

Zitierhinweis

Günther, Jutta: Rezension über: Egert Pöhlmann, *Ancient Music in Antiquity and Beyond. Collected Essays (2009–2019)*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, in: Plekos. Elektronische Zeitschrift für Rezensionen und Berichte zur Erforschung der Spätantike, 23 (2021), S. 125-138, heruntergeladen über Website



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Egert Pöhlmann: *Ancient Music in Antiquity and Beyond. Collected Essays (2009–2019)*. With a preface by Georg Heldmann. Berlin/Boston: de Gruyter 2020 (Beiträge zur Altertumskunde 381). XVI, 306 S., 20 Abb. € 99.95. ISBN: 978-3-11-066421-8.

Mit seiner Sammlung von Aufsätzen aus den Jahren 2009 bis 2019 legt der im Feld der antiken Musikkultur und Musikarchäologie renommierte Erlanger klassische Philologe Egert Pöhlmann nun einen Fortsetzungsband vor, der das Wesen und Nachwirken der antiken griechischen Musik erneut in vielen Facetten beleuchtet.¹ Die vorgelegten Aufsätze sind, bis auf vier Ausnahmen, bereits in anderen Organen erschienen und spiegeln den Forschungsschwerpunkt eines ausgewiesenen Experten in seiner ganzen Bandbreite wider. Zeitlich spannt Pöhlmann einen großen Bogen von der klassischen griechischen Zeit bis in die Spätantike und knüpft auch an die Wiederentdeckung der *μουσική τέχνη* im Humanismus und in der Renaissance an.

Die Sammlung, das sei an dieser Stelle vorweggenommen, folgt keiner chronologischen oder systematischen Anordnung, sondern ist derart angelegt, dass jeder Aufsatz – mit einem Quellen- und Literaturverzeichnis versehen – einzeln für sich betrachtet werden kann. Trotz der individuellen Anordnung verbinden alle Essays die Frage danach, welche Rolle Musik in der antiken, hauptsächlich griechischen Gesellschaft einnahm. Die vorliegende Rezension wird die Aufsätze nicht in der vom Autor gewählten Reihenfolge² besprechen, sondern möchte durch eine thematische Schwerpunktsetzung auch demjenigen Leser eine leichtere Orientierung ermöglichen, der mit diesem Feld noch nicht vertraut ist.

Wenn an dieser Stelle von Musik die Rede ist, so soll mit Pöhlmann darauf aufmerksam gemacht werden, dass der Begriff ‚Musik in der Antike‘, anders als Musik heutzutage, zuerst und vornehmlich als Musiktheorie und somit als mathematische Wissenschaft im Bildungskanon des Quadriviums rezipiert wird. Dabei nimmt vor allem der weite Bereich der griechischen

1 Für den ersten Band sei verwiesen auf E. Pöhlmann: *Gegenwärtige Vergangenheit. Ausgewählte kleine Schriften*. Hrsg., mit einem Vorwort und einem Schriftenverzeichnis versehen von G. Heldmann. Berlin/New York 2009 (Beiträge zur Altertumskunde 262).

2 Vgl. das am Schluss dieser Rezension beigegebene Inhaltsverzeichnis der Aufsatzsammlung.

Musiktheorie in der vorliegenden Sammlung anteilig den größten Raum ein. Neben dem textlichen Befund der Traktate nimmt Pöhlmann besonders das große Feld der materiellen Überlieferung musikalischer Notationen auf Papyri oder Holztäfelchen in den Blick, das er maßgeblich mit seiner für die antike Musik so wesentlichen Habilitationsschrift erschlossen und begründet hat.³ Die Auseinandersetzung mit der griechischen Musikpraxis in ihren vielfältigen Ausprägungen findet in Pöhlmanns Abhandlung vornehmlich in den Bereichen Bildung und Erziehung, Agonistik und Bühnenmusik statt. Darüber hinaus nimmt Pöhlmann auch die menschliche Stimme als Musikinstrument eigens in die Betrachtungen auf, welche in der Antike selbst keineswegs der musikalischen Bildung oder Praxis zugeordnet wurde.⁴

Musik, sowohl im antiken Griechenland als auch im antiken Rom, ist eine zunächst rein oral vermittelte Kunst. Gleich im ersten Essay („Pseudo-Plutarch, De Musica“, 1–18) stellt Pöhlmann den Unterschied zwischen genereller und musikalischer Bildung heraus, indem er anhand der Vase von Berlin/Durai die unterschiedlichen Szenen beim Paidagogos klar beschreibt: Der Schüler schreibt und wird auch korrigiert, der Musik-Schüler hingegen imitiert, hört zu, prägt sich ein. (1–2 und Abb.1 im Bildanhang). Auch der textliche Befund spiegelt diesen Sachverhalt wider, wie Pöhlmann an den Versen 961–972 aus den ‚*Wolken*‘ des Aristophanes zeigen kann (2).

