

DER SCHLAUCH DES MARSYAS

Der Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas gehört zu den häufig dargestellten Mythen des klassischen Altertums. Für den antiken Künstler war es nicht ohne Reiz, dem strahlenden Gott Phoibos Apollon den zotteligen Silen gegenüberzustellen und diesen Gegensatz durch Gegenüberstellung von Saiten- und Blasinstrument noch zu vertiefen. Die zahlreichen Vasenfunde mit Marsyas-Darstellungen wurden in neuerer Zeit von Clairmont¹⁾ und Schauenburg²⁾ zusammengestellt. Schauenburg zählte 24 attische, 20 unteritalische und 6 faliskische Vasen. Hinzu kommen die Marsyas-Darstellungen auf Sarkophagen und Gegenständen des Totenkultes; sie zeigen meist auch das traurige Ende des Wettkampfes, die Schindung des an einen Baum gebundenen Marsyas. Als Beispiel sei die Glasschale von Köln-Rodenkirchen genannt, die „eigens als Totenmitgabe angefertigt worden ist“³⁾ und ebenfalls die Bestrafung des Marsyas abbildet. Schon mehrere Jahrhunderte vor den ersten Christus-Darstellungen bot sich dem antiken Künstler mit der Schindung des Marsyas eine Gelegenheit, den aufgehängten, ausgereckten Körper eines bis zum Tode gepeinigten Menschen nachzubilden⁴⁾. Der Torso von Thasos⁵⁾, eine Darstellung des hängenden

1) Chr. W. Clairmont, *Studies in Greek Mythology and Vase-painting*, in: Yale Classical Studies 15, 1957, 161—178.

2) K. Schauenburg, *Marsyas*, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung, 65, 1958, 53.

3) W. Haberey, *Gravierte Glasschale und sogenannte Mithrassymbole aus einem spätrömischen Grabe von Rodenkirchen bei Köln*, in: Bonner Jahrbücher 149, 1949, 95 f.

4) J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, 3. Band, 5. Buch: *Apollon*, Leipzig 1889, 479: „Denn mag auch der Gegenstand der Darstellung unerfreulich und der in äußerster Hilflosigkeit mit traurig resigniertem Gesichtsausdruck an dem Baumstamme hängende Satyr ein erbarmungswürdiger Anblick und des ethischen Gehaltes bar sein, was schließlich Alles doch auch vom Laokoon gesagt werden muß, technisch bietet dieser ausgereckte Körper mit seinen angespannten Muskeln und Sehnen dem Künstler die Gelegenheit, ein beträchtliches Maß des Wissens und eine große Virtuosität des Könnens zu offenbaren“.

5) P. Guillon, *Fragment sculpté de Thasos*, in: Bulletin de Correspondance Hellénique 60, 1936, 344—349 und Tafel 43.

Marsyas aus der Zeit der Olympiaskulpturen, beweist, daß der antike Künstler von dieser Gelegenheit schon frühzeitig Gebrauch machte⁶⁾.

Apollon Tortor

Der musische Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas endete damit, daß der Gott dem unterlegenen Marsyas die Haut abzog. Dem zivilisierten Menschen unserer Zeit ist ein solcher Ausklang eines musischen Wettkampfes schlechthin unverständlich. Auch wer die Marsyas-Sage seit langem kennt, sollte sich dieses Nebeneinander von musenfreundlichem Spiel und barbarischer Grausamkeit in seiner ganzen Kraßheit vor Augen halten. Dem Altertum galt an sich Apollon als Freund des Wettkampfs. Man gab ihm den Beinamen Ἐναγώνιος und machte ihn nicht nur zum Schirmherrn gymnischer Agone, sondern hielt ihn selbst auch für einen schnellen Läufer und harten Faustkämpfer. Über Phorbas und Ares siegte er im Faustkampf, durch seinen Sieg im Wettlauf mit Hermes eröffnete er die Reihe der Olympiasieger. Wer sich jedoch über den Gott erheben wollte, büßte es mit dem Leben. So erging es dem gewaltigen Schützen Eurytos, der sich im Bogenschießen mit dem Gott messen wollte (Odys. 8, 226), so erging es den Niobe-Kindern, weil sich Niobe vor Leto, der Mutter des Gottes, ihres Kinderreichtums gerühmt hatte. Wenn nun auch Marsyas durch Überhebung sein Leben verwirkte, bleibt doch noch zu fragen, was es mit der abstoßend grausamen Art des Strafvollzuges auf sich hatte. Dem schreienden und sich windenden Marsyas wird bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen. Auf einigen Darstellungen besorgt der Gott selbst das blutige Werk und tritt uns hier als „Apollon Deiradiotes“⁷⁾ entgegen. Eine Marmorstatue der Galleria Giustiniani zeigte Apoll, „mit Lorbeer bekränzt, in der linken Hand den Kopf des Marsyas emporhaltend, an welchem noch die abgestreifte Haut des Körpers hängt“⁸⁾. Auch Herodot (7, 26) gibt an, daß Apollon die Schindung selbst vollzog. Die Neuzeit kennt den Gott meist nur als den Lichtbringer und Musenführer, als den Gott der Reinheit und des rechten

6) K. Schauenburg, a.O. 46 ff.

7) *Deiradiotes* = „Fellabzieher, Halsabschneider“. Der Ausdruck findet sich bei Pausanias II 24, 1.

8) Panofka, in: Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften 1854, 562 ff.

Maßes; das Rom des Augustus kannte ihn noch als „Apollon Tortor“⁹⁾).

Auch wenn man die dunkle Seite¹⁰⁾ des Gottes stärker als üblich berücksichtigt, bleibt die Frage offen, warum gerade diese Art von Todesstrafe an Marsyas vollzogen wurde. Das Altertum verfügte schließlich auch über andere Arten, einen Menschen zu Tode zu quälen. Was hat es zu bedeuten, daß dem aulosblasenden Marsyas die Haut abgezogen und zu einem Schlauch verarbeitet wurde? Die nachfolgenden Seiten suchen nachzuweisen, daß der Mythos von der Schindung des Marsyas nicht nur verletzten Götterstolz zum Ausdruck bringt, sondern die mythische Einkleidung einer wichtigen Erfindung des Altertums ist.

Der Wettkampf

Man möchte zunächst meinen, daß Marsyas seine musikalischen Fähigkeiten und seine Gewinnchancen weit überschätzte, als er gerade den Gott zum Wettkampf aufforderte, der mit Musik am engsten verbunden war. Mußte sein Übermut nicht zwangsläufig mit einer Niederlage enden? Dem Altertum stellte sich der Fall jedoch anders dar. Nach den antiken Berichten war Marsyas dem Gott schon durch sein Instrument, dann aber auch durch die von ihm erfundene Spielweise überlegen. Bei dieser Sachlage vermochte Apollon nur durch List und schlagfertigen Witz den Sieg an sich zu reißen, ein Grund mehr übrigens, sich über die barbarische Grausamkeit des Gottes zu entrüsten, der seinen ehrlich bemühten Gegner durch Bauernschläue zu übertölpeln wußte und ihm dann buchstäblich „das Fell über die Ohren zog“. In Lukians „Göttergesprächen (16, 2)“ führt Hera Apollons Sieg nur auf seine Schlauheit zurück. Wenn die Musen nicht voreingenommene Richterinnen gewesen wären, hätte sich Marsyas ohne Zweifel als der bessere Musiker erwiesen, so aber wurde der arme, betrogene Narr das Opfer eines abgekarteten Spieles¹¹⁾.

9) Als sich Augustus einmal in der Rolle des Apollon gefiel, ging in der Stadt das Wort um: „*Caesarem esse plane Apollinem, sed tortorem*“ (Suet. *Octav.* 70).

10) *Il.* 1, 43 ff.: „*Er aber kam wie die Nacht. Setzte sich dann fern von den Schiffen und schoß seine Pfeile; furchtbaren Klang gab der silberne Bogen*“. In der Ilias-Übersetzung von Voss tritt Apollon *düster wie Nachtgrau'n* auf; vgl. K. A. Pfeiff, *Apollon*, Frankfurt/Main 1943, 8.

11) Auch nach Apul. *Florida.* 3 amtierten die Musen und Minerva nur zum Schein, da der Sieg des Gottes im voraus feststand.

