

herausgegeben von Michaela Lochner  
mit Beiträgen von  
Alexandrine Eibner, Michaela Lochner, Albin Paulus  
und Beate M. Pomberger

## SITULARIA

Klänge aus der Hallstattzeit

gespielt auf rekonstruierten antiken Instrumenten

### **Vorwort**

Musizierende, die auf über 2.500 Jahre alten Ton- und Bronzegefäßen abgebildet oder als kleine Statuetten dargestellt sind, sind stumme Zeugen antiker Musik. Leiern, Panflöten oder Auloi in ihren Händen sind wichtige Basis, um die Musikkultur der älteren Eisenzeit in Mitteleuropa zu erforschen.

Wie die Musik der Hallstattzeit tatsächlich klang, ist nicht überliefert. Sie wieder „hörbar“ zu machen, ist Ziel der Musikarchäologie. Mit der Eisenzeit befasste WissenschaftlerInnen bündelten ihre archäologischen, musikalischen und experimentellen Erkenntnisse in diesem Projekt.

Darstellungen antiker Instrumente und Vergleiche mit noch heute existierenden archaischen Instrumenten, deren Stimmungen und Spieltechniken bekannt sind, halfen dieses musikalische Revival zu versuchen.

Das Ensemble Cantlon lässt die Musikwelt der Hallstattzeit als charmant-vergnügeliche Zeitreise auferstehen. Die Musiker Albin Paulus, Nadège Lucet, Niki Fliri, Pat Feldner sowie die Gastmusikerin Beate M. Pomberger spielen Leier, Hornpfeife, Panflöte, Knochen- und Gefäßflöte, Bass-Winkelharfe, Maultrommel und verschiedene Rasselinstrumente, die antiken und traditionellen Vorbildern entsprechen. Klänge und Musik, die ihre kulturellen Wurzeln im aktuellen Kontext haben, bieten eine künstlerische Imagination der letzten Epoche der Urgeschichte.

Der folgende Begleittext mit zahlreichen Abbildungen bietet dem Hörer der CD SITULARIA – Klänge aus der Hallstattzeit wissenschaftliche Hintergrundinformationen zur Musikausübung in der älteren Eisenzeit.

### **Danksagungen**

Für die Möglichkeit der Aufnahme und Abmischung der Musik-CD im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften bedanken wir uns beim geschäftsführenden Direktor Univ.-Prof. Dr. Rudolf M. Brandl, bei Dr. Gerda Lechleitner (CD-Edition, Betreuerin) und bei Mag. Nadja Wallaszkovits (Chef-Technikerin/Audio, Aufnahmetechnik), die die perfekte technische Aufnahme sowie das Abmischen der Musikstücke durchführte und damit wesentlich zum Gelingen der CD beitrug.



# 1. ZUR MUSIKARCHÄOLOGIE DER HALLSTATT-KULTUR<sup>1</sup>

## Forschung im Überblick

M. Lochner

### 1.1 Einleitung

Die ältere Eisenzeit Mitteleuropas (ca. 800–500 v. Chr.)<sup>2</sup> wird durch die von Ostfrankreich bis in das Karpatenbecken, von Norditalien über die Adria auf die Balkanhalbinsel reichende Zone der Hallstatt-Kultur geprägt. Man unterscheidet dabei einen Westhallstattkreis, der von Ostfrankreich über Südwestdeutschland bis in den Westen Österreichs verbreitet und mit der Kultur der frühen Kelten eng verbunden ist, und einen Osthallstattkreis, der vom östlichen Österreich, Mähren, der Slowakei und Westungarn bis ins Gebiet der Balkanhalbinsel reicht, dazu kommt noch der sog. Situlenkreis<sup>3</sup> im alpinen Raum zwischen Nord- und Osttirol, Oberitalien, Kärnten und Slowenien. Die Hallstatt-Kultur ging in den einzelnen Gebieten aus regionalen Gruppen der vorangehenden Urnenfelder-Kultur hervor, nahm Impulse aus dem Osten auf und stand in engem Kontakt und Austausch mit dem norditalienischen Raum (Villanova-Kultur), dem italisch-etruskisch-pice-nischen Kulturkreis sowie der griechischen antiken Welt. Eine Neuerung dieser Zeit war die Einführung des Eisens als Nutzmotiv in Mitteleuropa. Durch den raschen Aufschwung von Eisenerzeugung und -technologie sowie des Fernhandels (v.a. mit Salz und Bernstein) war es zu einer sehr schnell fortschreitenden gesellschaftlichen Differenzierung gekommen, die in Ansätzen schon zuvor spürbar gewesen war. Es herrschte eine Schicht von Adeligen („Fürsten“), die in befestigten Höhensiedlungen wohnten und in reich ausgestatteten Hügelgräbern beigesetzt wurden.

Die Metalltechnik war hoch entwickelt, was sich auch in getriebenen, mit verschiedenen figuralen Motiven verzierten Bronzegefäßen wie Situlen, Eimern und Zisten<sup>4</sup> sowie Deckeln und Gürteln zeigt. Es gibt Darstellungen von Festen und Kulthandlungen, von Menschen, Tieren und Fabelwesen, zunächst in Punkt-Buk-

keltechnik, dann detaillierter in Treibtechnik ausgeführt und nachgraviert. Vor allem das Zusammenspiel von Instrumenten und der Kontext ihres Auftretens werden uns im Bereich des Situlenkreises vor Augen geführt sowie auch das soziale Umfeld der Musiker, während eine wichtige Quelle zur Musik im Osthallstattkreis das auf Tongefäßen dargestellte Motiv „tanzende Frau und Leierspieler“ ist.

## **1.2 Quellenlage**

Zur Rekonstruktion des Musiklebens in der Hallstatt-Kultur sind wir nach wie vor auf den archäologischen Fund bzw. Befund angewiesen und da vor allem auf die bildliche Überlieferung.

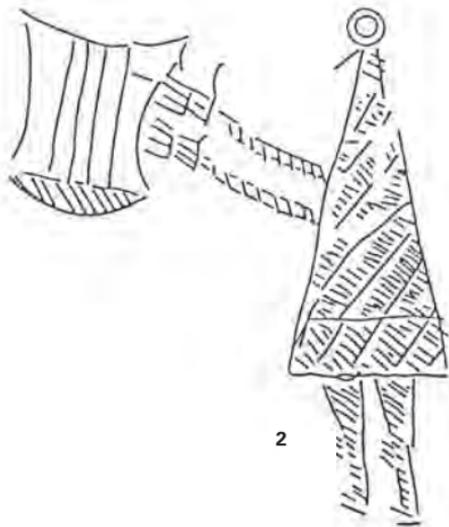
So gibt es eine Reihe von figuralen szenischen Darstellungen auf Bronze- und Tongefäßen, die uns einmalige Einblicke und Aussagen über die verwendeten Instrumente sowie auch zum Kontext des Musizierens erlauben. Angaben zu Klängen, Melodien und Klangabfolgen sowie zu Gesang und Tanz sind jedoch kaum möglich und nur ansatzweise etwa im Vergleich mit antiken und ethnographischen Parallelen rekonstruierbar. Häufig kann nicht differenziert werden, ob es sich um ein Gerät zur Lärmerzeugung, ein Schallgerät etwa zum Signalgeben oder um ein „echtes“ Musikinstrument handelt. Oft werden auch die Übergänge vom reinen Gebrauchsgegenstand zu einem für kultische Handlungen verwendeten Instrument oder zu einem aus reiner Freude am Musizieren gebrauchten Gegenstand fließend gewesen sein.