Ab dem fünften Jahrhundert v. Chr. entwickelten sich erste Notationssysteme, die vornehmlich von den Technitai, den professionellen Musikern, zur Bewahrung ihrer Kompositionen und zum Aufschreiben musikalischer Ideen verwendet wurden. Das älteste bekannte System wird den Auleten von Argos zugeschrieben und basiert auf dem archaisch-argolischen Alphabet. Um 400 v. Chr. dann wurde diese Notation auch für die Stimme adaptiert und in das ionische Alphabet übertragen. Die bekanntesten auf uns gekommenen vier Stücke sind der ‚*delphische Hymnos*‘ an Apollon von 128 und 106 v. Chr., der den Technitai Athenaios und Limenios zugeschrieben wird,

3 DAM = E. Pöhlmann: *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen.* Nürnberg 1970 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 31).

4 Vgl. dazu V. Schulz: *Die Stimme in der antiken Rhetorik.* Göttingen 2014 (Hypomnemata 194), besonders 362–376 über „Die Rhetorik und die angrenzenden Wissenschaften von der Stimme“ (Kapitel 5.2).

sowie drei Prooemien für zwei kitharödische Nomoi von Mesomedes, dem berühmten Hofkomponisten Hadrians (3).

Die zentrale Rolle der Papyrologie für die Erschließung der griechischen Musik stellt Pöhlmann im vierzehnten Essay („The Regain of Ancient Greek Music and the contribution of Papyrology“, 227–250) dar. Er kann zeigen, dass seit der Zeit Friedrich Bellermanns (1841) bis heute 64 Fragmente zur griechischen Musik erschlossen wurden, die zeitlich vom dritten Jahrhundert v. Chr. bis in das vierte nachchristliche Jahrhundert reichen (230–231). 61 dieser Fragmente sind in der Sammlung von Pöhlmann und West 2001 publiziert worden, drei sind im Zeitraum von 2004 bis 2009 noch hinzugekommen.⁵ Der größere Anteil entstammt mit 41 Papyri der Kaiserzeit, aus klassischer und hellenistischer Zeit haben sich hingegen nur 23 Fragmente erhalten. Der Zustand der meisten Fragmente ist überraschend gut, inhaltlich haben sich siebzehn musikalische Papyri aus dem Bereich der Tragödie und des Satyrspiels erhalten, aus dem Bereich des Kultes ist der zeitliche Bogen vom ‚delphischen Hymnos‘ bis zum Hymnus auf die Dreifaltigkeit gespannt, der in das späte dritte/frühe vierte Jahrhundert datiert. Auch aus dem weltlichen Bereich haben sich Fragmente beispielsweise der Skolien sowie Kompositionen des Mesomedes erhalten. Als Handreichung zum Verständnis der Fragmente erläutert Pöhlmann einleitend die musikalische Notation in den Papyri, die durch die Ausführungen des Alypios aus dem dritten Jahrhundert n. Chr. erhellt wird (229–230).⁶ Diese Erläuterungen zur musikalischen Notation haben sich, besser noch als die des Aristoxenos (in dessen Abhängigkeit Alypios die Harmonik fortführt, s.u.), erhalten, und so weisen die papyrologischen Funde eine erfreuliche Übereinstimmung mit den theoretischen Schriften auf: Sowohl im materiellen Befund als auch in den Texten wird die modern anmutende Idee von zweierlei ‚Notensystemen‘ dargestellt, die in Art einer Partitur angelegt sind, nämlich in einem System

5 DAGM = Documents of Ancient Greek Music. The extant melodies and fragments edited and transcribed with commentary by E. Pöhlmann and M. L. West. Oxford 2001. Die hinzugekommenen Fragmente sind der Louvre-Papyrus (Pap. Louvre E 105349) mit musikalischen Fragmenten zur Klangrede der Medea, publiziert von Annie Bélis, ein Oxyrhynchos-Papyrus (POXY 4710), publiziert von Jie Yuan 2005, und ein Vaticanus-Papyrus, publiziert von Maria Chiara Martinelli 2009, weiterführende Angaben bei Pöhlmann 246–247.

6 Einleitend zu Alypios vgl. E. Pöhlmann: Alypios. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Personenteil. Band 1, 1999, 559–562.