Im ersten Durchgang zeigte sich Marsyas dem Gott überlegen. Auf seinem Doppelaulos spielte er so hinreißend schön, daß König Midas, der neben den Musen als Schiedsrichter genannt wird, Marsyas den Sieg zusprechen wollte. Midas wurde dafür mit Eselohren bestraft¹²⁾. Im zweiten Durchgang kehrte Apollon seine Kithara um und forderte Marsyas auf, gleichfalls auf dem umgekehrten Instrument zu spielen, was beim Aulos nicht möglich ist¹³⁾. Nach einer anderen Version spielte Apollon nicht nur auf seinem Instrument, sondern sang auch noch zu seinem Spiel. Den Einspruch des Marsyas wies er mit dem Hinweis ab, daß Marsyas ja ebenfalls Mund und Finger gebrauchte; sie täten also beide das gleiche¹⁴⁾. Apollon erhielt den Sieg zugesprochen, Marsyas wurde geschunden. Seine Haut wurde zu einem Schlauch (Askós) verarbeitet¹⁵⁾. Aus seinem Blut, nach anderer Version aus den Tränen seiner Freunde, entstand ein Fluß, der den Namen „Marsyas“ erhielt. Selbst Apollon soll das dem Marsyas zugefügte Unrecht beklagt und die Saiten von seinem Instrument aus Reue heruntergerissen haben¹⁶⁾. Erst später sei es den Musen gelungen, die Harmonie wiederzufinden.

Der schlauchtragende Silen

Aus der Haut des Silens entstand ein Schlauch, der sogenannte *ἀσκὸς Μαρσύου*. Dieser „Schlauch des Marsyas“ war nicht etwa nur eine Art Nebenprodukt des gräßlichen Vorgangs, sondern nahm in dem Marsyas-Mythos eine zentrale Stellung ein. Der tragische Ausgang des Wettkampfs scheint fast allein darauf angelegt zu sein, zu einem solchen Sack oder Schlauch zu führen. Warum auch sonst der ganze Vorgang der Schindung, wenn es nicht um den Balg gegangen wäre! Der Schlauch wurde in so starkem Maße zum Kennzeichen des Marsyas, daß schließlich jeder Silen mit Schlauch als Marsyas erkannt wurde. Entsprechend gilt auch als Marsyas-Darstellung die Statue des schlauchtragenden Silens, die im Herzen Roms neben dem Tri-

12) Hyg. *fab.* 191; Myth. Vat. II 116. Nach Ovid (*met.* XI 146 ff.) erhielt Midas die Eselohren anlässlich eines Wettkampfs zwischen Pan und Apollon; nach Myth. Vat. I 125 entschied Midas zu Apollons Gunsten.

13) Apollod. I 4, 2; Myth. Vat. II 115; Hyg. *fab.* 165; „*et cum iam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat idemque sonus erat; quod Marsya tibiis facere non potuit*“.

14) Diod. Sic. III 58 f.

15) Plat. *Euthyd.* 285 d; Nonn. *Dionys.* XIX 317 ff.

16) Diod. Sic. III 59, 5; V 75, 3.

bunal praetorium, neben den drei heiligen Bäumen Feige, Ölbaum und Weinstock stand. Wie diese Statue ausgesehen hat, ist durch eine Münze bekannt, die L. Marcius Censorinus 82/81 v. Chr. schlagen ließ. Der Silen trägt den Schlauch auf der linken Schulter und reckt die rechte Hand empor. Ähnliche Münzen sind von anderen Städten des römischen Weltreiches erhalten. Schon Eckhel erkannte, daß es sich hierbei durchweg um Gemeinden handelte, denen das Ius Italicum zuerkannt war¹⁷). Bei Servius heißt es, der Marsyas bezeuge mit empor-gereckter Hand, daß der Stadt, in welcher er stehe, kein Recht abgehe, „erecta manu testatur nihil urbi deesse“¹⁸). Der Marsyas auf dem Forum zu Rom gilt als eine Art Freiheitsstatue¹⁹). Mommsen nannte ihn „das rechte Wahrzeichen der Hauptstadt Rom“²⁰).

Marsyas war das Wahrzeichen Roms, der Schlauch wiederum war das Kennzeichen des Marsyas. Wie der schlauchtragende Marsyas nach Rom kam, kann hier nicht behandelt werden, bleibt doch zunächst zu klären, was es mit dem Schlauch auf sich hatte.

Aulos und Kithara

Der Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas hat sehr unterschiedliche Deutungen erfahren. Für Fétis drückte er die Überlegenheit der menschlichen Stimme über das Musikinstrument aus²¹). Hans Flach dachte ebenfalls an einen „Gegensatz zwischen Musik ohne Gesang und Musik mit Gesang“²²), betonte

17) J. Eckhel, *Doctrina numorum veterum*, Teil 1, Band 4, Wien 1794, 493 ff.

18) Serv. *ad Verg. Aen.* IV 58. B. Heisterbergk, *Zum Ius italicum*, in: *Philologus* 50, N.F. 4, 1891, 640.

19) H. Jordan, *Marsyas auf dem Forum in Rom*, Berlin 1883; A. Reinach, *L'origine du Marsyas du Forum*, in: *Klio* 14, 1915, 321—337; J. Paoli, *Marsyas et le Ius Italicum*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École Française de Rome* 55, 1938, 96—130; C. Gioffredi, *I tribunali del Foro*, in: *Studia et Documenta Historiae et Juris* 9, 1943, 227—282; A. Piganiol, *Le Marsyas de Paestum et le roi Faunus*, in: *Revue archéologique* 22, 1944, 118—126.

20) Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig 1887, III 1, 809.

21) F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, Paris 1872, III/13.

22) H. Flach, *Geschichte der griechischen Lyrik*, Tübingen 1883/1884, 79 ff. F. Cumont hielt sich an spätantike Auffassungen und stellte seine Deutungen der römischen Marsyasarkophage auf den „Sieg der göttlichen Leier über die menschliche Leidenschaften weckende Flöte“ ab (*Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 17 f. 303 f.). Schauen-

dann aber auch die Rivalität zwischen Kithara und Aulos. „Dieser Mythos hängt denen etwas an, welche die Flöte der Cithar vorziehen, d. h. den eingeborenen Asiaten oder Phrygern, die als beschränkt hingestellt werden sollen“. Die Ansicht von der Beschränktheit des phrygischen Auleten verträgt sich schlecht mit der Lobrede des Alkibiades in Platons „Gastmahl“ (215 c). Alkibiades vergleicht hier Sokrates und seine Reden mit dem Aulosspiel des Marsyas. Beide schlugen den Hörer gleich stark in Bann, beide erzeugten die gleiche starke Ergriffenheit. Da die Aulosweisen des Marsyas selbst göttlich seien, zeige sich an ihnen, wer die Götter und die Weihen suche. — Wenn es den antiken Autoren darauf angekommen wäre, einer Unterschätzung des Marsyas vorzubeugen, hätten sie durch keinen anderen Vergleich überzeugender wirken können als durch den Vergleich zwischen Sokrates und Marsyas. Auch aus anderen Textstellen geht hervor, daß der Silen keineswegs als beschränkt galt. Nach Aristoteles (bei Plut. *consol.* 27) ließ ihn Midas einfangen, um von seiner Lebensweisheit zu erfahren; nach Xenophon (*anab.* I 2, 8) wurde der Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas *περὶ σοφίας* ausgetragen.

Unhaltbar ist es auch, mit Flach von der „unvollkommenen asiatischen Flötenmusik“ zu sprechen. Nach der Sage war ja gerade Marsyas der Überlegene²³). Zudem leitete die Sage in Griechenland eine Musikepoche ein, die eben in der Übernahme jener „unvollkommenen asiatischen Flötenmusik“ bestand. Im Peithotempel zu Sikyon zeigte man die Auloi des Marsyas, die nach dem Wettkampf vom Maiander fortgetrieben und am korinthischen Meerbusen an Land gespült worden seien²⁴). In dieser mythischen Einkleidung verbirgt sich die musikgeschichtliche Tatsache der Einführung des Doppelaulos in Griechenland. Die antike Musikgeschichtsschreibung drückte sich hierzu auch deutlicher aus. Plutarch berichtet unter Berufung auf Aristoxe-

burg (a.O. 59) hielt es dagegen für unwahrscheinlich, daß die neun Vasenmaler, von denen die Marsyasvasen des 5. Jahrhunderts stammen, derartige „pythagoreisch“ beeinflusste Vorstellungen gehabt hätten.