## **1.3 Die Instrumente**

Im Folgenden werden die wichtigsten, zumeist in Bildern überlieferten Instrumententypen der Hallstatt-Kultur in Mitteleuropa im Kontext mit ihren archäologischen Quellen vorgestellt<sup>6</sup>.

### **1.3.1 Saiteninstrumente – Chordophone**

Saiteninstrumente sind uns fast ausschließlich durch Bilder von Fest- und Tanzszenen bekannt. Zumeist eingeritzt auf der Halszone von Tongefäßen bzw. auch in Graphit gemalt oder in Punkt-Buckel- bzw. in Treibtechnik ausgeführt auf Bronze-



2

gefaßen, lassen sich trotz Schematisierung der Gestalt verschiedene Leierformen (mit unterschiedlicher Rahmenform und Saitenzahl) erkennen. So können auf den Gefäßen des Osthallstattkreises aus der Zeit des 7./6. Jhs. v. Chr. (Kalenderberg-Gruppe, Sulmtalregion) verschiedene Typen von Leiern unterschieden werden, die sich von denen aus dem Situlenkreis des 6./5. Jhs. v. Chr. abheben. Für einzelne Darstellungen können Entsprechungen im mediterranen Raum gefunden werden, von wo auch der kulturelle Impuls für die Darstellung der hallstattzeitlichen Bilder und damit auch der Musikinstrumente hergeleitet wird (**Abb. 1**).



1

### 1.3.1.1 Hallstattleier

Aus dem Osthallstattkreis ist die genaueste Wiedergabe einer Leier auf einem Kegelhalsgefäß aus dem Tumulus 27 des Gräberfeldes von Sopron-Burgstall, Ungarn, erhalten<sup>6</sup> (**Abb. 2**). Ein halbkreis- bzw. segmentförmiger Schallkörper mit leicht konkav eingezogenen Jocharmen, die nicht überstehen, sondern durch ein ebensolches Querjoch verbunden sind, und vier parallelen Saiten. Diese Lei-

Abb. 1: Lyrenabbildungen (= Phormingen) auf Dipylongefäßen. Griechisch-geometrische Periode, 8. Jh. v. Chr., Athen (nach Seewald 1960a, 161, Abb. 7 und 8).

Abb. 2: Hallstattleier, in Ritztechnik. Kegelhalsgefäß, Tumulus 27, Sopron-Burgstall, Ungarn (nach Eibner-Persy 1980, Taf. 16 und Beil. 4).

erform – von uns als Hallstattleier bezeichnet<sup>7</sup> – entspricht am ehesten dem griechischen Phorminxtyp, wie er aus den Darstellungen der geometrischen Zeit und den homerischen Epen bekannt ist<sup>8</sup> (siehe Abb. 1). Weitere Darstellungen dieser Art kennen wir aus Reichersdorf im Traisental, Niederösterreich<sup>9</sup> (Abb. 3), sowie aus dem Kröllkogel von Kleinklein<sup>10</sup> (Abb. 4), einem Fürstengrab des 7./6. Jhs. v. Chr. der Sulmtalnekropole in der Steiermark. Hier, auf der Bronzestibe XII, wird die Leier im Gegensatz zu denen auf den Tongefäßen horizontal gehalten, ist mit drei bzw. fünf Saiten bespannt<sup>11</sup>, hat überstehende, konkav eingeschwungene Jocharme und ein waagrechtes Querjoch sowie einen gerundeten segmentförmigen Schallkörper.



### 1.3.1.2 Einfache Rahmenleier<sup>12</sup>

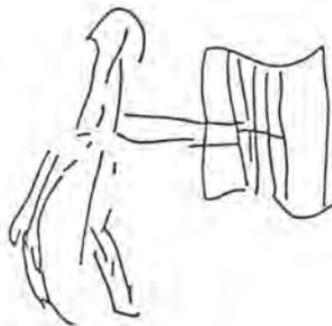
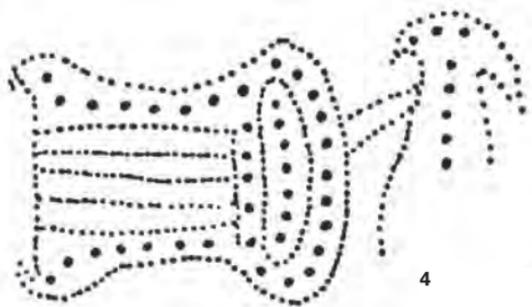
Weitere Saiteninstrumentenformen aus dem Osthallstattkreis liegen in den sog. **Einfachen Chordophonen vom Typ Sopron**<sup>13</sup> vor. Sie besitzen einen viereckigen Rahmen ohne erkennbar dargestellten Schallkörper, weisen zwischen drei und sieben Saiten auf, wenn sie in Ritztechnik ausgeführt sind (siehe Abb. 5 und 6). Bei einer Wiedergabe in Graphitmalerei zeigen sie wegen der geringen Darstellungsgröße keine Saitenangabe bzw. maximal eine Saite (siehe Abb. 7 und 8). Zu finden sind diese Chordophone vom Typ Sopron eingeritzt auf Tongefäßen aus den Grabhügeln von Sopron-Burgstall in Ungarn<sup>14</sup> (Abb. 5 und 6) bzw. mit Gra-

Abb. 3: Hallstattleier, in Ritztechnik. Kragenrandgefäß, Grab 20, Reichersdorf, Niederösterreich (nach Neugebauer, Gattringer 1985/86, 95/Abb. 17).

Abb. 4: Hallstattleier, in Punkt-Buckel-Technik. Bronzestibe XII, Kröllkogel, Kleinklein, Steiermark (nach Schmid 1933, 268/Abb. 45b).

Abb. 5: Einfache Rahmenleier vom Typ Sopron, in Ritztechnik. Kegelhalsgefäß mit Fuß, Tumulus 28, Sopron-Burgstall, Ungarn (nach Eibner-Persy 1980, Taf. 28–29 und Beil. 5; vgl. dazu Abb. 32).

Abb. 6: Einfache Rahmenleier vom Typ Sopron, in Ritztechnik. Kegelhalsgefäßfragment, Unbekannter Tumulus, Sopron-Burgstall, Ungarn (nach Eibner 1986, Taf. 2/1; vgl. dazu Abb. 30).



phit gemalt auf Gefäßen aus Nové Košariská (**Abb. 7**)<sup>15</sup> und Dolné Janíky<sup>16</sup> in der Slowakei, weiters aus Rabensburg (?) in Niederösterreich<sup>17</sup> und Leithaprodersdorf im Burgenland<sup>18</sup> (**Abb. 8**), während die vermutliche Leier aus Ernstbrunn, Niederösterreich<sup>19</sup>, in Rollradchentechnik wiedergegeben ist.

Eine weitere hier noch anzuschließende Form liegt aus dem Gräberfeld von Schirndorf in der Oberpfalz, Bayern, vor<sup>20</sup>, die in Rollradchentechnik auf Kegelhalsgefäßen bzw. Schalen und Stufenschalen mit zwei bis vier Saiten überliefert ist (**Abb. 9**). Dieses **Chordophon vom Typ Oberpfalz**<sup>21</sup> wird vom Spieler waagrecht vor dem Körper gehalten und ist überproportional zu ihm wiedergegeben, um auch die Einzelheiten wie Saitenzahl und Wirbelkörper sowie die winkelig eingezogenen Jocharme darstellen zu können.