für die Singstimme und einem für die Instrumentalbegleitung bzw. den Solopart des jeweiligen Instrumentes. Anders aber als in einer heutigen Partitur hat die Antike verschiedene Zeichengebungen für die jeweilige ausführende musikalische Stimme hervorgebracht, die im Anhang der DAM von Pöhlmann in tabellarischer Form aufgelistet werden.⁷ Weiter kann Pöhlmann auf Basis der Papyri die Zusammenhänge zwischen verschiedenen poetischen Formen (wie der stichischen Form, der astrophischen Form sowie der Strophenlyrik) und der musikalischen Anlage zeigen, da die zugrunde liegende Prosodie naturgemäß auf die musikalischen Möglichkeiten einwirkt. Ein Akut oder ein Zirkumflex werden demnach nie mit einer tonalen Bewegung nach unten verbunden, sondern befinden sich in den meisten Fällen sogar über dem Mittel der Melodie (232–233). Im Falle eines Zusammentreffens zweier Noten auf einem Akut oder einem Zirkumflex wird, modern gesprochen, ein Vorhalt – wenngleich auch nicht zwingend im Rahmen einer kleinen Sekunde – gesungen, also erfolgt die Betonung der ersten Note auf einer höheren Tonstufe als die der zweiten.⁸ Anders hingegen präsentiert sich der musikalische Befund für die Chorlyrik des Stesichoros, Pindaros, Bakchylides und die Strophenlyrik der griechischen Bühne, denen in den erhaltenen Fragmenten die dorische Tonart zugrunde liegt, die eine Losgelöstheit von der natürlichen Prosodie zugunsten einer musikalischen Komposition für die einzelnen Stücke erkennen lässt.⁹

Auch der fünfte Aufsatz („The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets“, 59–76) trägt wesentlich zur Bestimmung der materiellen Quellenlage bei, indem er sich detailliert den Funden im sogenannten „Tomb of the Musicians“ in Attika aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert zuwendet.¹⁰ Gemeinsam mit Martin L. West konnte Pöhlmann den spektakulären Fund von zwei Gräbern in Daphni bei Athen aus den 1980er Jahren in Hinblick auf die

7 In diesem Essay ist offenbar der Verweis auf DAM (wie Anm. 3) im Literaturverzeichnis unterblieben. Die Tabelle der musikalischen Zeichen findet sich sowohl als Anhang zum ersten Essay (S. 17) als auch bei Pöhlmann, Alypius (wie Anm. 6) wieder (dort Abb. 1).

8 Sowohl der delphische Paian als auch der Hymnus auf die Dreifaltigkeit folgen diesem Muster konsequent. Vgl. DAGM (wie Anm. 5) 20 (Delphic Paian) und DAGM 59 (Trinity Hymn).

9 Vgl. DAM (wie Anm. 3) 2, 3, 8, 9, 10 und 17.

10 Vgl. dazu auch die Abb. 9–13 im Anhang zu Fundort, Anordnung des Grabes samt Beigaben sowie die Abbildung und Transkription des ältesten erhaltenen griechischen Musikpapyrus.

musikbezogenen Grabbeigaben untersuchen (59–60). Zwei Personen ungewissen Geschlechts, eine jüngere und eine ältere, wurden in den beiden Gräbern beigesetzt, wobei der jüngeren Person zudem drei Musikinstrumente beigegeben wurden. Es sind dies Fragmente einer Harfe, ein Aulos mit Mundstück sowie der Schildkrötenkorpus einer Lyra.

Neben dem materiellen Befund der musikalischen Quellen steht vor allem die Auseinandersetzung mit der griechischen Musiktheorie im Zentrum der Aufsatzsammlung. So reflektiert besonders der elfte Essay („Aristoxenus of Tarentum, Life and Works“, 153–182) die herausgehobene Stellung des für den musiktheoretischen Bereich so wesentlichen Autors Aristoxenos von Tarent (geboren ca. 365 v. Chr.).¹¹ Abseits der ausgetretenen Pfade um die zentralen Abhandlungen zu Harmonie und Rhythmus (*πραγματεῖαι*/Elementa harmonica, Elementa rhythmica) listet Pöhlmann die in Fragmenten verstreuten Traktate mit musikalischen Bezügen auf¹² (181–182) und kann in deren Auswertung zeigen, dass der Peripatetiker Aristoxenos nicht nur Musiktheoretiker, sondern vor allem auch Kulturhistoriker ist, dessen musikalische Interessen in der Musikpraxis ebenso angesiedelt sind wie in den Bereichen von Musikorganologie, Medizin, Psychologie und Pharmakologie (179–180).

Neben Aristoxenos behandelt Pöhlmann auch die sogenannten Anonymi Bellermann, eine Sammlung fünf musiktheoretischer Traktate aus dem sechsten Jahrhundert n. Chr., ausgiebig in zwei Aufsätzen: Der zehnte Essay („Ἄνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς (Anonymi Bellermann)“, 141–152) spürt

- 11 Zur Einführung in die griechische Musiktheorie sei auf das Überblickskapitel von Frieder Zaminer verwiesen, der auch Aristoxenos ausführlich behandelt: F. Zaminer: Harmonik und Musiktheorie im alten Griechenland. In: F. Zaminer (Hrsg.): Geschichte der Musiktheorie. Bd. 2: K. Volk (Hrsg.): Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz. Darmstadt 2006, 47–255. Vgl. ferner F. Zaminer: Aristoxenos 1. In: DNP 1, 1996, 1152–1154 (mit weiterführenden Literaturangaben). Speziell zu Aristoxenos vgl. auch A. Bélis: Aristoxène de Tarente et Aristote. Le traité d’harmonique. Paris 1986 (Études et commentaires 100).
- 12 Im Anhang des Aufsatzes findet sich eine tabellarische Liste der Schriften des Aristoxenos und insbesondere der musikalischen Fragmente auf Basis von F. Wehrli: Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentar. Teil 2: Aristoxenos. Basel 1954 und A. Barker: Ancient Greek Writers on their Musical Past. Studies in Greek Musical Historiography. Pisa/Roma 2014 (Synthesis 1) (zu Ps.-Plut. mus.) sowie A. Meriani: Sulla musica greca antica. Studi e ricerche. Neapel 2003 (Università degli studi di Salerno. Quaderni del dipartimento di scienze dell’antichità 28) (zu Ps.-Plut. mus. und Athen. deipn.).