23) Die Überlegenheit der Blasinstrumente berücksichtigte Hermann Bahr in seinem „*Dialog vom Marsyas*“ (Berlin 1905, 16): „*Nicht der Stärkere an Kunst, sondern der Klügere an List behält recht. Und es könnte vielleicht die Flöte gerade darum gewählt worden sein, weil sie mächtiger als die Zither klang, um erst recht den wachen Apoll zu zeigen, der auch mit der schlechteren Waffe noch zu siegen verstand*“.

24) Paus. II 7, 9.

nos, daß Olympos, der Sohn und Schüler des Marsyas, die auf dem Doppelaulos vorzutragenden Trankopferweisen (Spondeia) nach Griechenland brachte und dadurch zum Begründer der Enharmonik und der „schönen Musik der Hellenen“ wurde²⁵).

Weltanschauliche Deutungen

Trotz der Niederlage des Marsyas setzte sich der Doppelaulos bei den Griechen durch. Es ist daher nicht angebracht, von einer „Superiorität apollinischer Musik über barbarisch wildes Flötengekreisch“²⁶) oder von einem „Sieg der griechischen Musik über die asiatische“²⁷) zu sprechen, selbst wenn es sich bei dem Sieger Apollon um einen spezifisch griechischen Gott und nicht, wie heute feststeht, um eine in Vorderasien beheimatete Gottheit handelte. Auch andere weltanschaulich orientierte Deutungen bewähren sich nicht. Der Wettkampf war nicht die Auseinandersetzung der „vorgerückten Hochkultur mit einem naturhaften wilden Erbe der Urzeit“²⁸). Apollon und Marsyas waren nicht die Repräsentanten zweier Weltalter der Musik. Die Griechen übernahmen vielmehr von Marsyas und seinem Schüler Olympos den gleichen Doppelaulos, den bereits die frühesten Musikdarstellungen Ägyptens und Mesopotamiens zeigen. Der Wettstreit leitete keine neue Musikepoche ein, sondern hat den Anschluß Griechenlands an das Musikleben der orientalischen Hochkulturen zum Inhalt. Apollon und Marsyas repräsentierten nicht Europa und Asien²⁹) oder Okzident und Orient³⁰). Wer sich an dem Begriff „Abendland“ erbauen will, sollte sich besser nicht auf die Musik der Griechen berufen.

Gleichfalls unfruchtbar sind auch alle Versuche, den Wettkampf zwischen Apollon und Marsyas mit dem von Nietzsche aufgestellten, für die Antike aber unzutreffenden Gegensatz „Apollinisch-Dionysisch“ gleichzusetzen. Krzemieniecki suchte Nietzsches Hypothese gesellschaftswissenschaftlich auszuwer-

25) Plut. *de mus.* 11: ἀρχηγός τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.

26) A. Baumeister, *Denkmäler des klassischen Altertums*, München und Leipzig 1887, 887.

27) H. Flach, a.O. S. 80.

28) W. Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, 63.

29) C. Sachs, *Musik des Altertums*, Breslau 1924, 51.

30) R. Carpenter, *Observations on Familiar Statuary in Rome*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 18, 1941, 91.

ten³¹⁾. Die apollinische Kithara ordnete er einer höfischen Kunstrichtung, den dionysischen Aulos dagegen einer volksnahen, volkseigenen Kunst zu. Der musische Wettkampf wurde bei Krzemieniecki zum Klassenkampf³²⁾.

Wasserschlauch und Windsack

Die weltanschaulich orientierten Deutungen haben den Nachteil, daß sie den Schlauch nicht erklären. Besser liegen in dieser Hinsicht die Deutungen, die den Wettkampf auf Naturereignisse beziehen. Apollon als Sonne, die den Mond überstrahlt oder die den Winterschnee schmilzt³³⁾, der hängende Marsyas als regenschwere Wolke³⁴⁾. Panofka leitete Σειληνός von σελήνη ab und sprach von einer „Mondenthauptung durch den anbrechenden Tagesgott“³⁵⁾. Aus der Tatsache, daß es mehrere Flüsse mit dem Namen Marsyas gegeben hat, schloß man, daß der Silen ein Quell- und Wasserdämon war, „von dessen Schlauch oder abgezogenem Fell eine Flußquelle abträufelte“³⁶⁾. In dem Verschwinden des Marsyas-Flusses unter Felsen erkannte man den Anlaß für den tödlichen Ausgang des Wettkampfs. Apollon, „der Gott der Sommerhitze und der Entwässerung“³⁷⁾ habe den Fluß versickern lassen. Den Schlauch des Marsyas nahm man als „Zeichen der feuchten, Fruchtbarkeit spendenden Natur“. Die aus dem Altertum überkommene Nachricht, daß der Schlauch des Marsyas in Kelainai unweit der Quelle in einer Grotte hing³⁸⁾, legte man sich so zurecht, daß in dieser Grotte ein Tropfsteingebilde in Gestalt eines aufgehängten Felles ge-

31) L. Krzemieniecki, *Mit o Marsjasie a zagadnienie muzyki w antycznej Grecji*, in: *Muzyka* 6, 1955 Nr. 62—63, 64—71.

32) Nietzsches Gegensatzpaar wurde übrigens nicht immer so verstanden, daß die Unterdrückten auf der dionysischen Seite standen. Seillière zum Beispiel sprach von den dionysischen Herren und den apollinisch-sokratischen Sklaven (*Apollo oder Dionysos?* Berlin 1906, 52).

33) Ch. Lenormant und J. De Witte, *Élite des monuments céramographiques*, Paris 1844—1861, II/183.

34) Jessen, Artikel „Marsyas“ in: Roschers Lexikon der Mythologie 2. Band, 2. Abteilung, 2445.

35) Panofka, a.O. S. 565.

36) W. M. Müller, *Marsyas*, in: *Orientalistische Literaturzeitung* 16, 1913, 435.

37) A. Michaelis, *Die Verurtheilung des Marsyas auf einer Vase aus Ruvo*, Greifswald 1864, 3 f.

38) Aelian. *var. hist.* XIII 21; Herodot. VII 26, 3; Xen. *anab.* I 2, 8.

wesen sei ³⁹⁾. Nach Schwartz sei bei Apollon an das „göttlichere Sturmeswesen zu denken, das dem widerlichen Pfeifen des Satyrs im Unwetter obsiegt, und das Fell des Besiegten (in der Wolke des scheidenden Gewitters) aufhängt“ ⁴⁰⁾. Was Schwartz ein widerliches Pfeifen nannte, heißt bei Aristoxenos die „schöne Musik der Hellenen“. Schwartz gab später eine zweite Deutung, die dem Sachverhalt näher kommt. Marsyas sei eine Wettergotttheit gewesen und der Schlauch ein Windsack, der im Winde tönte, „wie Odhin am windigen Baum, an der himmlischen Weltesche hängt und im Winde seine Zauberrunen singt“ ⁴¹⁾.

Der Schlauch des Marsyas war ein tönender Windsack und nicht ein Wasserschlauch, nennt ihn doch Nonnos ausdrücklich einen „atmenden Schlauch“ (ἔμπνοον ἀσκόν) ⁴²⁾. Von Salomon Reinach wurde der Windsack mit dem Eselskult in Verbindung gebracht ⁴³⁾. Marsyas sei in früherer Zeit eine Eselsgottheit gewesen, ein göttlicher Esel, der geopfert und dessen Haut zu einem Schlauch verarbeitet wurde. Burckhardt faßte diese Ansätze unter dem Stichwort „Windzauber“ zusammen. „Zu dem Zauber gehört, wie sich erschließen läßt, ein Windsack aus Eselhäuten und eine Flöte aus Eselsknochen“ ⁴⁴⁾. Ein Windsack aus Eselshaut und Pfeifen aus Eselsknochen — von hier aus ist es nur ein kleiner Schritt zu dem auf den folgenden Seiten vorgebrachten Lösungsversuch. Windsack und Pfeifen verbinden sich in der Musik zu einem Instrument besonderer Art, zur Sackpfeife. Der Marsyas-Mythos enthielte demnach als Kern die Erfindung des Dudelsacks.