7

### 1.3.1.3 Dreieckige Rahmenharfe<sup>22</sup>

Einen möglicherweise dritten Saiteninstrumententyp zeigt eine in Graphitmalerei wiedergegebene Darstellung auf einem Tongefäß aus dem Gräberfeld von Nové Košariská, Slowakei (**Abb. 10**). Es könnte sich hier um eine dreieckige Rahmen- oder Winkelharfe handeln<sup>23</sup>. Eine solche ist als Einzelfund durch eine Statuette aus Sesto al Reghena, Prov. Pordenone, Norditalien, überliefert, die einen auf einem Faltstuhl sitzenden spielenden Musiker zeigt<sup>24</sup> (**Abb. 11**), sie datiert nach

Abb. 7: Einfache Rahmenleier vom Typ Sopron, in Graphitmalerei. Kegelhalsgefäß (Nr. 5), Tumulus I, Nové Košariská, Slowakei (nach Pichlerová 1969, 237, Taf. III/b).

Abb. 8: Einfache Rahmenleier vom Typ Sopron, in Graphitmalerei. Schale, Fundstelle 41 H/1953, Leithaprodersdorf (vormals Loretto), Burgenland (nach Eibner 1997, 143/Abb. 53/3; vgl. dazu Abb. 31).

Abb. 9: Einfache Rahmenleier vom Typ Oberpfalz, in Rollradchentechnik. Kegelhalsgefäß (Nr. 18), Tumulus 65, Schirndorf, Bayern (nach Reichenberger 1985, 326/Abb. 1/7).

Abb. 10: Rahmen- oder Winkelharfe (?), in Graphitmalerei. Kragenrandgefäß (Nr. 10), Tumulus IV, Nové Košariská, Slowakei (nach Pichlerová 1969, 254, Taf. XX/5).

Abb. 11: Bronzestatuette mit Winkelharfe, Einzelfund. Sesto al Reghena, Prov. Pordenone, Norditalien (nach Tomedi 2001, 26/Abb. 13).



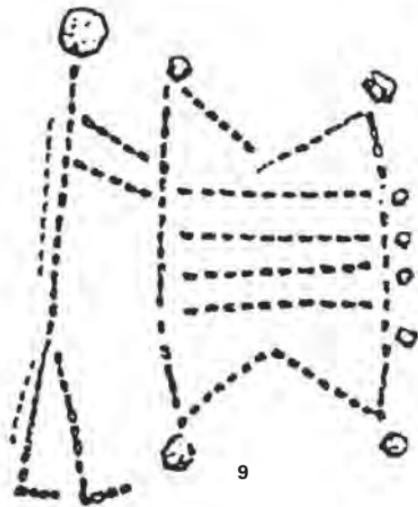
11



8



10

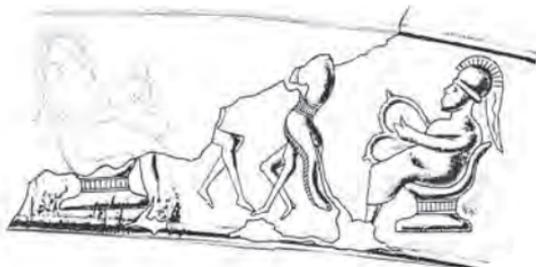


9

Vergleichen in der Situlenkunst pauschal in das 5. Jh. v. Chr. Anhand eines Neufundes aus der späteisenzeitlichen Siedlung am Pirchboden ober Fritzens in Nordtirol (aus der Fritzens-Sanzeno Kultur, 2. Jh. v. Chr.) kann ein solches Instrument nun rekonstruiert werden<sup>25</sup>. Erhalten hat sich der Jocharm aus dem Geweih eines Rothirsches mit sieben einsteckenden Wirbelkörpern aus Bronze und einem weiteren sehr langen Eisenstift, wobei ein Ende des Jocharms – er trägt auch eine Inschrift – in ein skulptiertes liegendes Pferd ausläuft.

#### 1.3.1.4 Situlenleier

Bei der dargestellten Leier aus dem Bereich des Situlenkreises, der besonders ab dem 6. Jh. v. Chr. starke Beziehungen zum etruskischen Raum erkennen lässt, besteht das Instrument – die sog. Situlenleier<sup>26</sup> – aus einem Schallkörper mit geschwungenem Querjoch und ebenfalls geschwungenen Jocharmen. Diese sind nahtlos miteinander zu einem großen asymmetrischen Bügel verbunden, der an den beiden Umbruchstellen jeweils einen großen Knopf aufweist (**Abb. 12 und 13**, siehe auch Abb. 33). Die Saiten sind über diesen Bügel gespannt, doch lässt sich ihre Anzahl nicht genau festlegen, da die Hand des Spielers zu viel verdeckt<sup>27</sup>.



13

12

Abb. 12: Situlenleier, in Treibtechnik. Bronzesitula Providence (vermutlich Bologna, Italien), aus dem Kunsthandel (nach Kastelic 1964, Taf. 79).

Abb. 13: Situlenleier, in Treibtechnik. Aus der zweiten Frieszone der Bronzesitula, Tumulus II/Grab a, Magdalenska gora-Preloge, Slowenien (Rekonstruktion Eibner nach Lucke, Frey 1962, Taf. 69).



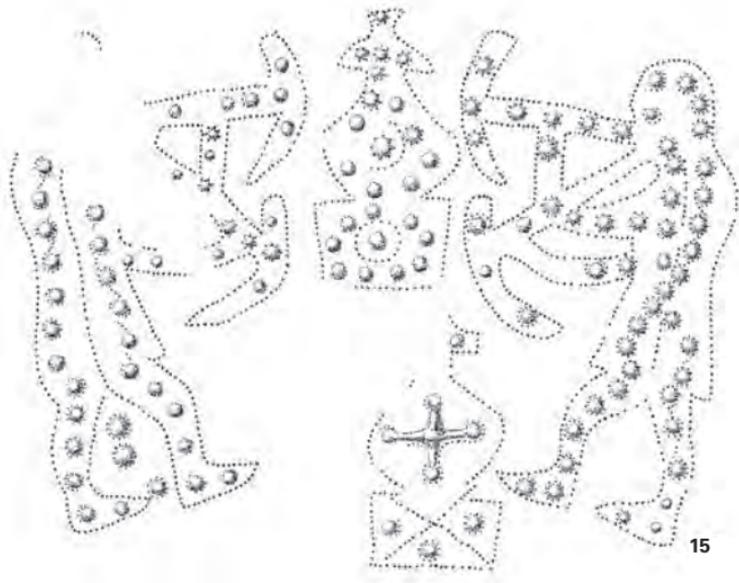
### 1.3.2 Blasinstrumente – Aerophone

Blasinstrumente erschließen sich uns, wie zuvor schon die Saiteninstrumente, aus Darstellungen auf Bronzegefäßen, durch Statuetten, aber ebenso aus Originalfunden. Auch hier zeichnet sich wieder die Verwendung von unterschiedlichen Instrumententypen im Osthallstattkreis und im Bereich des Situlenkreises ab.