der Manuskript-Tradition nach, der siebte Aufsatz hingegen („The tradition of Ancient Greek Music in the Middle Ages and the Renaissance“, 93–110) behandelt den Gang der klassischen Rezeption griechischer musiktheoretischer Traktate detailliert bis in die Renaissance. Nach einer Standortbestimmung der Musik in den *artes liberales* (93) zeigt Pöhlmann die Rezeption der griechischen Musiktheorie zunächst in den byzantinischen Quellen auf, um dann deren Niederschlag im lateinischen Westen zu betrachten.¹³ Deutlich wird die starke Abhängigkeit der Autoren von Aristoxenos von Tarent, der besonders im Bereich der Harmonielehre rezipiert wird (*Anonymi Bellermann, Bakcheios, Michael Psellos* sowie *Varro* und *Vitruv*). Daneben steht die andere große musiktheoretische Tradition der Pythagoreer, die, vermittelt durch Platons *Timaios*, Eingang in das Schrifttum der späten Republik und frühen Kaiserzeit findet (*Varro, Cicero, Chalcidius, Quintilian*). Besonders die pythagoreische Zahlenlehre (*Aug. mus. 1,2,2*), aber auch die Sphärenharmonie (zunächst aufgegriffen bei *Cic. rep. 6,9–26*, dann bei *Macr. Sat.* und bei *Mart. Cap. 9*) werden noch in der Spätantike rezipiert. Weiter zeigt Pöhlmann auf Basis der akribischen Untersuchung von Günther Wille¹⁴ die Abhängigkeit des Boëthius von griechischen Musiktraktaten (*Nikomachos von Gerasa, Klaudios Ptolemaios*) auf. Das Ende des lateinischen Schrifttums unter dem Einfluss griechischer Musiktheorie setzt Pöhlmann mit Wille bei *Cassiodor* und *Isidor* an, die beide in ihren Enzyklopädien der Musik einen nun nur noch kleinen Raum zuweisen (97). Abschließend zeigt Pöhlmann ausführlich den Nachhall der griechischen musiktheoretischen Traktate in Humanismus und Renaissance auf (98–109).¹⁵

- 13 So unterstreicht Pöhlmann 93, dass in Byzanz fortgeschrittene Studierende mit den musiktheoretischen Fachkenntnissen vertraut sind, hingegen die einfachen Musiker und Sänger in den Kirchen zumeist ohne weiterführende Kenntnisse der Musiktheorie die byzantinischen Hymnen und die acht byzantinischen *Echoi* (= *Modi*) kunstvoll praktizieren.
- 14 Generell sei die Lektüre des quellenkritischen Werkes zur römischen Musik empfohlen, welches ein umfassendes Bild der Bereiche und Kontexte römischer Musik vermittelt. Vgl. G. Wille: *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam 1967.
- 15 Diesem Aufsatz liegt Pöhlmanns Kapitel in *Sorgner/Schramm* zugrunde, welches, da auf Deutsch geschrieben, für den einen oder anderen Leser mit Blick auf die musiktheoretische Terminologie leichter zugänglich sein dürfte, vgl. E. Pöhlmann: *Altgriechische Musik und ihr Wiederaufleben in der Neuzeit*. In: M. Schramm/St. L. Sorgner (Hrsgg.): *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*. Würzburg 2010, 33–70.

Dass dieser Nachhall auch im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses wirkt, verdeutlicht Pöhlmann im vierten Aufsatz („Antike Bildersprache im Kirchenlied“, 47–58). Am Beispiel des von Herodot wiedergegebenen Traums des Astyages über seine Tochter Mandane (Hdt. 1,107–108) – mit einem unter dem Herzen wachsenden Baum – sowie an den vergleichenden antiken Metaphern vom Tod als Schlaf und von der Schifffahrt als Fahrt des Lebens in die Ewigkeit zeigt er deren Niederschlag im Kirchenlied des 14. („Marien-traum“ aus Nikolaus Beuttners Gesangsbuch) und 17. Jahrhunderts („Komm o Tod! Du Schlafes Bruder“ von Johann Franck) plausibel auf. Im letzten Aufsatz der Sammlung wertet Pöhlmann den kaiserzeitlichen Reiseschriftsteller Pausanias hinsichtlich der musikalischen Erinnerungsorte in Athen und Attika aus („Pausanias Periegesis vol. I, Sources, Structure and Importance for Ancient Greek Music“, 251–278), die sich vornehmlich durch Stiftungen von Statuen zu Ehren großer Musiker darstellen.