Winternitz, der sich mit den sozialen Bedingungen der Sackpfeife beschäftigte, war der Meinung, daß der Einfall, Pfeifen mit einem Windsack zu verbinden, einem Hirten gekommen sein müsse, einem Hirten, der viele Ziegen, aber wenig Wasser hatte und dem der Tierbalg als Wasserbehälter vertraut war ⁴⁵⁾. Von hier aus erklärt sich auch die Bedeutung, die dem schlauch-

39) A. Baumeister, a.O. S. 886.

40) F. L. W. Schwartz, *Der Ursprung der Mythologie*, Berlin 1860, 232 f.

41) ders., *Die poetischen Naturanschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihrer Beziehung zur Mythologie*, Band 2, Berlin 1879, 40.

42) Nonn. *Dionys*. XIX 320.

43) S. Reinach, *Marsyas*, in: *Revue archéologique* 19, 1912, 390–405; ders., *Cultes, Mythes et Religions*, Band 4, Paris 1912, 29 ff.

44) Burckhardt, Artikel *Marsyas* in der Real-Encyklopädie von Pauly und Wissowa 14, 1930, 1989.

45) E. Winternitz, *Bagpipes and Hurdy-gurdies in their social setting*, in: *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* II 1, 1943, 62.

tragenden Marsyas als Queldämon und Flußgottheit zukam. Der Lederschlauch war zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten vorzüglich geeignet. Beim musikalischen Wettkampf aber zwischen dem kitharastspielenden Apollon und dem aulosblasenden Marsyas kann mit dem Schlauch nur ein Windsack gemeint gewesen sein. In der Musik spielte der Wasserschlauch keine Rolle, um so mehr jedoch der „Blasebalg“.

Die Sackpfeife im Altertum

Die Sackpfeife steht heute, wenn man von den Britischen Inseln absieht, in sehr geringem Ansehen. Sie gilt als primitives Instrument der Hirten und Bettler. Im Altertum war dies anders. Kaiser Nero erachtete es nicht unter seiner Würde, als Dudelsackbläser öffentlich aufzutreten⁴⁶⁾. Die Prestigefrage ist aber ohnehin von untergeordneter Bedeutung, wichtig ist, daß die Sackpfeife nur mehrstimmig geblasen werden konnte, andernfalls ihr Bauprinzip verleugnet worden wäre. Wo die Sackpfeife auftrat, wurde mehrstimmig musiziert. Für die Musikgeschichte ist deshalb von außerordentlicher Bedeutung, wann und an welchem Ort die Sackpfeife zum ersten Mal auftrat.

Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts neigte man dazu, der Sackpfeife ein hohes Alter zuzuerkennen. Garstang glaubte sie auf einem Relief des Palastes zu Ojük (1000 v. Chr.) zu erkennen⁴⁷⁾. Das im Alten Testament öfter genannte „Nebel“ (gr. *νάβλα* oder *νάβλας*) wurde vielfach als Sackpfeife gedeutet. Desgleichen wurde auch die im III. Buch Daniel erwähnte „Sumponja“ jahrhundertlang für eine Sackpfeife gehalten. Einer kritischen Sichtung des Materials hielten diese Zuordnungen nicht stand. Als früheste Belege für das Auftreten des Dudelsacks gelten heute die unmißverständlichen Textstellen bei Sueton (*Nero* 54), Dion Chrysostomos (*Orat.* LXXI 9) und Martial (X 3, 8). Unsicher bleiben die beiden Aristophanes-Stellen, auf die Kathleen Schlesinger hingewiesen hatte⁴⁸⁾.

Mit dieser kritischen Sichtung des Quellenmaterials ist allerdings noch nichts über das tatsächliche Alter der Sackpfeife

46) Suet. *Nero* 54.

47) J. Garstang, *The Land of the Hittites*, London 1910, 261 und Tafel 73.

48) Aristoph. *Ach.* 862 und *Lys.* 1242. K. Schlesinger, *Researches into the Origin of the Organs of the Ancients*, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 2, 1900-1901, 196 ff.; A. Baines, *Bagpipes*, Oxford 1960, 63.

gesagt. Da die gesicherten Textstellen nicht von der Erfindung der Sackpfeife handeln, muß sie älter sein als die Autoren, die sie erwähnen; und da die meisten sumerischen, hebräischen und griechischen Instrumentennamen, unter ihnen auch Nebel und Sumponja, nicht geklärt sind, ist die Frage nach Herkunft und Alter der Sackpfeife noch offen. Aus Verwandtschaftsmerkmalen innerhalb der einzelnen Dudelsackarten schloß Bose, daß sie „im westlichen Asien bzw. im Raum um das östliche Mittelmeer“ entstanden sein müsse⁴⁹).

Aulos und Enharmonik

Die Griechen führten ihre Aulos-Musik auf die phrygischen Auleten Hyagnis, Marsyas und Olympos zurück. Marsyas wird meist als Sohn des Hyagnis und Vater des Olympos angegeben. Der „göttliche“ Hyagnis⁵⁰) galt als der Erfinder des Aulosspiels⁵¹). Als Ort der Erfindung wird jenes Kelainai genannt, das Schauplatz des Wettkampfs war, und in dessen Nähe der Schlauch des Marsyas aufbewahrt wurde. Kelainai war Mittelpunkt des Kybele-Kultes. Zu Ehren der „Großen Mutter“ verfaßten Hyagnis und Marsyas jene ersten Nomoi, die dann durch Olympos nach Griechenland gebracht wurden⁵²). Das *Μητροῦον ἀύλημα* des Marsyas⁵³) war noch Jahrhunderte später bekannt und berühmt. Im Kult der „Großen Mutter“ entstanden auch die ersten Elegien. Midas, der ebenfalls mit dem Marsyas-Mythos verbunden ist, verfaßte sie als Klagelieder auf den Tod seiner Mutter (Kybele). Die Suda (Artikel ἔλεγος) schreibt Midas die Einführung der Aulosmusik bei Opfern zu.

Beim Trankopfer (Spondeion) wurde in Griechenland der Doppelaulos geblasen. Die Spondeia galten als die ersten Kompositionen der Enharmonik⁵⁴). Diese frühe Form der Enharmonik kannte noch nicht die Teilung des Halbtons in zwei Vierteltöne, sondern gebrauchte an Stelle des enharmonischen

49) F. Bose, in: Die Musikforschung 15, 1962, 90.

50) Nonn. *Dionys.* X 233.

51) Plut. *de mus.* 4. 7. 14; Nonn. *Dionys.* XLI 374; Apul. *Florid.* 3; Marm. Par. 19: θεῶν μητρὸς ἐφάνη ἐγ Κυβέλου, καὶ Ἰαγνίς δ Φρῶξ αὐλοῦς πρῶτος ἦδρεν ἐγ Κ[ε]λ[α]ί[ν]αι[ς], πόλει τῆς Φρυγίας, καὶ ἀρμονίαν τὴν καλλουμένην Φρυγίτι πρῶτος ἠδῆλασε καὶ ἄλλους νόμους Μητρὸς Διονύσου Πανὸς καὶ τὸν ἐπ . . .

52) Plut. *de mus.* 19 und 29.

53) Pausan. X 30, 9.

54) Plut. *de mus.* 11.

Tetrachords (a f f- e) das „Trichord“ (a f e). Olympos führte sie in Griechenland ein und wurde damit zum Begründer der schönen Musik der Hellenen.

Der Doppelaulos wurde zweistimmig geblasen. Zur Melodiestimme (Melos) erklang eine Begleitstimme (Krusis). Wie sich die Töne einer „Harmonia“ auf Melos und Krusis zu verteilen hatten, geht aus Plutarchs Musikschrift (c. 19) hervor. Zur Krusis e' konnte beispielsweise die Unterterz c', die Unterquarte h oder die Unterquinte a gegeben werden. Auf *eine* Krusis-Note kamen also mehrere Melos-Noten; in späterer Zeit wurde die Krusis auch in die Unterstimme gelegt. Die Musiktheorie spricht beim Auftreten ausgehaltener Töne von einem Halte-tonstil. Die liegenbleibende Stimme wird „Bordunton“ oder „Orgelpunkt“ genannt. Der Ausdruck „Orgelpunkt“ kommt von *Organon*, hier in der Bedeutung „Musikinstrument“, insbesondere „Blasinstrument“. Bordunton und Orgelpunkt waren nicht etwa Stilmittel minderer Bedeutung, sondern leiteten die Mehrstimmigkeit überhaupt erst ein und führten sie bis in die Neuzeit zu außerordentlichen Wirkungen⁵⁵⁾. In der Spondeion-Skala wurde die Terz e' — c' als reine Terz $\frac{5}{4}$ intoniert. Die reine Terz ist das charakteristische Merkmal sowohl der „älteren“, noch vierteltonfreien Enharmonik, als auch der „neueren“ Enharmonik mit Viertel-tönen. Wegen der Einführung der reinen Terz galt Olympos als der Erfinder der Enharmonik⁵⁶⁾.