#### 1.3.2.1 Hallstattaulos

Darstellungen aus der entwickelten Hallstatt-Kultur (Hallstatt C2–D1, ca. 650–550 v. Chr.) aus dem Osthallstattkreis lassen einen einheitlichen Typ erkennen, der zur Unterscheidung von griechischen Auloi als Hallstattaulos<sup>28</sup> angesprochen werden kann. Es handelt sich dabei um zwei divergierende Rohre mit rechtwinklig dazu angesetzten, hornartigen Schalltrichtern (Stürzen), wobei die Hornspitze nach unten weist und die Öffnung nach oben. Dieses getrennt gedoppelte Instrument besteht aus zwei einzelnen Rohren und ist die ältere Form gegenüber dem verbunden gedoppelten. Für Etrusker und Griechen ist die Verwendung eines Doppelrohrblattmundstücks für das Aulospiele belegt, wie wir es heute von der Oboe her kennen, während sich für den Hallstattaulos aus Mangel an Originalfunden keine eindeutige Entscheidung über die Gestaltung des Mundstücks treffen lässt. Der Schallbecher scheint aber ein sicheres Indiz dafür zu sein, dass der Hallstattaulos ein Rohrblattinstrument war, da sich die beim Spielen oft auftretenden Schnarrtöne durch so einen Trichteraufsatz vermeiden lassen. Außerdem verstärkt die Stürze nicht nur den Klang, sondern verändert auch die Klangfarbe. Folgende Auloi sind im Osthallstattkreis belegt: Eine Bronzeplastik (ehemals vermutlich als Aufsatzfigur verwendet, ähnlich wie jene des Kultwagens von Strettweg, Steiermark) aus dem Gräberfeld von Százhalombatta bei Budapest, Ungarn<sup>29</sup>, stellt eine bis auf Gürtel und





Ringschmuck nackte Figur dar, die mit beiden angehobenen Armen das ebenfalls verzierte gedoppelte Instrument hält (**Abb. 14**). Weitere Aulosbläser sind in Punkt-Buckeltechnik auf Bronzegefäßen überliefert: So stehen sich je zwei Aulosbläser mit ihren Doppelauloi auf einem Bronzegefäßset (Ziste XIII mit Deckel) aus dem Kröllkogel der Sulmtalnekropole von Kleinklein in der Steiermark<sup>30</sup> gegenüber (**Abb. 15**) bzw. kehren sich auf dem Deckel den Rücken zu und unterteilen so verschiedene Szenen religiös-kultischen Inhalts. Hingegen ist der Musiker auf

Abb. 14: Bronzestatuetten eines Aulosbläfers, Einzelfund. Aus dem Gräberfeld von Százhalombatta bei Budapest, Ungarn (Zeichnung: Á. Vári nach Eibner 1999, 39/Abb. 1/a–b).

Abb. 15: Hallstattaulos, in Punkt-Buckel-Technik. Bronzestätte XIII, Kröllkogel, Kleinklein, Steiermark (nach Egg, Kramer 2005, Abb. 22/2).

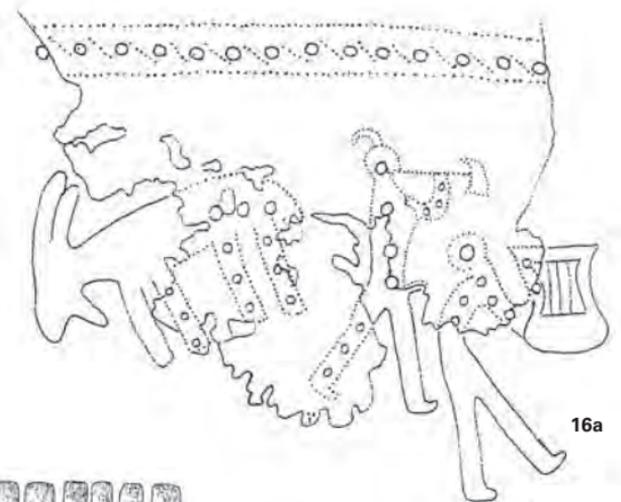
dem Bronzegefäßfragment aus der Býčí skála-Höhle bei Brünn, Tschechien<sup>31</sup>, mit einem nur einfachen Aulos mit nach unten gerichteter Stürze (umgekehrt ange-  
setzt) dargestellt (**Abb. 16a**).

Unter den Blasinstrumenten des Situlenkreises fehlen Auloi, obwohl sie sonst bei den Mittelmeervölkern wie Griechen, Etruskern und Römern sehr beliebt waren. Dafür finden sich Syrinx- und Hornbläser, wobei die Darstellungen letzterer groß-  
teils bereits der Latènezeit angehören.

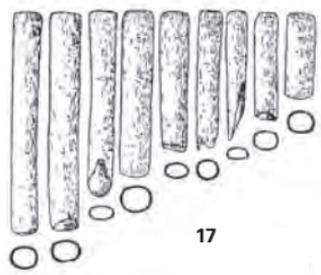
### 1.3.2.2 Syrinx (Panflöte)<sup>32</sup>

Aus einem Grab der frühen Hallstatt-Kultur aus Przewycze, Polen, ist eine Syrinx im Original als Bodenfund erhalten<sup>33</sup> (**Abb. 17**). Auf Grund der übrigen Beigaben – verschiedene bronzene Schmuckgegenstände, Amulette aus Knochen und Tierzähnen sowie Tongefäße – dürfte es sich um die Bestattung eines Priesters oder Schamanen handeln<sup>34</sup>. Die Panflöte bestand aus neun abgestuften Knochenröhren vom Schaf mit Bearbeitungsspuren und Längen von 34 bis 87 mm, die auf Grund der erhaltenen Spuren ursprünglich mit quer dazu liegenden Bändern aus organischem Material von der längsten bis zur kürzesten Pfeife zusammengebunden waren. Nach musikologischen Untersuchungen entsprechen die einzelnen Pfeifen den Tonhöhen von c<sup>'''</sup>, d<sup>'''</sup>, e<sup>'''</sup>, g<sup>'''</sup> und a<sup>'''</sup> bis zum c<sup>''''</sup>, d<sup>''''</sup>, e<sup>''''</sup> und g<sup>''''</sup>. Eine weitere Panflöte – allerdings bereits aus der jüngeren Eisenzeit – stammt aus einem Brandgrab aus Klein-Kühnau bei Dessau, Deutschland. Sie bestand aus fünf Schilfrohren, die mit Harz zusammengeklebt waren und sich so als Abdruck im Harz erhalten haben<sup>35</sup>. Der aktuellste Fund einer Syrinx ist aus einem Heiligtum überliefert, das sich in Sanzeno am Nonsberg, Südtirol/Italien, befunden hat, wo jetzt bei der Aufarbeitung unter den Altfinden das Fragment einer frühlatènezeitlichen Bronzesyrinx mit einer kunstvollen Bronzedrahtumwicklung der Röhren entdeckt wurde<sup>36</sup> – ein archäologischer Hinweis auch für die kultische Verwendung der Instrumente in Ergänzung zu den bildlichen Darstellungen auf den Situlen.

Die auf den Bronzesitulen wiedergegebenen Syringen weisen eine einfache Reihung der Rohre von unterschiedlicher Länge und variierender Zahl – zwischen vier



16a



17



16b

Abb. 16a: Hallstattaulos, in feiner Perlbucket-Technik. Bronzegefäßfragment, Býčí skála-Höhle bei Brünn, Tschechien (Rekonstruktion nach Eibner 1999, Abb. 3/2).

Abb. 16b: Orpheus singt unter den Thrakern. Kolonnenkrater des Orpheusmalers, Athen, um 440 v. Chr. (nach Simon 1981, Taf. 203).