Der Stimme in der antiken Rhetorik widmet Pöhlmann den zwölften Essay („The Chapter de voce (περὶ φωνῆς) in Ancient Musicology and Rhetorics from Aristoxenus to Dionysius of Halicarnassus“, 183–206). Er stellt im textkritischen Verfahren dar, wie die der Stimme zugeordneten Begriffe ἀνεσις, ἐπίτασις (melodische Auf- bzw. Abwärtsbewegung), βαρύτερης und ὀξύτης (tiefe und hohe Stimme) zunächst bei Aristoxenos und dann in Abhängigkeit von dessen Ausführungen in den harmonischen Schriften des Kleonides und Nikomachos von Gerasa (beide zweites Jahrhundert n. Chr.), des Gaudentios (drittes/viertes Jahrhundert n. Chr.), Anonymus III Bellermann (vermutlich viertes Jahrhundert n. Chr.) und Manuel Bryennios (um 1320) behandelt werden (185–189). In diese Betrachtung fließt auch der von Aristoxenos beobachtete Unterschied zwischen der intervallischen Bewegung der Singstimme und der kontinuierlichen Bewegung der Sprechstimme ein, die Pöhlmann in Anlehnung an Aristoxenos als „twofold movement of the voice“ (184) bezeichnet. Somit kann die wesentliche Erkenntnis, dass zwischen der Prosodie der Sprechstimme und der Intervallbewegung der Singstimme die Spannung den Unterschied macht, eindeutig Aristoxenos zugeschrieben werden (187 und 204).

Von der Stimme ausgehend ist der Weg über die Rhetorik nicht weit zur Bühnenkunst. Der sechste Essay („Chapters about music on the stage in the Pseudo-Aristotelian Problems“, 77–92) behandelt die Abschnitte im 19. Buch der Problemata des (Pseudo-)Aristoteles zur Musik, die von Pöhlmann

insbesondere in Hinblick auf die Rolle der Musik in den Bühnenwerken unter besonderer Berücksichtigung der griechischen Chöre analysiert werden. Nach einer Begriffserklärung der *Nomoi* diskutiert Pöhlmann die Größe der Chöre und ihre Einstellung zum Chorleiter bzw. zum innerchörischen Wettbewerb (78–79) und kommt dann auf die dort gesungenen Modi zu sprechen (82–90). Deutlich grenzt er die Stimme und deren Anatomie von seinem musikalischen Gegenstand ab, da diese „no part of Greek musicology proper, but an inevitable presupposition of it“ (78) darstellt.

Auch im zweiten Teil des 14. Aufsatzes spielt die Bühnenmusik eine große Rolle. Neben der weiteren Besprechung einzelner Hymnenfragmente (234–237) sowie der Fragmente von notierter Bühnenmusik des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. (237–239) stellt Pöhlmann weitere Überlegungen zur Performanz von längeren gesprochenen oder gesungenen Passagen tragischer Texte in späterer Zeit an und kommt auf Basis der Papyri-Befunde und der Textpassage aus or. 19,5 des Dion Chrysostomos (40–120 n. Chr.) zu dem Schluss, dass auf der Bühne der Kaiserzeit derartige Rezitative, anders als in klassisch-griechischer Zeit, im Rahmen von musikalischen Kompilationen tatsächlich gesungen und nicht gesprochen wurden (240). Dieses kann er auch anhand des neulich publizierten Louvre-Papyrus mit Auszügen der *Medea* des Euripides deutlich machen (243–245).¹⁶

Der neunte Essay („The Monody of the Hoopoe in Aristophanes’ *Birds*“ 227–262, S. 127–139) hingegen behandelt die Monodie in den ‚Vögeln‘ des Aristophanes. Pöhlmann kann darin aufzeigen, welche Metrik den Tierchören, die in der griechischen Komödie gängig waren, im Falle der Verse 227–262 der ‚Vögel‘ zugrunde liegt und wie diese den neuen Stil des Euripides teils parodiert und teils mit ihnen konkurriert.¹⁷ Der dreizehnte Aufsatz

16 Vgl. A. Bélis: Un papyrus musical inédit au Louvre (Pap. Louvre E 105349). In: CRAI 2004, 1305–1329.

17 Pöhlmann verweist neben Aristophanes auf dreizehn Beispiele von Tierchören. Generell hat dieses Forschungsgebiet in der letzten Zeit viel Beachtung erfahren, so zum Beispiel bei B. Pütz: Good to Laugh With: Animals in Comedy. In: G.L. Campbell (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford 2014, 61–72. Bezüglich der Tierchöre siehe auch B. Pütz: Straight from the Horse’s Mouth: Speaking Animals in Aristophanes’ Comedy. In: H. Schmalzgruber (Hrsg.): *Speaking Animals in Ancient Literature*. Heidelberg 2020 (Kalliope 20), 159–188, sowie K. S. Rothwell: The Animal Voices of Greek Comic Choruses. In: ebd., 189–206.