Olympos und Marsyas

Die Kompositionen des Olympos standen Jahrhunderte hindurch in höchstem Ansehen. Von Platon heißt es bei Plutarch (c. 17): „Ihm genügten die Nomoi des Ares und der Athene und die Spondeia; denn diese seien geeignet, die Seele zu stärken

55) *„In der Form des Orgelpunkts hat die neuere Harmonik die alt-orientalische Praxis kanonisiert und sie zum eindrucksvollsten Steigerungsmittel der modernen Musik ausgestaltet: die gewaltig über liegenden Bässen aufgetürmten Akkordfelsen im Eingangschor der Matthäuspassion, in der Einleitung der Brahms'schen C-moll-Sinfonie und im Kirchenschluß der Meistersinger sind nichts anderes als abendländische Weiterbildungen jener Musik, die seit uralten Zeiten den Doppelflöten und Doppelschalmeien Indiens und des ganzen Orients entklingt.“* (C. Sachs, *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin 1923², 167 f.).

56) Der Schlüssel zu dieser Frage liegt in den Angaben zum *Spondeiasmos Syntonoteros*, Plut. *de mus.* 11; vgl. M. Vogel, *Die Enharmonik der Griechen*, Teil 2: *Der Ursprung der Enharmonik*, Düsseldorf 1963.

und männlich und besonnen zu machen“. Olympos galt als einer der Heroen der griechischen Geistesgeschichte und wurde in eine Reihe mit Orpheus, Amphion, Daidalos und Palamedes, mit Homer, Hekataios, Polygnot und Pythagoras gestellt⁵⁷). Da Olympos der Schüler des Marsyas war, übertrug sich auch auf diesen das göttliche Ansehen des Olympos. „Was Olympos spielte, rechne ich Marsyas zu, der es lehrte“, sagt Alkibiades im „Gastmahl“ (215 c). Im „Minos“ (318 b) werden Marsyas und Olympos als die Gesetzgeber des Aulos-Spiels gefeiert. Ihre Aulos-Kompositionen seien die göttlichsten von allen; sie allein erschütterten und machten offenbar, wer die Nähe der Götter suche; und sie allein hätten die Jahrhunderte überdauert, eben weil sie göttlich seien.

Bereits von Hyagnis wird berichtet, daß er „auf zwei Pfeifen mit einem Atem“ geblasen habe⁵⁸). Dem Altertum galt jedoch Marsyas als der Erfinder des Doppelaulos⁵⁹). Der berechnete Stolz, nicht nur eine neue Spielweise, sondern das mehrstimmige Spiel und damit auch Wohlklang und Verschmelzbarkeit der konsonanten Intervalle entdeckt zu haben, verführten Marsyas dazu, den Gott zum Wettkampf herauszufordern. Er unterlag zwar, die vom Gott angewandten Listen machen jedoch deutlich, daß er in musikalischer Hinsicht nicht der Unterlegene war. Das Altertum hielt seine Musik in höchsten Ehren.

Die Anblastetechnik beim Aulos

Der antike Aulos wurde in anderer Art angeblasen, als es bei den im heutigen Orchester gebrauchten Schalmeyen (Oboen, Klarinetten, Fagotte) üblich ist. Der moderne Klarinetist faßt das „Blatt“, in der Fachsprache „Aufschlagzunge“ genannt, mit den Lippen; er kann dadurch Klangfarbe und Lautstärke beeinflussen. Im Altertum nahm man dagegen das Blatt so in den Mund, daß es in der Mundhöhle frei schwingen konnte. Die orientalischen Schalmeyen werden heute noch in dieser Art geblasen. Die Mundhöhle dient als Windmagazin, das von Zeit zu Zeit mit Atemluft aufgefüllt und unter konstantem Luftdruck gehalten werden muß. Die Mundhöhle wird im übrigen aus dem Atmungsvorgang ausgeschaltet; der Spieler atmet durch

57) Plat. *Io* 533 und *Leg.* 677 d; Aelian. *var. hist.* XIII 20.

58) Apul. *Florid.* 3: „*Primus (Hyagnis) duas tibias uno spiritu animavit*“.

59) Plin. *hist. nat.* VII 204.

die Nase. Da diese Anblastechnik nicht ganz leicht ist, übt sich der Anfänger zunächst darin, einen stets gleich bleibenden Luftstrom durch einen Strohhalm in ein Wasserbecken zu leiten. Das Perlen der Luftbläschen zeigt ihm an, ob die Luftzufuhr gleichmäßig erfolgt. In der Mundhöhle ist immerhin so viel Platz, daß mehrere solcher Zungen nebeneinander schwingen können. Es lag daher nahe, gleichzeitig zwei oder auch drei Instrumente anzublases. Schon die frühesten Musikdarstellungen aus Ägypten und Mesopotamien zeigen, daß der Aulos paarig geblasen wurde⁶⁰). Im Orient und auf dem Balkan haben sich Doppel-Klarinetten und Doppel-Oboen bis auf den heutigen Tag erhalten. Eine Tripel-Schalmei findet sich noch auf Sardinien. Die sardischen Instrumente, Launeddas oder Henas genannt, haben zwei Grifflochpfeifen und eine Bordunpfeife. Sie gelten als sehr alt. Die ithyphallische Darstellung eines Launeddas-Spielers, die sich im Museum zu Cagliari befindet, wird von Fara auf 3000 Jahre geschätzt⁶¹).

Dem Launeddas-Spieler kommt es darauf an, die Zungen gleichmäßig in Schwingung zu halten. Der Bordunton, der stets mitzuklingen hat, wird bis zu zwei, drei Stunden ausgehalten⁶²). Auch auf dem Balkan „setzten die Musiker ihren Stolz darein, möglichst lange im Blasen auszuhalten“⁶³). Brömse berichtete von einem bosnischen Diple-Spieler, der einen 28 km langen Fußmarsch zurücklegte, ohne das Instrument abzusetzen. Brömse erwähnte dabei allerdings auch, daß diese Blastechnik, insbesondere das Pressen der Luft in der Mundhöhle, sehr anstrengend und gesundheitsschädigend sei (S. 65). Das Altertum half sich damit, zur Stützung der Backenmuskulatur eine lederne Gesichtsbinde zu verwenden. Die Römer nannten sie *Capistrum*, die Griechen *Phorbeia*. Die Erfindung der Phorbeia wurde wiederum Marsyas zugeschrieben⁶⁴). Auch diese Nachricht will nicht so verstanden sein, daß ein Mann, nämlich Marsyas, alles

60) Curt Sachs ging sogar so weit, zu sagen: „Niemals in Ägypten oder sonstwo im Altertum ist eine Oboe einzeln geblasen worden; vielmehr tritt das Instrument allzeit paarweise auf“ (*Altägyptische Musikinstrumente*, Leipzig 1920, 9).

61) G. Fara, *Su uno strumento musicale sardo*, in: *Rivista musicale Italiana* 21, 1914, 21; ders., *L'anima della Sardegna*, Udine 1940, 72.

62) ders., in: *Rivista musicale Italiana* 20, 1913, 785.

63) P. Brömse, *Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslawiens*, Wien 1937, 78.

64) Plut. *de cobib. ira* 456 B.

allein erfunden hat, sondern daß die Aulodie als eine in sich ausgereifte Musikkultur über Phrygien nach Griechenland kam.

Die Erfindung des Windsacks

Aber auch mit Gesichtsbinde bot der Aulet mit seinem hochroten Gesicht und den aufgeblasenen Backen⁶⁵⁾ keinen schönen Anblick, weshalb sich der junge Alkibiades auch weigerte, das Aulosspiel zu erlernen⁶⁶⁾. Er konnte sich dabei auf Pallas Athene berufen, die sich im Wasserspiegel einer Quelle davon überzeugte, daß das Aulosblasen häßlich mache, und die daraufhin die Auloi verwünschte und wegwarf. Nach dieser, allerdings erst verhältnismäßig spät aufkommenden Sage nahm Marsyas die Rohre auf und zog sich damit den Fluch der Athene zu⁶⁷⁾.

