman – Buchner (1966) Abb. 11 Nr. 9
- Abb. 146 Boardman – Buchner (1966) Abb. 30 Nr. 41
- Abb. 147 Boardman – Buchner (1966) Abb. 36 Nr. 125
- Abb. 148 J. Boardman AA 1990, Kat.-Nr. 62quater
- Abb. 149 E. Porada in: Fs. Goldman (1956) Abb. 6
- Abb. 150 Porada a. O. Abb. 7
- Abb. 151 Porada a. O. Abb. 3
- Abb. 152 G. Buchner, DialA 3, 1969, Abb. 24a
- Abb. 153 Buchner a. O. Abb. 24d
- Abb. 154 J. Boardman, AA 1990, Abb. 17Kat.-Nr62
- Abb. 155 Boardman a. O. Abb. 18 Kat.-Nr. 163
- Abb. 156 E. Porada in: Fs. Goldman (1956) Abb. 8
- Abb. 157 Boardman – Buchner (1966) Abb. 36 Nr. 103
- Abb. 158 E. Porada in: Fs. Goldman (1956) Abb. 1
- Abb. 159 G. Buchner, DialA 3, 1969, Abb. 24c
- Abb. 160 E. Porada in: Fs. Goldman (1956) Abb. 2
- Abb. 161 E. Gubel, Studia Phoenicia VII (1987) Kat.-Nr. 54 Taf 21.
- Abb. 162 J. Boardman, AA 1990, Abb. 16 Kat.-Nr. 167
- Abb. 163 C. Laisné, Kunst der Griechen. Plastik, Malerei, Architektur (1995) Taf. auf S. 35
- Abb. 164 Vorlage: Abb. 163
- Abb. 165 Lebessi, Syme III (2002) Abb. 46 links
- Abb. 166 Lebessi a. O. Abb. 46 rechts
- Abb. 167 Lebessi a. O. Abb. 68
- Abb. 168 Lebessi a. O. Taf. 21
- Abb. 169 CVA Tübingen (2) (1979) 23–26 Taf. 15 (Detail)
- Abb. 170 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 1a
- Abb. 171 Vorlage: Abb. 173
- Abb. 172–Abb. 174 Ruhr-Universität Bochum, Kunstsammlungen, Antikenmuseum
Fotos: Claudia Heinrich
- Abb. 175 N. Kunisch, Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum 1984, S. 8 Abb. 4
- Abb. 176 G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, Abb. 1a–b
- Abb. 177 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 1e
- Abb. 178 Wegner a. O. Abb. 1f
- Abb. 179 Wegner a. O. Abb. 1b
- Abb. 180 Wegner a. O. Taf. Ulla
- Abb. 181 Wegner a. O. Abb. 2a
- Abb. 182 B. Borell, Attisch geometrische Schalen (1978) Taf. 14 oben
- Abb. 183 Borell a. O. Taf. 14 unten
- Abb. 184 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 3a
- Abb. 185 W. Hahland in: Fs. Zucker (1954) Taf. 16 Abb. 13
- Abb. 186 G. Ahlberg-Cornell, ActaArch 58, 1987, Abb. 15
- Abb. 187 W. Hahland in: Fs. Zucker (1954) Taf. 17 Abb. 14
- Abb. 188 Vorlage: Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 2b

- Abb. 189 Vorlage: Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 2c
- Abb. 190 E. Rystedt, *OpAth* 19, 1992, 128 Abb. 4
- Abb. 191 W. Hahland in: *Fs. Zucker* (1954) Taf. 14 Abb. 11
- Abb. 192 Hahland a. O. Taf. 15 Abb. 12
- Abb. 193 Wegner, Musik & Tanz (1968) Taf. Ullb
- Abb. 194 Wegner a. O. Abb. 1g
- Abb. 195 B. Borell, *Attisch geometrische Schalen* (1978) Taf. 20 oben