(„The Alphabet Comedy of Callias of Athens in Athenaios’ *Deipnosophsitai*“, 207–226) stellt die Alphabet-Komödie des Kallias ins Zentrum der Abhandlung.

Im Bereich der Musikpraxis und Agonistik dürfen die musikalischen Wettbewerbe zu Ehren Apollons in Delphi nicht fehlen, die Pöhlmann in seinem dritten Aufsatz („Pythikos and Polykephalos Nomos“, 37–46) behandelt. Ausgehend von Terperandros, dem ersten Sieger der Karneia in Sparta und dem mehrfachen Sieger des Pythischen Festivals in Delphi in der Kategorie des kitharödischen Nomos, betrachtet Pöhlmann zwei wesentliche Nomoi des Wettbewerbs, den Nomos Pythikos und den Nomos Polykephalos, die beide den Kampf Apollons mit dem Drachen thematisieren (39–44). Mit einer detaillierten Analyse von Pindars zwölfter Pythischer Ode endet der Aufsatz und zeigt die Wettbewerbsfreude der Griechen auch im musischen Agon auf.

Über die Organologie, also die Instrumentenkunde der griechischen Zeit, erfährt der Leser vornehmlich im Rahmen einer umstrittenen musikalischen Modernisierungswelle, die in der Forschung mit den Begriffen der Alten und Neuen Musik bezeichnet wird. Der zweite Aufsatz („Twelve Chordai and the Strobilos of Phrynis in the Chiron of Pherecrates“, 19–36) behandelt das sogenannte Chiron-Fragment, eine Komödie, die Pherekrates zugeschrieben wird. Der Aufsatz diskutiert das Aufkommen der sogenannten Neuen Musik im fünften vorchristlichen Jahrhundert und rückt die Modernisten Melanippes II., Kinesias, Krexos, Phrynis von Mytilene und seinen Schüler Timotheos sowie Philoxenos in den Fokus (20–21). Ihnen allen werden unterschiedliche musikalische Neuerungen zugeschrieben, die, dem Zeitgeist entsprechend, energisch abgelehnt werden.¹⁸ Die Streitigkeiten zwischen Neu und Alt sowie der Wille zur Modernisierung werden teils spottend, teils abwertend in dem Komödienfragment rezipiert, und so bietet Pöhlmann eine kurzweilige Analyse der Begrifflichkeiten und ihrer zweideutigen, zumeist schlüpfrigen Bedeutungen. Im Zentrum stehen die organologischen Neuerungen bezüglich der Erweiterung der Saitenanzahl der Lyra sowie die melodischen Neuerungen, die nicht nur die gängige Enharmonik durch Chromatik, sondern auch die bekannte strophische Struktur erweiterte (23–33).

18 Vgl. dazu A. d’Angour: *The Greeks and the New. Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*. Cambridge 2011. Generell sei auf das Kapitel zur Neuen Musik in Griechenland verwiesen (184–206), speziell zu den Modernisten 198–202.

Auch im zweiten Teil des ersten Aufsatzes geht es um die Unterschiede zwischen Alter und Neuer Musik, und Pöhlmann kann anhand einer Detailanalyse von Fragment-Ausschnitten des Aristoxenos zeigen, dass der Geschmack des Publikums und der Zeitgeist des vierten und dritten Jahrhunderts v. Chr. noch der Alten Musik verhaftet sind und diese offenbar oral weiterhin tradiert wird (8–13).

Der einzige Aufsatz, der sich zeitlich geschlossen den umwälzenden musikalischen Entwicklungen der Spätantike zuwendet, thematisiert die christliche lateinische Hymnodik. Im achten Aufsatz („Ambrosian Hymns: Evidence for Roman Music of Late Antiquity?“, 111–126) fragt Pöhlmann danach, ob die ambrosianischen Hymnen als ein Beispiel römischer Musik der Spätantike gewertet werden können. Ausgehend von dem mäßigen Erfolg der frühen Hymnen des Hilarius von Poitiers (Lebensdaten: ca. 315–367) kann Pöhlmann zeigen, dass es Ambrosius insbesondere durch die innovative Übernahme des populären iambischen Dimeters gelang, den Gemeindegang in Mailand für alle gesellschaftlichen Schichten anschlussfähig zu machen (111–113). In Anlehnung an die bahnbrechenden Forschungen von Bruno Stäblein aus den 1970er Jahren betont Pöhlmann die Bedeutung der neuen Einfachheit der ambrosianischen Hymnen, die einerseits im gleichen Aufbau der Strophen (Iso-Strophismus) und andererseits in der festen Silbenanzahl pro Strophe (Iso-Syllabismus) liegen.¹⁹ Neu ist neben diesen beiden, für die lateinische christliche Hymnodik der Spätantike laut Pöhlmann typischen Merkmalen die Gliederung des Hymnus in je acht gleichförmigen Strophen. Plausibel kann Pöhlmann anhand verschiedener Quellenbelege die Popularität dieses paganen Metrums aufzeigen (112–113), durch das die Sangbarkeit der Hymnen im Rahmen eines ausschließlich oral tradierten Gesanges der frühen Gemeinden überhaupt erst ermöglicht wurde. Dass diese orale Tradierung trotz der bereits von Musikern verwendeten bestehenden griechischen Notation ein Merkmal der christlichen Psalmodie bis 1000 n. Chr. blieb, versucht Pöhlmann mit dem Verweis auf Isidor (orig. 3,15,2) zu erklären, der betont, dass instrumentale Klänge nicht aufgeschrieben werden konnten und somit per se etwas Flüchtliges darstellten (116).²⁰ Weiter