Die einfachste Art, das Blasen zu erleichtern, bestand nun darin, die Mundhöhle durch eine selbständige, mit dem Instrument fest verbundene Windkammer zu ersetzen. Die Instrumentenkunde kennt Schalmeyen mit derartigen Mundstückkapseln aus Holz, Bambus, Tierhorn oder Kürbis. Als Beispiel sei die Doppelschalmei der indischen Schlangenbeschwörer genannt, der eine Kalebasse als Windsammler dient. Noch zweckmäßiger ist es jedoch, als Windkammer einen Windsack zu verwenden. Der Windsack hat den Vorteil, daß der Luftdruck, der auf die Zungen wirkt, nicht mehr mit dem Mund reguliert zu werden braucht, sondern mit dem Druck des Ellbogens. Der Spieler bläst die Luft durch ein Mundrohr in den Sack. Ein einfaches Rückschlagventil hindert die Luft daran zurückzuströmen.

Durch Ausrüstung mit einem Windsack wird der Doppelaulos zu einer Sackpfeife; er wird damit jedoch nicht zu einem grundsätzlich anderen, neuartigen Instrument. Die südslavische Diple oder Dipala — schon ihr Name verweist auf den Doppelaulos — wird mit oder ohne Sack geblasen. Das gleiche geht auch aus den alten und neuen Namen der Sackpfeife hervor. Die Sack- oder Balgpfeife blieb stets eine Pfeife. Im Griechischen

65) Nonn. *Dionys.* X 231: οἰθαλέη φύσημα παρηίδι λεπτόν ἰάλλων.

66) Plut. *Alcib.* 2; Gell. *Noct. Att.* XV 17.

67) K. Schauenburg (a. O. S. 44) führt drei Marsyas-Darstellungen an, die diesem Teil der Sage widersprechen. Marsyas und Athene stehen hier friedlich nebeneinander. „Keines dieser Denkmäler läßt vermuten, daß die Göttin denjenigen verflucht hatte, der es wagen würde, die von ihr verworfenen Flöten aufzunehmen“.

hieß der Sackpfeifenblser ἀσκαύλης⁶⁸⁾, im Lateinischen *utricularius*⁶⁹⁾. In der griechischen Benennung findet sich das gleiche Wort ἀσκός wieder, das uns bereits beim Schlauch des Marsyas (ἀσκός Μαρσούου) entgegentrat⁷⁰⁾. Der hier aufgewiesene Entwicklungszusammenhang zwischen Aulos und Askaulos wird durch Dion Chrysostomos belegt⁷¹⁾. Dion berichtet, daß ein König seiner Zeit, wahrscheinlich Nero, den Aulos sowohl mit dem Mund als auch mit einem Schlauch unter der Achselhöhle geblasen habe. Durch Verwendung des Schlauches habe er es vermieden, beim Blasen so häßlich auszusehen wie seinerzeit Athene.

Satyr und Eselskult

Es wurde vermutet, daß der Name Marsyas mit dem ave-stischen *marsu* („Bauch“)⁷²⁾ oder mit dem griechischen μάρσιππος („Sack, Flasche, Beutel“) zusammenhngt⁷³⁾; μάρσιππος wiederum wurde für ein semitisches Lehnwort gehalten⁷⁴⁾. Plutarch überlieferte für Marsyas auch den Namen „Masses“⁷⁵⁾. Da der Name Marsyas nicht nur in Karien und Phrygien, sondern auch in Syrien als Fluname auftrat⁷⁶⁾, suchte man nach weiteren Anhaltspunkten im syrischen Raum, zumal auch die breite Ebene zwischen Libanon und Antilibanos „Marsyas“⁷⁷⁾ oder „Mas-syas“⁷⁸⁾ genannt wurde. S. Schiffer jun. setzte Marsyas zu

68) Mart. X 3.

69) Suet. Nero 54.

70) Im Neugriechischen heißt die Sackpfeife ἀσκομανδούρα.

71) Orat. LXXI 9: φασι δὲ καὶ γράφειν καὶ πλάττειν ἱκανὸν αὐτὸν εἶναι καὶ ἀλλεῖν τῷ τε στόματι καὶ ταῖς μασχάλαις ἀσκὸν ὑποβάλλοντα, ὅπως διαπεφευγῶς ἢ τὸ αἰσχρὸν τὸ τῆς Ἀθηνᾶς. οὐκ οὖν ἐπήρχε σοφός;

72) C. D. Buck, in: Indogermanische Forschungen 25, 1909, 257: „Of course, the meaning „belly“ may be only a specialized use of „bag, pouch“, just as in Engl. belly beside bellows, bag, Germ. Balg“.

73) H. Lewy, *Die semitischen Fremdwörter im Griechischen*, Berlin 1895, 92.

74) Burckhardt, Artikel „Marsyas“ in der Real-Encyklopaedie von Pauly und Wissowa 14, 1930, 1994. W. Pape und G. Benseler (*Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, Graz 1959, 866) leiteten den Namen von μάρσαι = συλλαβεῖν oder von μάσσαι = ζητῆσαι ab. Marsyas wäre darnach ein „Sinner“, „der etwas herausprt oder findet“.

75) Plut. de mus. 7.

76) Plin. nat. hist. V 81 und 86; vgl. W. H. Buckler und D. M. Robinson, *Greek Inscriptions from Sardes*, in: American Journal of Archaeology, Ser. 2, 16, 1912, 45.

77) Polyb. V 45.

78) Strab. XVI 2, 11. 18—20.

Damaskus, dem Zentrum des Eselskultes in Syrien, in Beziehung ⁷⁹⁾. Die Damaskene habe bei den Assyryern *Imer(i)ṣu* = „Land des Eselsgottes“ geheißten.

Auf eine enge Verbindung mit dem kleinasiatischen Eselskult lassen schon die Eselsohren der Silene schließen. Satyrn und Silene werden meist als Pferdemenchen vorgestellt; Salomon Reinach wies stattdessen darauf hin ⁸⁰⁾, daß gerade auf den ältesten Vasen die Silene nicht mit den verhältnismäßig kurzen Pferdeohren, sondern mit den längeren Eselsohren abgebildet sind. Bei dem dionysischen Umzug, den Ptolemaios II. veranstalten ließ, ritten Satyrn und Silene auf Eseln ⁸¹⁾. Musizierende Esel und Eselsprozessionen von Menschen, die in Eselshäute gehüllt waren, sind aber schon aus sumerischer und mykenischer Zeit belegt ⁸²⁾. Die Eselsohren der Silene sind offenbar Ausläufer ältester Traditionen. Auch Midas hatte Eselsohren. Der Sage nach erhielt er sie wegen seiner Parteinahme für Marsyas. Der moderne Mensch wird diese Begründung für einleuchtend halten und die Eselsohren des Midas als bildlichen Ausdruck für den schlechten Geschmack eines Schiedsrichters anerkennen, der das „Flötengekreisch“ eines Satyrs dem Kitharaspielder „Kunstgottheit“ vorzog. Nun fand sich allerdings in einem etruskischen Grab am Commacchio-See eine Vase, die Apollon ebenfalls mit Esels- oder Pferdeohren abbildet ⁸³⁾. Das Bild zeigt Apollon beim Spiel auf der Kithara, im Beisein von Hermes und Dionysos. Der kitharaspieldende Apollon hat hier die gleichen Tierohren, die bei Midas Ausdruck des schlechten Geschmacks sein sollen.

Dukatenesel

Weiteres Material belegt, daß sowohl Midas als auch Apollon dem Eselskult nahestanden. Pindar berichtete, daß die

79) Orientalistische Literaturzeitung 16, 1913, 232.

80) S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, IV/37 f.; so auch Z. Zmigrzyder-Konopka und I. Biezunska-Malowist, *Homme à tête d'âne sur le bucchero de Palerme*, in: *Archeologia* 2, 1948, 492: „*Les oreilles pointues des satyres sont sans doute le reste des oreilles d'ânes*“. W. Deonna, *Laus asini*, in: *Revue belge de philologie et d'histoire* 34, 1956, 34.