- Abb. 196 Vorlage: Abb. 195
- Abb. 197 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 1h
- Abb. 198 B. Borell, *Attisch geometrische Schalen* (1978) Taf. 20 unten
- Abb. 199 G. Ahlberg-Cornell, *ActaArch* 58, 1987, Abb. 16
- Abb. 200 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 1p
- Abb. 201 J. Böhlau, *Jdl* 2, 1887, Taf. 3 unten
- Abb. 202 Vorlage: Abb. 201
- Abb. 203 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 3b
- Abb. 204 CVA Berlin, *Antiquarium* (1) Taf. 1 Abb. 1–2
- Abb. 205 CVA Berlin, *Antiquarium* (1) Abb. 1
- Abb. 206 E. T. H. Brann, *The Athenian Agora VII: Late Geometric and Protogeometric Pottery* (1962) Kat.-Nr. 384 Taf. 22
- Abb. 207 R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Böotien* (1936) Taf. 23 oben
- Abb. 208 Hampe a. O. Taf. 23 unten
- Abb. 209 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 2g
- Abb. 210 A. Ruckert, *Frühe Keramik Böotiens*, *AntK Beih.* 10 (1976) Taf. 16 Abb. 4
- Abb. 211 Ruckert a. O. Taf. 16 Abb. 3
- Abb. 212 Wegner, Musik & Tanz (1968) Taf. Ulllb
- Abb. 213 Wegner a. O. Abb. 2d
- Abb. 214 Wegner a. O. Abb. 2e
- Abb. 215 Coldstream, *GGP* (1968) Taf. 46n
- Abb. 216 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 1i
- Abb. 217 Demakopoulou, *Amyklaio* (1982) Taf. 53
- Abb. 218 Wegner a. O. Abb. 2h
- Abb. 219 A. Andreiomenou, *AEphem* 1981, Taf. 26 Nr. 129
- Abb. 220 *MGG² Sachteil V* (1996) 1020. 1024 Abb. 6b s.v. Leiern (B. Lawergren)
- Abb. 221 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 3g
- Abb. 222 Wegner a. O. Abb. 3c
- Abb. 223 Wegner a. O. Abb. 1l
- Abb. 224 K. Friis Johansen, *ActaArch* 28, 1957, Abb. 49
- Abb. 225 Friis Johansen a. O. Abb. 57
- Abb. 227 Wegner, Musik & Tanz (1968) Abb. 3h
- Abb. 228 E. Kunze, *AM* 57, 1932, Taf. V, 5
- Abb. 229 *KrÄg Katalog* (2000) Taf auf S. 153
- Abb. 230 V. Karageorghis, *Early Cyprus* (2002) Abb. 100
- Abb. 231 S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas²* (1973) Taf. 132
- Abb. 232 M. Yon et al., *Ras Shamra – Ougarit XIII. Céramiques mycéniennes d'Ougarit* (2000) Abb. 5f

- Abb. 233 A. Kanta in: Anatolike Mesogeios (1998) 46 Kat.-Nr. 207
- Abb. 234 Karageorghis – Des Gagniers, Suppl. (1979) Taf. auf S. 9, unten
- Abb. 235 Karageorghis – Des Gagniers, Suppl. (1979) Taf. auf S. 9, oben
- Abb. 236 Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 34 Kat.-Nr. S 50
- Abb. 237 A. Lebessi, Syme III (2002) Taf. 13 unten
- Abb. 238 Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 106 Kat.-Nr. S 368
- Abb. 239 Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 50
- Abb. 240 Lebessi, Syme III (2002) Abb. 67