19 Vgl. dazu B. Stäblein: Frühchristliche Musik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 4, 1. Aufl. 1955, 1036–1064, sowie B. Stäblein: Hymnus, B. Der lateinische Hymnus. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart 7, 1. Aufl. 1957, 993–1018.

20 Vgl. dazu auch Lact. inst. 6,21,1–3. In Abhängigkeit von den Aussagen des Laktanz führt Isidor offenbar die Diskussion über den Unterschied von vokaler und instru-

bespricht Pöhlmann die vier von Augustinus bezeugten Hymnen *Deus creator omnium*, *Aeterne rerum conditor*, *Iam, surgit hora tertia* und *Intende qui regis Israel*, die er im Anhang auch in moderne musikalische Notation transkribiert. Die weiteren vierzehn überlieferten Hymnen werden nur gestreift, da sie, anders als die vier genannten, mit musikalischer Notation aus dem Hochmittelalter nicht vorliegen.²¹

Die Lektüre insbesondere der musiktheoretischen Aufsätze setzt durchaus Vorwissen im Feld der antiken (oder modernen) Musiktheorie voraus, um die Begrifflichkeiten angemessen rezipieren zu können. Mithilfe einführender Begleitlektüre in die antike Musiktheorie²² ist es aber auch dem ‚unmusikalischen‘ Leser gut möglich, die Ausführungen Pöhlmanns verorten zu können. Für denjenigen Leser, der über die Musiktheorie hinaus nach Kontexten, Quellen und Darstellung antiken griechischen Musiklebens sucht, bietet die Aufsatzsammlung eine reiche Fülle an einzelnen Details, die sich bei fortgesetzter Lektüre schnell zu einem größeren Bild fügen. Spannend ist, wie mannigfaltig das Thema Musik die unterschiedlichen Quellengattungen durchzieht und welche große Rolle es – das wird unmittelbar sichtbar –

mentaler Musik aus, die im Zusammenhang mit dem Unbehagen der frühen Christen an Musik, Tanz und Gesang steht. Auch Laktanz betont, dass von instrumentalen Klängen keine Gefahr für die menschliche Seele ausgehe, da diese Klänge nicht aufgeschrieben werden könnten. Anders stellt sich die Angelegenheit mit gesungenen Texten dar, die durch das Vehikel der Musik ungeschützt durch das menschliche Gehör in die Seele des Menschen gelangen und somit als sinnliche Verführung des Teufels für Schaden sorgen könnten. Diese Annahme setzt sich in den Schriften der Kirchenväter fort und bildet die Grundlage für die theoretische Auseinandersetzung über die Angemessenheit eines Kirchengesanges, der durch Gebundenheit an reinen Text für Ordnung in der Seele Sorge und dem Christen somit alltäglich erlaubt sei. Vgl. dazu vor allem J. Günther: *Musik als Argument spätantiker Kirchenväter. Untersuchungen zu Laktanz, Euseb, Chrysostomos und Augustinus*. Wiesbaden 2019 (Philippika 132), besonders 27–68 (zu Laktanz) sowie 215–315 (zu Augustinus).

- 21 Ergänzend sei an dieser Stelle auch auf die seit den 1990er Jahren florierende aktuellere Forschung zu den musikalischen Hymnen des Ambrosius verwiesen, besonders auf A. Franz: *Tageslauf und Heilsgeschichte. Untersuchungen zum literarischen Text und liturgischen Kontext der Tagzeithymnen des Ambrosius von Mailand*. St. Ottilien 1994 (Pietas liturgica. Studia 9); allgemeiner bezüglich der musikalischen Kontexte immer noch wichtig H. Leeb: *Die Psalmodie bei Ambrosius*. Wien 1967 (Wiener Beiträge zur Theologie 18).
- 22 Es sei an dieser Stelle auf den DAM-Anhang 1–3 ebenso wie auf den quellennahen und nach Feldern geordneten Lexikonartikel von E. Pöhlmann: *Griechenland A. Antike Musik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Sachteil. Band 3, 1995, 1626–1676, hingewiesen.