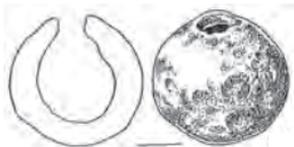
Abb. 17: Syrinx, Originalfund aus neun Röhren von Schafsknochen. Grab 89, Przeczycze, Polen (nach Szydłowska, Kamiński 1966, 411/Abb. 6).

und sieben – auf und zeigen zumeist auch noch eine Umwicklung derselben, die zum Teil sehr kunstvoll ausgeführt sein kann<sup>37</sup> (**Abb. 18**, siehe auch Abb. 34). Die ungleiche Länge der einzelnen Rohre, die Syringen sind immer abgeschragt (trapezförmig) dargestellt, lässt auf offene und nicht gedackte Pfeifen schließen. Aus dem oberitalienischen Raum sind auch noch zwei Einzelfunde eisenzeitlicher Statuetten von Syrinxbläsern bekannt, die, wie die bereits erwähnte Statuette mit Winkelharfe aus Sesto al Reghena, nach Vergleichen generell ins 5. Jh. v. Chr. datiert werden können. Die eine aus Gazzo, Dosso del Pol, Prov. Verona, gibt einen nackten, auf einer abgeschragten Syrinx spielenden Musiker wieder<sup>38</sup> (**Abb. 19**), während die andere aus S. Pieretto bei Torcello, Prov. Venezia, eine mit einem karierten Rock bekleidete Figur zeigt, die eine mehr oder weniger symmetrische Syrinx mit ungefähr gleich langen Rohren vor sich in Händen hält<sup>39</sup>.

### 1.3.2.3 Flöte und Horn

Aus Bodenfunden bereits seit dem Paläolithikum<sup>40</sup> bekannt und so auch in der Hallstatt-Kultur belegt<sup>41</sup>, sind Knochenflöten – Kerbflöten und Kernspaltflöten –, die zumeist aus Vogelknochen gefertigt wurden. Seit dem frühen Neolithikum sind in Österreich auch Gefäßflöten aus Ton nachgewiesen. Aus der Hallstatt-Kultur ist ein diesbezüglicher Beleg – eine einfache kugelige Gefäßflöte – aus dem Gräberfeld von Hallstatt, Oberösterreich, bekannt<sup>42</sup> (**Abb. 20**).

Ein weiterer Beleg aus Hallstatt, und zwar aus dem Salzbergwerk, ist ein Signalhorn<sup>43</sup>, das sich in einer Flade menschlicher Exkremente, die rings-



20



19



Abb. 18: Syrinx, in Treibtechnik. Bronzesitula Vače, Grabfund aus nicht planmäßiger Grabung, Slowenien (nach Kastelic 1964, Taf. 4).

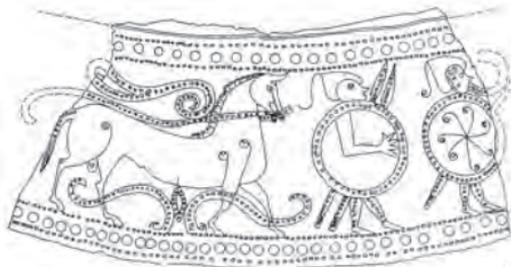
Abb. 19: Bronzestatuetten eines Syrinxbläusers, Einzelfund, aus der unmittelbaren Nähe eines ausgedehnten Gräberfeldes. Gazzo, Dosso del Po, Prov. Verona, Italien (nach Tomedi 2001, 23/Abb. 9).

Abb. 20: Gefäßflöte aus Ton. Grab 98, Gräberfeld von Hallstatt, Oberösterreich (nach Kromer 1959, Taf. 255/4).

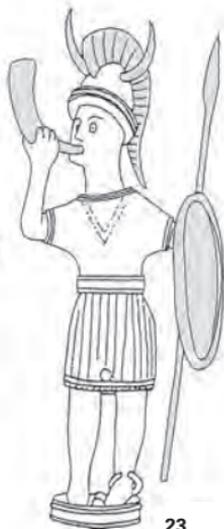
um vom Heidengebirge umschlossen war, erhalten hat. Das Stück datiert, wie die anderen Funde aus dem Salzbergwerk in Hallstatt, ganz allgemein in die frühe Eisenzeit. Es handelt sich dabei um ein Rinderhorn (*Bos primigenius f. taurus*) von 22 cm Länge, das an der Spitze angeschliffen ist, sodass sich eine ovale Öffnung ergibt (**Abb. 21**). Man kann annehmen, dass es, ähnlich wie die mehrfach gefundenen Knochenpfeifen, zum Signalgeben im Bergwerk Verwendung fand. Das auf Situlen bzw. Votivblechen dargestellte Horn zeigt prinzipiell überall die gleiche Gestalt<sup>44</sup>. Es ist mehr oder weniger stark gebogen und erweitert sich trichterförmig zur Stütze hin, manchmal ist auch noch die Hornfessel – eine quer verbindende Griffstange zum Halten des Hornes – dargestellt. Das Horn befindet sich nur in der Hand von vollgerüsteten Kriegerern und scheint bei kriegerischen Auseinandersetzungen als Signalinstrument eine wichtige Rolle gespielt zu haben, wie aus Abbildungen der von Hornbläsern angeführten Kriegszüge ersichtlich ist. Die älteste diesbezügliche Darstellung, neben der im dritten Fries auf der Situla Este-Benvenuti (siehe Abb. 36 und 37), kennen wir auf einem Bronzeblechfragment aus dem Bacchiglione aus dem Stadtgebiet von Padua, Italien (**Abb. 22**), das in die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. datiert wird<sup>45</sup>. Der erste Krieger trägt hier eine Lanze und bläst in ein Horn, das nur mehr im Ansatz erhalten ist. Hier ist auch eine Bronzestatue zu erwähnen, die in einem späthallstattzeitlichen Grab mit Certosafibel (5. Jh. v. Chr.) in Idrija pri Bači, Slowenien<sup>46</sup>, gefunden wurde (**Abb. 23**). Sie zeigt einen voll gerüsteten, nach der Handhaltung ins Horn blasenden Krieger, dem leider bis auf den Helm alle seine Attribute wie Horn, Lanze und Schild verloren gegangen sind, doch lässt sich anhand der Lötspuren und anderer erhaltener Kriegerfiguren aus den estensischen Heiligtümern in Norditalien sein ursprüngliches Aussehen rekonstruieren. Weitere Darstellungen fallen bereits in die jüngere Eisenzeit und zeigen – neben einem weiteren, von einem Hornbläser angeführten Kriegszug mit mitgeführtem Feldzeichen auf der Situla Arnoaldi<sup>47</sup> – eher kultische Kontexte. So findet sich beispielsweise ein Hornbläser auf einem Grünsteinrelief aus Bormio, Stifiser Joch, in Norditalien (spätes 5./frühes 4. Jh. v. Chr.)<sup>48</sup>, der sich einer weitaus größeren frontal dargestellten Kriegerfigur mit Hörnerhelm und Körper deckendem Tierfellschild nähert, die ein Signum in der ausgestreckten Hand hält. In einer weiteren



21



22



23

Abb. 21: Signalhorn (Bos primigenius f. taurus). Salzbergwerk in Hallstatt, Oberösterreich (nach Barth 1970, 158/Abb. 1).

Abb. 22: Kriegszug mit Hornbläser, in Treibtechnik. Bronzeblechfragment aus dem Bacchiglione, Stadtgebiet von Padua, Italien (Fogolari, Prosdocimi 1988, 184–185, fig. 234. – Graphische Ausführung: W. Strasil – Rekonstruktion nach Eibner 2000, 323/Abb. 1).

Abb. 23: Bronzeplastik eines Hornbläfers, Original und Rekonstruktion. Grab 25, Idrija pri Bači, Slowenien (nach Szombathy 1903, 296/fig. 9 u. 9a. – Graphik: W. Strasil [Original und Rekonstruktionsvorschlag, hier grau unterlegt] – nach Eibner 2000, 324/Abb. 4).

Szene, die bereits auf das Numinose hindeutet, ist auf einem Bronzespiegel aus Arnoaldi, Bologna, Italien<sup>49</sup>, ein behelmter Hornbläser mit Flügeln und an ihm aufsteigenden Fabeltieren wiedergegeben.