- Abb. 241 Lebessi a. O. Abb. 52
- Abb. 242 Lebessi a. O. Abb. 49
- Abb. 243 E. Karantzali in: Eastern Mediterranean (1998) Abb. 9, b
- Abb. 244 KrÄg Katalog (2000) Kat.-Nr. 272
- Abb. 245 KrÄg Katalog (2000) Kat.-Nr. 272
- Abb. 246 Mountjoy, RMDP (1999) Abb. 350 Kat.-Nr. 9
- Abb. 247 GüntnerTiryns Taf. 12 Abb. 2
- Abb. 248 Vorlage: Abb. 249
- Abb. 249 Mountjoy, RMDP (1999) Abb. 378 Kat.-Nr. 198
- Abb. 250 Van Schaik, Harp Players (1998) Abb. 9
- Abb. 251 P. Getz-Preziosi, Early Cycladic Art in North American Collections (1987) 264
Nr. 90a
- Abb. 252 Kykladen (1976) Abb. 77 links
- Abb. 253 P. Getz-Gentle, Personal Styles in Early Cycladic Sculpture (2001) Taf. 26e1–
e3
- Abb. 254 P. Getz-Preziosi, Early Cycladic Art in North American Collections (1987) 263
Nr. 89a
- Abb. 255 Getz-Preziosi a. O. 263 Nr. 89b
- Abb. 256 P. Getz-Gentle, Personal Styles in Early Cycladic Sculpture (2001) Taf. 50
- Abb. 257 Museumsfoto
- Abb. 258 J. B. Carter in: New Light (1997) Abb. 2
- Abb. 259 Braun, MAIP (1999) 228 Abb. II/2B-3a
- Abb. 260 Braun a. O. 228 Abb. II/2B-2b (Detail)
- Abb. 261 Vorlage: Abb. 259
- Abb. 262 Braun, MAIP (1999) 241 Abb. III/4-2
- Abb. 263 Braun a. O. 261 Abb. IV/3-1b
- Abb. 264 Braun a. O. 267 Abb. IV/4-1a
- Abb. 265 Braun a. O. 268 Abb. IV/4-1d
- Abb. 266 Braun a. O. 265 Abb. IV/3-5
- Abb. 267 Braun a. O. 265 Abb. IV/3-6
- Abb. 268 Braun a. O. 270 Abb. IV/4-2
- Abb. 269 SelzBankettszene Taf. 30 Kat.-Nr. 344
- Abb. 270 Braun, MAIP (1999) 263 Abb. IV/3-3a
- Abb. 271 Schuol, HethKMus (2004) Taf. 30 Abb. 74
- Abb. 272 Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Das Vorderasiatische Museum (1992)
Kat.-Nr. 47
- Abb. 273 S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) Taf. 65

Abb. 274	Rashid a. O. Taf. 79
Abb. 275	Rashid a. O. Taf. 78
Abb. 276	TeissierSyroPalestinianCylinder(1996)Nr112
Abb. 277	EsinStudMusArchIII Abb. 1
Abb. 278	Salje, Mitanni-Glyptik (1990) Taf. I,6
Abb. 279	D. M. Matthews, Principles of Composition in Near Eastern Glyptic of the Later Second Millennium B.C. (1990) Kat.-Nr. 622
Abb. 280	Schuol, HethKMus (2004) Taf. 4 Abb. 14
Abb. 281	D. Stein, Das Archiv des Šilwa-teššup 9. The Seal Impressions. Catalogue (1993) Kat.-Nr. 759
Abb. 282	Schuol, HethKMus (2004) Taf. 10 Abb. 32
Abb. 283	P. Amiet, Ras Shamra – Ougarit IX. Sceaux-Cylindres (1992) Kat.-Nr. 205 Abb. 38 (Umzeichnung)
Abb. 284	Amiet a. O. Kat.-Nr. 205 Abb. 38 (Abrollung)
Abb. 285	E. Porada in: T. C. Mitchell (Hrsg.), Music and Civilisation, The British Museum Yearbook 4 (1980) Abb. 13
Abb. 286	Schuol, HethKMus (2004) Taf. 10 Abb. 31