für den Menschen der Antike gespielt hat. Die von Pöhlmann angeführten Beispiele zeigen, wie elaboriert die griechische Musiktheorie und Notation einerseits, vor allem aber die griechische Musikpraxis andererseits einen kulturellen Habitus ausprägt, der Rückschlüsse auf Ästhetik und künstlerisches Schaffen der Griechen bietet. Klar steht hier vor Augen, wie sich musikalischer Geschmack und Vorlieben der Bühnenkunst im Laufe der Zeit wandeln, wie sehr aber die kultischen Fragmente in ihrer Form ähnlich traditionell verbleiben. Deutlich wird auch die soziale und gesellschaftliche Vorrangstellung der Technitai in Hinblick auf ihre musikalische Bildung: Eine Inschrift wie beispielsweise die des delphischen Schatzhauses der Athener im Kultheiligtum, wie sie im vierzehnten Aufsatz der Sammlung besprochen wird, schafft durch die in Stein gemeißelte musikalische Hymne eine ganz neue Dimension von Identität und Zusammengehörigkeit im kultischen Rahmen und bringt ganz nebenbei die hohe Bildung des Stifters zum Ausdruck. So zeigt Pöhlmann fachkundig aus quellennaher Perspektive die Bedeutung von Musik in verschiedensten Kontexten auf und erweist sich als exzellenter Kenner des gesamtmusikalischen Kosmos, dem auch im Rahmen der altertumswissenschaftlichen Forschungen völlig zu Recht immer mehr Raum gewährt wird. Wünschenswert wäre bei Sammelbänden mit solcher Thematik eine kurze, kontextualisierende Einleitung als Handreichung, beginnt Pöhlmanns Aufsatzsammlung doch eher unvermittelt nach einem Vorwort mit dem ersten Aufsatz. Angesichts dessen hätte der rote Faden, der sich bei genauer Lektüre der einzelnen Aufsätze durch die komplexe Vielfalt und die mannigfaltigen Querverweise sinnstiftend ergibt, schon im Vorfeld aufgezeigt werden können, um auch einem der antiken Musik fernstehenden Leser den Zugang zu erleichtern. Im Allgemeinen aber hat Pöhlmann mit dieser Aufsatzsammlung ein Buch vorgelegt, das ein reiches Forscherleben dokumentiert, welches sich offenbar, so zeigt es bereits im Vorwort die Anekdote über den „music man Pöhlmann“, mit Leib und Seele dem Bereich der antiken Musik verschrieben hat.

Jutta Günther, Georg-August-Universität Göttingen
Althistorisches Seminar
jutta.guenther@uni-goettingen.de

www.plekos.de

Empfohlene Zitierweise

Jutta Günther: Rezension zu: Egert Pöhlmann: Ancient Music in Antiquity and Beyond. Collected Essays (2009–2019). With a preface by Georg Heldmann. Berlin/Boston: de Gruyter 2020 (Beiträge zur Altertumskunde 381). In: Plekos 23, 2021, 125–138 (URL: <http://www.plekos.uni-muenchen.de/2021/r-pohlmann.pdf>).

Contents

Preface	v
Abbreviations	ix
1 Pseudo-Plutarch, <i>De Musica</i> . A History of Oral Tradition of Ancient Greek Music	1
2 Twelve Chordai and the Strobilos of Phrynis in the Chiron of Pherecrates (PCG F 155)	19
3 Pythikos and Polykephalos Nomos. Compulsory and Optional Exercise in the Pythian Contest	37
4 Antike Bildersprache im Kirchenlied	47
5 The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets. Fifth-Century Documents from the ‘Tomb of the Musician’ in Attica (By Egert Pöhlmann and Martin L. West)	59
6 Chapters about music on the stage in the Pseudo-Aristotelian Problems	77
7 The tradition of Ancient Greek Music in the Middle Ages and the Renaissance	93
8 Ambrosian Hymns: Evidence for Roman Music of Late Antiquity?	111
9 The Monody of the Hoopoe in Aristophanes’ <i>Birds</i> 227–262	127
10 Ἄνωνύμου σύγγραμμα περὶ μουσικῆς (Anonymi Bellermann). An Agglomeration of Five Musical Handbooks	141
11 Aristoxenus of Tarentum, Life and Works	153
12 The Chapter <i>de voce</i> (περὶ φωνῆς) in Ancient Musicology and Rhetorics from Aristoxenus to Dionysius of Halicarnassus	183
13 The Alphabet Comedy of Callias of Athens in Athenaios’ <i>Deipnosophistai</i>	207
14 The Regain of Ancient Greek Music and the contribution of Papyrology	227
15 Pausanias <i>Periegesis</i> vol. I, Sources, Structure and Importance for Ancient Greek Music	251
Curriculum of Egert Pöhlmann	279
Titles of Egert Pöhlmann since 2009	281
Sources of Images	285
Plates	287