### 1.3.3 Rassel- und Rhythmusinstrumente – Idiophone

#### 1.3.3.1 Metallklappern

In der Hallstatt-Kultur ist mit Klapperblechen überladener Bronzeschmuck, der bei jeder Bewegung klirrende oder klappernde Geräusche erzeugt und somit im weiteren Sinn zu den Musikinstrumenten gerechnet werden kann, sehr beliebt. Aus dem Gräberfeld von Hallstatt kennen wir zahlreiche Fibeln, sogenannte Gehängefibeln, in die ganze Reihen von Kettchen mit Klapperblechen eingehängt sind<sup>50</sup> (**Abb. 24**), aber auch Halsringe und Bronzegefäße werden damit geschmückt. Dazu kommen noch Ringgehänge (**Abb. 25**): Es handelt sich dabei um eine Gruppe von Schmuckgegenständen, die eine spezifisch weibliche Trachtausstattung darstellt und als Kennzeichnung von Frauen mit besonderen magischen Fähigkeiten gedeutet wird<sup>51</sup>.

Einen kultisch/religiös/magischen Hintergrund haben vermutlich auch Rasselstäbe, stabförmige Geräte, die mit kleinen, rasselnden Metallbüchsen und Klapperblechen behängt sind, wie sie beispielsweise aus dem hallstattzeitlichen Fundmaterial aus Velem St. Vid, Ungarn<sup>52</sup>, sowie aus dem zeitgleichen Gräberfeld von Magdalenska gora in Slowenien<sup>53</sup> bekannt sind (**Abb. 26**), aber auch am Dürrnberg bei Hallein, Salzburg, in einem Exemplar vorliegen<sup>54</sup>. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Tintinnabuli hinzuweisen, die sich vor allem in estensischen Gräbern finden und wo ein besonders schön, im Situlenstil verziertes Exemplar

Abb. 24: Gehängefibel aus Bronze. Grab 505, Gräberfeld von Hallstatt, Oberösterreich (nach Kromer 1959, Taf. 96/5).

Abb. 25: Ringgehänge aus Bronze. Grab 106, Gräberfeld von Hallstatt, Oberösterreich (nach Kromer 1959, Taf. 11/11).

Abb. 26: Kult- oder Rasselstab aus Bronze. Aus dem Gräberfeld Magdalenska gora (St. Margarethen), Krain, Slowenien (Foto: A. Schumacher, NHM-Wien).



24



25



26

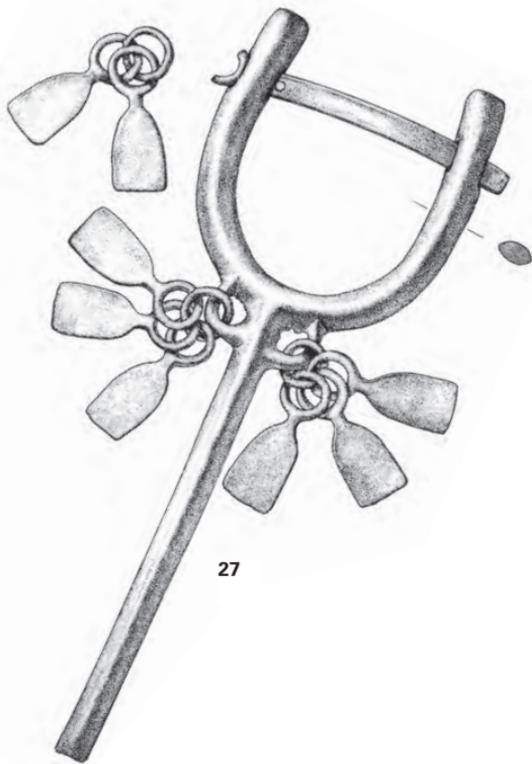
aus der Tomba degli ore in Bologna-Arsenale Militare, Norditalien, belegt ist<sup>55</sup>. Als weitere Klapper-Rassel-Instrumente seien hier noch die konischen „Tütenschellen“ angeführt, die nach O. Seewald allerdings in die ältere Urnenfelderzeit datieren<sup>56</sup>.

### 1.3.3.2 Sistrum (Handrassel)

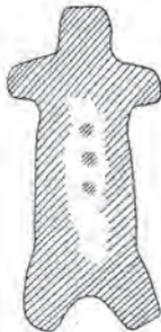
Das Sistrum kennt man bereits in der Frühbronzezeit Anatoliens<sup>57</sup> sowie aus Ägypten und Altkreta. Es wurde dann in Zusammenhang mit dem von Ägypten ausgehenden Isis-Kult verwendet und kann mit dessen Verbreitung später, vor allem in der römischen Antike, im gesamten Mittelmeerraum als Kultinstrument nachgewiesen werden. Durch den aus dem 11. Jh. v. Chr. stammenden Originalfund von Hochborn, Rheinhessen, Deutschland<sup>58</sup> (**Abb. 27**), und durch eine bildliche Darstellung der Eisenzeit aus Norditalien<sup>59</sup> ist es auch für Mitteleuropa belegt. Bezeichnend für dieses Instrument ist die Gliederung in Griff und Oberteil, der Geräusche erzeugende Anhänger wie Bleche und Scheiben aufweist. Vorrömische Sistrum sind aus Europa sonst nicht bekannt, aber zahlreich aus Ägypten zur Pharaonenzeit sowie aus dem Vorderen Orient belegt. Letztlich orientalischen Vorbildern nachempfunden, dürfte auch das Sistrum von Hochborn zu Musik und Tanz im Rahmen kultischer Handlungen gedient haben.

### 1.3.3.3 Tonrassel<sup>60</sup>

Es handelt sich um eine archäologisch gut belegte Gruppe von Instrumenten, die häufig in Vogelgestalt und in Birnenform (Stielrassel), als sogenannte Klapperpuppe (**Abb. 28**), seltener in Kugel-, Ei-, Spulen- oder Gefäßform erhalten ist und in deren Inneren sich Tonkugeln oder kleine Steinchen befinden<sup>61</sup>. Das Vorkommen von Tonrasseln ist für die Urzeit ab dem Neolithikum im mitteleuropäischen Raum belegt. Am häufigsten treten Tonrasseln jedoch in der ausgehenden Urnenfelder- und der beginnenden Hallstatt-Kultur auf, wobei in diesem Zeitabschnitt der Reichtum an Formen und Verzierungen am größten ist. So wurde im hallstattzeitlichen Gräberfeld von Maiersch, Niederösterreich, eine Vogelrassel zusammen mit einem Kegelhalsgefäß, das als Verzierung am Hals eine Reihe stilisierter,



27

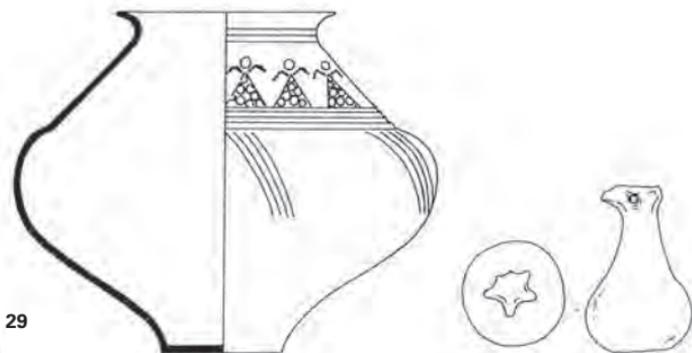


28

Abb. 27: Sistrum aus Bronze. Unklare Fundumstände (Depot?), Hochborn, Kr. Alzey-Worms, Rheinhessen, Deutschland (nach Schaaff 1984, 238/Abb. 2).