81) Athen. V 200. Weiteres Material bei O. Gruppe, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, München 1906, 1388; H. Herter, *De Priapo*, Gießen 1932.

82) A. B. Cook, *Animal Worship in the Mycenaean Age, I: The Cult of the Ass*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 14, 1894, 81—102.

83) *The Illustrated London News* vom 4. 12. 1954.

Hyperboreer Apollon Esel opferten⁸⁴). Gleiches wird von den Skythen überliefert⁸⁵). Für Reinach war Apollon in früher Zeit ein Eselsgott, der geopfert wurde. Seiner Haut seien magische Kräfte zugesprochen worden. Auf einer späteren Stufe habe man dann Gott und Tier voneinander getrennt und nicht mehr *den* Gott, sondern *dem* Gott geopfert⁸⁶). Von Midas berichtet die Sage, daß er in seinem Rosengarten den Silen bei der Quelle „Inna“ einfangen ließ⁸⁷). „Inna“ (lat. *binna*, *binnus*) deutet auf „Maulesel“ hin. Den gefangenen Silen zwang Midas, ihm die Goldeselkraft zu übertragen⁸⁸). Hüsing spannt die Deutung in dieser Richtung weiter aus: Midas habe das Fell des Marsyas angelegt und damit die Gabe des Vergoldens erhalten; auf die Eselshaut weise noch die charakteristische phrygische Mütze hin⁸⁹). Sackpfeife und Dukatenesel haben miteinander gemeinsam, daß die Eselshaut zur Herstellung von Säcken, wie man sie unter anderem auch zur Aufbewahrung von Münzen brauchte, besonders gut geeignet war. Im Altertum galt sie als besonders dick. Der Goldesel erhielt sich in den Märcen vieler Völker, unter anderem auch im deutschen Märchen vom „Tischlein-deck-dich“. Im französischen Sprachraum wurde „peau d'âne“ zu einem Gattungsbegriff. Die Gattung Märchen faßte man unter der Bezeichnung „Contes de Peau d'âne“ zusammen⁹⁰).

Die Namen der Sackpfeife

Bei Herstellung von Dudelsäcken wird noch heute so verfahren, daß der ganze Balg eines Tieres zum Windsack verarbeitet wird. An die Ansatzstellen des Nackens und der Vorderläufe werden Mundrohr, Grifflochpfeife und Bordunpfeife eingesetzt. Die italienische Zampogna, die sich in den ehemals griechisch besiedelten Gegenden Unteritaliens erhalten hat,

84) Pind. *Pyth.* X 33.

85) Clem. Alex. *protr.* II 29,4. Auf vielen Vasenbildern besorgt die Schindung des Marsyas ein Skythe, was meist damit erklärt wird, daß in Athen Skythen den Polizeidienst versahen.

86) S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, IV/41. Eine Inschrift aus Delphi scheint darauf hinzuweisen, daß auch dem delphischen Apollon Esel geopfert wurden (*Corpus Inscriptionum Graecarum* I 1688, Zeile 14).

87) Herod. VIII 138; Athen. II 45 c (hier der Name *Inna*).

88) Serv. *ad Verg. Aen.* X 142; Maxim. Tyrius 11.

89) G. Hüsing, *Zu Marsyas*, in: *Orientalistische Literaturzeitung* 20, 1917, 327 ff.

90) Th. Pletscher, *Die Märchen Charles Perrault's*, phil. Diss. Zürich 1905, 9 f.

besteht aus einem ganzen Schafs- oder Ziegenbalg. Der Name *Zampogna* kommt von *Symphonia*; er zeigt an, was man an der Sackpfeife besonders schätzte. Die Sackpfeife diente dem mehrstimmigen Spiel, dem harmonischen Zusammenklang. Ihre Verwendung als Harmonie-Instrument prägt sich noch in späteren Namen der Sackpfeife, in *chorus* und *musette* („kleine Muse“) aus. Daneben finden sich Benennungen, die auf das Tier, aus dem der Sack gefertigt wurde, hinweisen. *Bock* oder *Großer Bock* hieß im 17. Jahrhundert der schafslederne Dudelsack⁹¹, *chevette* („Zicklein“) eine kleine französische Balgpfeife⁹²).

Auf den Esel weisen wiederum die Nachrichten hin, nach denen im Altertum Blasrohre aus Eselsknochen gefertigt wurden⁹³). Eselsknochen sollen zur Herstellung von Pfeifen vorzüglich geeignet gewesen sein und den besten Klang ergeben haben⁹⁴). Bei den sardischen Launeddas finden sich Bezeichnungen wie *hena*, *ena*, *aena*, was mit lat. *hinna* („Maulesel“) zusammenzuhängen scheint⁹⁵). Im Grusinischen bezeichnet *ena* „Glockenklöppel, Zunge, Rohrblatt“⁹⁶). Für die Sackpfeife ist der lang ausgehaltene, liegenbleibende Ton, der „Bordunton“, charakteristisch. Das Wort *Bordun* (frz. *bourdon*, lat. *burdo*) läßt sich in den musiktheoretischen Handschriften des Mittelalters bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen⁹⁷). Im Griechischen heißt *βουρδών* „Maulesel“⁹⁸). Bei der rumänischen *Cimpoi*

91) M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, Band 2: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, 42.

92) mlat. *cabreta*, poln. *Koza*, „Ziege“.

93) Plin. XI 215; XVI 172.

94) Plut. *sept. sap. conv.* 5: τοὺς νῦν ἀλοποιοὺς ὡς προέμενοι τὰ νεβρεῖα χρώμενοι τοῖς ὄνελοις βέλτιον ἤχειν λέγουσιν.

95) G. Fara (in: *Rivista musicale Italiana* 20, 1913, 768) führte die Ausdrücke auf *avena* („Hafer“) zurück.

96) C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, 128.

97) E. de Coussemaker, *Scriptores de musica medii aevi*, Paris 1864, I/153 b (Hieronymus de Moravia), I/359 a (Anonymus IV) und mehrere Stellen im Anonymus von St. Emmeram (H. Sowa, *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279*, Kassel 1930, XXXVI f.).

98) Das Wort *Bordun* wurde bisher auf frz. *bord* und ital. *bordo* („Rand“) zurückgeführt. C. Sachs fand, daß *bordone* im Italienischen nicht nur „Brummbaß“, sondern auch „Pilgerstab“ bedeuten konnte, und bezog diesen Wortsinn auf stabähnliche (?) Bordunpfeifen der Orgel, die am Rand (= *bord*) des Gehäuses aufgestellt gewesen seien. Die Bedeutung „Pilgerstab“ bezieht sich aber ebenfalls auf den Maulesel, „weil er dem Pilger ähnliche Dienste leistet wie ein Maultier, indem er ihn stützt und also gleichsam trägt“ (G. Körting, *Lateinisch-romanisches Wörterbuch*, Paderborn 1891, 145).

wird der Schlauch *burduf* genannt. Das Wort soll über das Türkische nach Rumänien gekommen sein⁹⁹). In *Cimpoiou* erhielt sich wiederum das griechische Wort *Symphonia*.

Aulos und Eselgeschrei

Esel können sehr laut und durchdringend schreien. Andererseits konnte auch der antike Aulos scharf und laut geblasen werden. Instrumente der Aulosgruppe, die sich bis heute auf dem Balkan erhalten haben, werden geradezu als ohrenbetäubend beschrieben¹⁰⁰). Wurden nun wie bei Doppelaulos und Sackpfeife mehrere Rohre gleichzeitig, nun aber ohne Rücksicht auf den Zusammenklang angeblasen, ließ sich ein entsetzlicher Lärm vollführen. Schon vom Klang her ist es daher verständlich, daß die „Instrumente des Marsyas“¹⁰¹) zum Esel und seinem durchdringenden Geschrei in Beziehung gesetzt wurden. Aus dem alten Ägypten ist überliefert, daß die Trompete zeitweilig gemieden wurde, weil ihr Klang dem Schrei des Esels ähnelte¹⁰²). Das Brüllen des Esels galt als unschön¹⁰³). Als Kelainai von den Galatern bedroht wurde, soll Marsyas die Stadt gerettet haben; durch seine Wasser und durch den Klang seiner Auloi seien die Galater zum Abzug gezwungen worden¹⁰⁴). Was hier von den Auloi gesagt wird, ist bei anderem Anlaß auch von den Eseln bezeugt. Die Giganten flüchteten vor dem Geschrei der Esel, die von Dionysos, Hephaistos und den Satyrn geritten wurden¹⁰⁵). Als Dareios gegen die Skythen zog, machten die Esel des Perserheeres durch ihr Geschrei die skythischen Pferde scheu¹⁰⁶).