Abb. 287	A. M. Darga, Hitit Sanati (1992) Abb. 42
Abb. 288	Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 119 Nr. V8
Abb. 289	Barnett a. O. Taf. 119 Nr. V8 (Umzeichnung)
Abb. 290	S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) Taf. 142
Abb. 291	C. Schmidt-Colinet in: StudMusArch III (2002) Taf. 7 (Detail)
Abb. 292	S. A. Rashid in: Fs. Boehmer (1995) Abb. 7
Abb. 293	S. A. Rashid, Mesopotamien, MiB II 2 (1984) Taf. 147
Abb. 294	Rashid a. O. Taf. 145
Abb. 295	Rashid a. O. Taf. 152
Abb. 296	Rashid a. O. Taf. 146
Abb. 297	E. Bleibtreu, Ein vergoldeter Silberbecher der Zeit Assurbanipals im Miho Museum, AfO 28 (1999) Taf. 22
Abb. 298	Bleibtreu a. O. Taf. 23
Abb. 299	Bleibtreu a. O. Taf. 24
Abb. 300	Vorlage: Abb. 297. Abb. 299
Abb. 301	D. Collon, First Impressions (1987) Kat.-Nr. 149
Abb. 302	Collon a. O. Kat.-Nr. 148
Abb. 303	M. E. L. Mallowan, Nimrud and its Remains I (1966) Abb. 168 oben
Abb. 304	Mallowan a. O. Abb. 168 unten links
Abb. 305	Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 16 Nr. S3
Abb. 306	Barnett a. O. Taf. 16 Nr. S9
Abb. 307	Çambel – Özyar, Karatepe (2003) Taf. 51
Abb. 308	Çambel – Özyar a. O. Taf. 50
Abb. 309	Çambel – Özyar a. O. Beilage 4 (Detail)
Abb. 310	Çambel – Özyar a. O. Taf. 143
Abb. 311	Çambel – Özyar a. O. Taf. 145
Abb. 312	Çambel – Özyar a. O. Taf. 142

- Abb. 313 Çambel – Özyar a. O. Taf. 144
- Abb. 314 Çambel – Özyar a. O. Beilage 5 (Detail)
- Abb. 315 Çambel – Özyar a. O. Taf. 206
- Abb. 316 Çambel – Özyar a. O. Taf. 207
- Abb. 317 Çambel – Özyar a. O. Taf. 204
- Abb. 318 Çambel – Özyar a. O. Taf. 205
- Abb. 319 Orthmann (1971) Taf. 46d
- Abb. 320 Bonatz, Grabdenkmal (2000) Taf. 12 Kat.-Nr. C 21
- Abb. 321 Orthmann (1971) Taf. 63g
- Abb. 322 R. Miron, Kāmid el-Lōz 10. Das 'Schatzhaus' im Palastbereich. Die Funde (1990) Abb. 24
- Abb. 323 Miron a. O. Taf. 37,2
- Abb. 324 Barnett, Nimrud Ivories (1975) Taf. 28 Nr. S33a–b
- Abb. 325 G. Herrmann, Ivories from Romm SW 37 Fort Shalmaneser, Ivories From Nimrud (1949–1963) IV 2 (1986) Taf. 86, 385
- Abb. 326 E. Gubel in: E. Gubel et al. (Hrsg.), Studia Phoenicia I-II, Orientalia Lovaniensia Analecta 15 (1983) 30 Abb. 4 inks
- Abb. 327 Gubel a. O. Abb. 4 rechts
- Abb. 328 J.-W. Meyer, Studia Phoenicia V (1987) 177 Abb. 3
- Abb. 329 Museumsfoto
- Abb. 330 Manniche, MAE (1991) Abb. 21 (Detail)
- Abb. 331 Manniche a. O. Abb. 50
- Abb. 332 Manniche a. O. Abb. 52
- Abb. 333 Illustrations pour l'éternité, Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (1966) 35 Abb. 23

ABBILDUNGEN

[aus urheberrechtlichen Gründen
in der Online-Ausgabe nicht verfügbar]