Abb. 28: Tonrassel in Form einer Klapperpuppe. Fläche A/Grab 118, Schafberg Niederkaina, Kreis Bautzen, Deutschland (nach Coblenz 1968, 79/Abb. 6/1).

„tanzender“ Frauen aufweist, in einem Grab gefunden<sup>62</sup> (**Abb. 29**). Über den Verwendungszweck herrschen in der Forschung im Wesentlichen drei Meinungen vor: Man betrachtet die Rasseln als Musikinstrument, Kultgerät oder auch als Kinderspielzeug, da sie häufig in Kindergräbern gefunden werden. Einige Autoren nehmen auch an, dass sie bei kultischen Tänzen in Zusammenhang mit Bestattungszeremonien eingesetzt wurden.



29

Abb. 29: Tonrassel in Birnenform mit Tierkopf. Grab 38, darin auch ein Kegelhalsgefäß mit dem Motiv „Tanzende Frauen“; Maiersch, Niederösterreich (nach Berg 1962, Taf. 14/3, 1).

## 2. MUSIKAUSÜBUNG IN DER HALLSTATT-KULTUR

### 2.1 Komposition, Aufführung, Musizierpraxis<sup>63</sup>

A. Eibner

Wie hat man sich nun die Musikausübung zur Eisenzeit vorzustellen, da wir außer den bildlichen Darstellungen keinerlei Belege dafür haben. Wie hat man musiziert und mit welchen Instrumenten? Kannte man auch Tänze und Gesänge, die der griechische Begriff „mousiké“ ja mit einschließt?

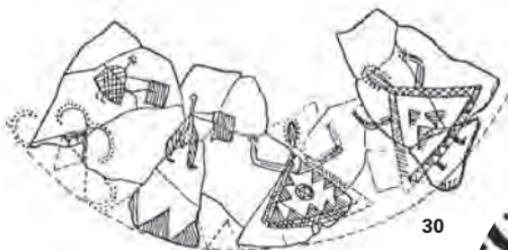
#### 2.1.1 Solisten und Ensemblemusiker

Grundsätzlich ist festzustellen, dass es Einzeldarstellungen von Musikern gibt, aber auch solche, wo Musikanten gemeinsam auftreten. Dies gilt sowohl für den Bereich des Situlenkreises, als auch für den des Osthallstattkreises.

##### 2.1.1.1 Musizierpraxis im Osthallstattkreis mit Leiern und Hallstattauloi

Wir erkennen hier den Musiker – auf einem Tongefäß eingeritzt oder in Graphit aufgemalt –, der mit seinem Saiteninstrument – der Hallstattleier bzw. einfachen Rahmenleier – vor dem Motiv „Frau mit erhobenen Armen“ (Tänzerinnen?) dargestellt ist (**Abb. 30**) (Sopron-Burgstall Tumulus 27, 28 und Unbekannter Tumulus, Reichersdorf [siehe Abb. 2, 5 bzw. 32, 6 bzw. 30 und 3]). Eventuell ist mit dieser Darstellung auch noch ein Reiter verbunden<sup>64</sup> (**Abb. 31**) (Nové Košariská [siehe Abb. 7], Leithaprodersdorf [siehe Abb. 8 bzw. 31], ev. Rabensburg).

Der Musiker trägt entweder ein aufwändig hergestelltes Gewand mit breitem Saum (siehe Abb. 2 und ev. Abb. 3) (Sopron-Burgstall Tumulus 27, ev. Reichersdorf) oder ist nur als einfaches Strichmännchen bzw. Y-förmig in Graphitmalerei überliefert (siehe Abb. 7, 8 bzw. 31, 9) (Nové Košariská, Dolné Janíky, Leithaprodersdorf, ev. Rabensburg), wenn er als Solist in Erscheinung tritt<sup>65</sup>.



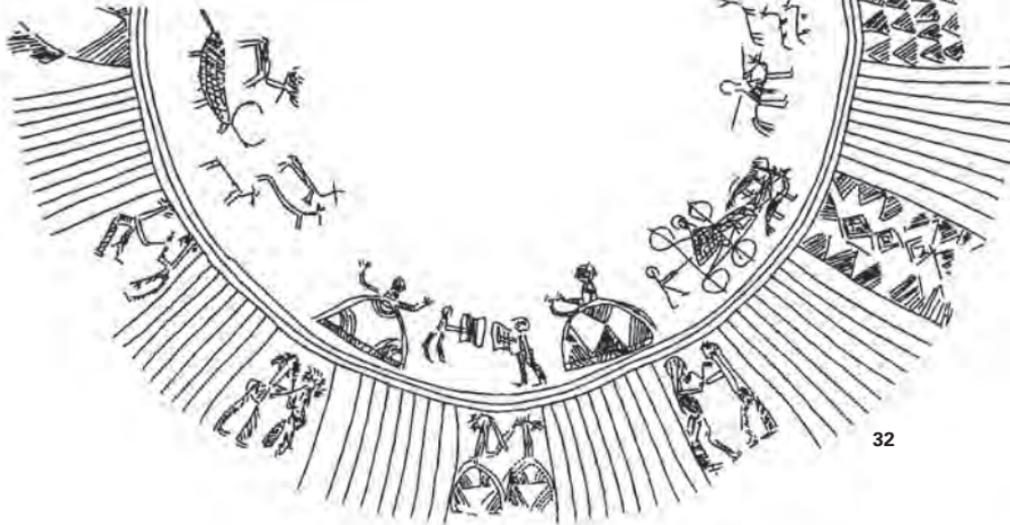
30

Wenn es sich allerdings um zwei Musiker handelt, die gemeinsam spielen, sind sie entweder mit Hosen<sup>66</sup> bekleidet (**Abb. 32**) (Sopron-Burgstall Tumulus 28) oder anhand der Bekleidung – Hose und Rock – als Musiker und Musikerin aufzufassen (siehe Abb. 30) (Sopron-Burgstall Unbekannter Tumulus), es können aber auch zwei Musikantinnen zusammen auftreten (Nové Košariská Tumulus IV/Nr. 10)<sup>67</sup>. Sie spielen zum Tanz auf und sind dabei im Kontext mit den „Frauen mit erhobenen Armen“ wiedergegeben. Diese Musiker stehen einander gegenüber (siehe Abb. 32) oder gehen hinter einander her (siehe Abb. 30) genauso wie jene Leierspieler auf den Bronzegefäßen aus Sesto Calende (Situla A)<sup>68</sup> oder Kleinklein/Kröllkogel (Ziste XII)<sup>69</sup> (siehe Abb. 4), deren Wiedergabe in Punkt-Buckeltechnik erfolgt ist.

Hier anzuschließen sind auch die Aulosbläserpaare auf der Bronzeste Ziste XIII (siehe Abb. 15) bzw. auf dem zugehörigen Deckel aus dem Kröllkogel von Kleinklein, die in derselben Technik wie vorhin angesprochen dargestellt sind. Auch sie stehen beim Musizieren einander gegenüber und scheinen durch ihre Musik eine Verbindung zwischen Himmel und Erde herzustellen, denn in der Frieszone über ihnen sind Vögel – Boten des Himmels – dargestellt, während über den anderen Teilbereichen des umlaufenden Frieses, das durch sie in drei Szenen unterteilt wird, Vierfüßler zu sehen sind – Tiere der Erde.