99) D. v. Bartha, *Die avarische Doppelschalmei von Jánoshida*, in: *Archaeologia Hungarica* 14, 1934, 60.

100) P. Brömse, a. O. 65: „Ist schon die tiefe Lage der Zurla von grellster Klangfarbe, so wirkt die hohe geradezu betäubend. Einen Unterschied der Lautstärke gibt es infolge der Ansatztechnik nicht. Alles wird im dröhnendsten Fortissimo geblasen.“

101) Plat. *resp.* 399 e.

102) Plut. *sept. sap. conv.* 5.

103) Kall. *Aitia* I, Fr. 1, 30; für diesen Hinweis bin ich H. Herter zu Dank verbunden.

104) Pausan. X 30, 9.

105) Eratosth. *catast.* 11.

106) Herod. IV 129.

Der tönende Schlauch

Die Art und Weise, wie die Erfindung der Sackpfeife in den Mythos von der Schindung des Marsyas eingekleidet ist, entspricht der mythischen Berichterstattung dieses Zeitalters auf der Schwelle zwischen Sage und Geschichte. Beim Marsyas-Mythos steht der auf die Sache bezogene Nachrichtengehalt zur personifizierenden Darstellungsart in einem günstigen Verhältnis. In anderen Mythen, wie zum Beispiel im Mythos von der Erfindung der Panflöte, ist dieses Verhältnis weniger günstig. Die Geschichte von der kleinen Syrinx, die, von Pan bedrängt, in ein Rohr verwandelt wurde¹⁰⁷), ist für die Musikinstrumentenkunde nicht sehr ergiebig. Nun bot allerdings die Herstellung der Sackpfeife, die immer mit der Schlachtung eines Tieres verbunden ist, der Personifizierung bessere Möglichkeiten, zumal Götter und Dämonen nicht selten in Tiergestalt vorgestellt wurden.

Gemessen an den Möglichkeiten der vorgeschichtlichen Berichterstattung durch Sage, Märchen und Mythos ist bei Marsyas und der Sackpfeife die Nachrichtenübermittlung durchaus eindeutig. Eine weitere Einzelheit des Marsyas-Mythos möge dies noch bekräftigen. Bei Aelianus heißt es, daß sich der in Kelainai aufgehängte Schlauch immer dann bewegte, wenn die phrygische Harmonia auf dem Aulos erklang¹⁰⁸). Der Mythos verweist hier auf die Gleichzeitigkeit zwischen der Bewegung des Schlauches und dem Erklingen der Pfeifen. Der kausale Zusammenhang ist allerdings verkehrt worden, was für Märchen und Mythos durchaus legitim ist. Wer sich selbst einmal im Erfinden von Märchen versucht hat, wird diesen Kunstgriff hoch einschätzen.

Der Schlauch auf Vasenbildern

Welche Möglichkeiten boten sich nun bei der bildlichen Darstellung? Die einfachste Art, das unglückliche Ende des Marsyas anzudeuten, bestand darin, in das Bild vom Wettkampf zwischen Apollon und Silen den Schlauch mit hinein-

107) Ovid. *met.* I 691.

108) Aelian. *var. hist.* XIII 21: ὅτι ἐν Κελαιναῖς τῇ δορᾷ τοῦ Φρυγός ἐὰν προσαυλῇ τις τὴν ἁρμονίαν τὴν Φρυγίαν, ἡ δορὰ κινεῖται. Auf einen tönenden Windsack weist auch die Schilderung des Nonnos hin (*Dionys.* XIX 230 ff.): ἔμπροσθεν ἀσπίδων ἔθηκε, καὶ ὕψοθεν πολλάκι δένδρου ἐνδόμουχος κόλπωσε τύπον μιμητὸν ἀήτης, οἷα πάλιν μέλποντος ἀσιγήτοιο νομήος.

zunehmen. Auf einer Reihe von Darstellungen findet sich auch tatsächlich ein Schlauch. Ob es sich in allen diesen Fällen wirklich um eine „Prolepsis“ handelte, läßt sich nicht sicher entscheiden. Man hat daher den Schlauch vielfach als „Flötenfutteral“ gedeutet¹⁰⁹⁾. Schauenburg bildete eine Marsyasvase ab, bei der der Maler nicht nur einen Schlauch ins Bild brachte, sondern Marsyas auch noch ein Messer in die Hand gab. Wenn man mit Schauenburg „das Messer als einen Hinweis auf das traurige Ende des Wettstreits“ auffassen will¹¹⁰⁾, wird man den Schlauch in gleichem Sinne verstehen müssen. Ob der Schlauch wiederum als Hinweis auf die Sackpfeife zu gelten hat, hängt von der Frage ab, wie lange im Altertum bekannt blieb, daß die Schindung des Marsyas die Erfindung der Sackpfeife zu bedeuten hatte.

Sackpfeife und Orgel

Für die Syrinx war charakteristisch, daß auf ihr für jeden Ton eine Pfeife zur Verfügung stand. Für die Sackpfeife war charakteristisch, daß die Pfeifen aus einem Windbehälter mit Luft gespeist wurden, wobei der Winddruck durch den Ellbogen reguliert werden konnte. Der nächste Schritt war, die beiden Bauprinzipien miteinander zu vereinigen. Aus Syrinx und Sackpfeife entstand die Orgel, aus dem Schlauch des Marsyas ging also die Windlade der Orgel hervor. Durch Ktesibios (um 170 v. Chr.) wurde der Winddruck schließlich „hydraulisch“ reguliert.

Orgel und Dudelsack standen in einem so engen Verhältnis zueinander, daß es berechtigt erscheint, mit Hammerstein hier von „Dudelsack-Organen“ zu sprechen¹¹¹⁾. Die von Muristos beschriebene Orgel hatte drei Ledersäcke, die miteinander verbunden waren¹¹²⁾. Ziegen- und Schafsbälge reichten für den starken Windverbrauch der Orgel nicht aus, so daß man die

109) Lenormant und de Witte (a. O. II/188) nahmen bei einem dieser Bilder sogar an, Marsyas habe in ein solches Flötenfutteral seine Flöten hineingesteckt, da er sich als Sieger fühlte. Sie mußten sich jedoch sagen lassen, daß auf dem betreffenden Bild der Schlauch keine Flöten enthalten konnte, weil er dazu viel zu stark gekrümmt sei (J. Overbeck, a. O. S. 432).

110) K. Schauenburg, a. O. S. 60.

111) R. Hammerstein, *Instrumenta Hieronymi*, in: Archiv für Musikwissenschaft 16, 1959, 122.

112) H. G. Farmer, *The Organ of the Ancients from Eastern Sources*, London 1931, 64.

Windsäcke aus den Bälgen großer Tiere herstellte. Die vom Hl. Hieronymus im Dardanus-Brief erwähnte Orgel war mit zwei Elefantenhäuten ausgerüstet¹¹³). Wo Elefantenhäute nicht zur Verfügung standen, wird man sich vornehmlich der Eselshaut bedient haben, was wiederum in Einklang mit der hier vorgeschlagenen Ableitung „Bordun“ von *burdo* („Maulesel“) stände.

Ob jede Orgel im Altertum mehrstimmig gespielt wurde, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Auf der Sackpfeife jedenfalls konnte nur mehrstimmig musiziert werden, sie muß daher für die Mehrstimmigkeit erfunden worden sein. Die Erfindung der Sackpfeife öffnete den Zugang zum konsonanten Mehrklang, zur „Symphonia“. Als im Mittelalter und in der Renaissancezeit die Sackpfeife noch ein wichtiges Harmonieinstrument war, stellte man Marsyas bei seinem Wettkampf mit Apollon auch als Sackpfeifenspieler dar¹¹⁴).

113) R. Hammerstein, a. O. S. 121.

114) Abbildungen bei E. Winternitz, *The Curse of Pallas Athena*, in:
Studies in the History of Art, ded. to W. Suida, London 1959, 186-195.