31

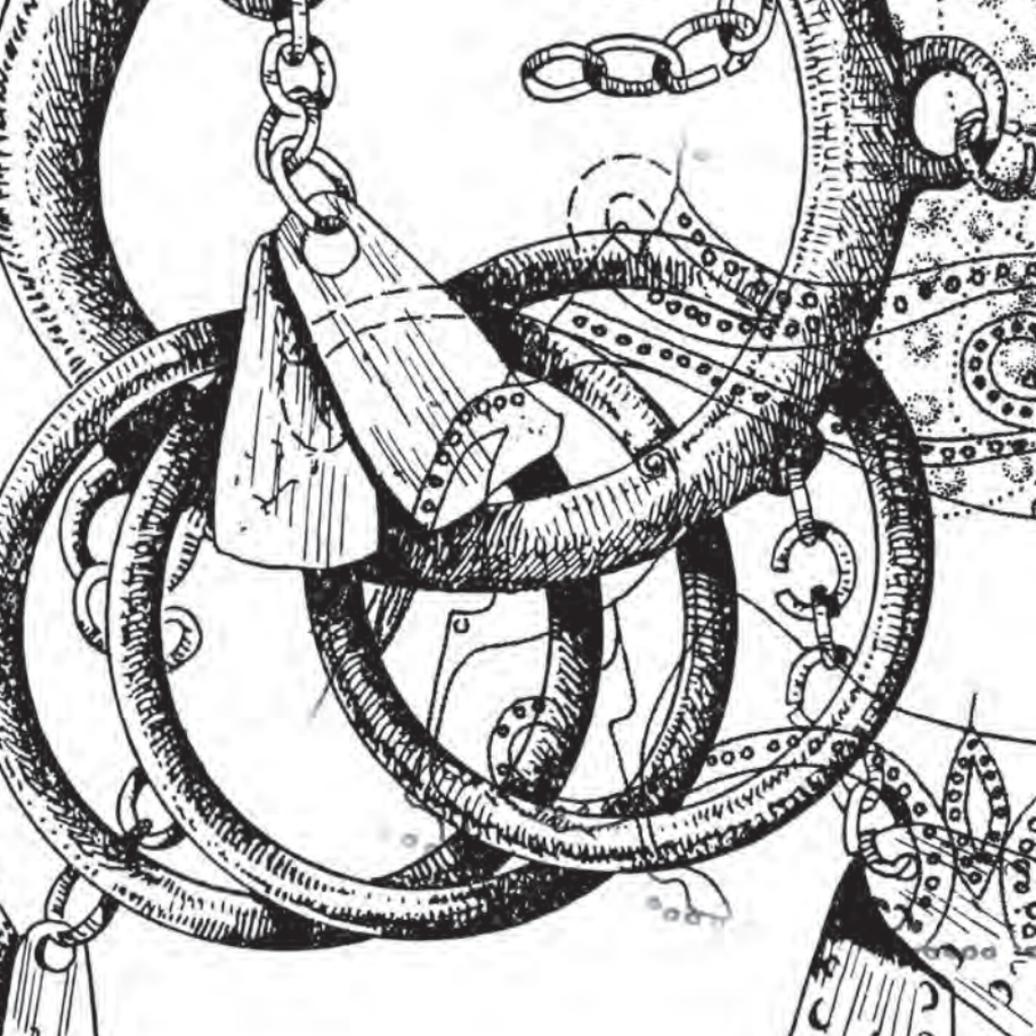


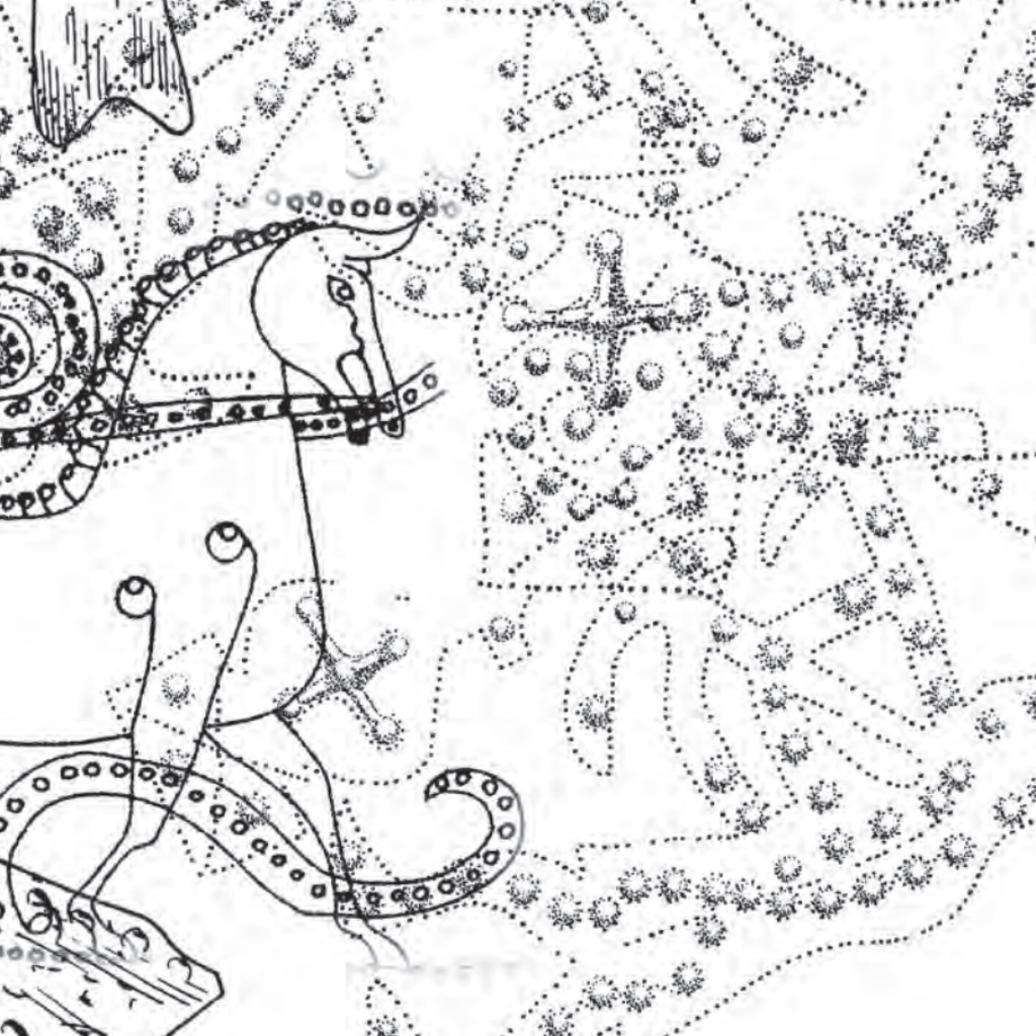
Durch ein leider nur mehr fragmentarisch erhaltenes Bronzegefäßfragment aus der Byčí skála-Höhle bei Brünn ist der vor einem Auleten noch voranschreitende Leierspieler nur mehr zu rekonstruieren, der nach seiner nach oben gerichteten Kopfhaltung zu schließen<sup>70</sup>, sich selbst auf der Hallstattleier begleitet und damit als Sänger<sup>71</sup> abgebildet erscheint (siehe Abb. 16a, dazu Abb. 16b).

Abb. 30: Musiker mit einfachen Rahmenleiern zusammen mit Tänzerinnen („Frauen mit erhobenen Armen“), in Ritztechnik. Kegelhalsgefäßfragment, Unbekannter Tumulus, Sopron-Burgstall, Ungarn (nach Eibner 1986, Taf. 2/1).

Abb. 31: Musiker in Y-Form mit einfacher Rahmenleier zusammen mit Tänzerinnen („Frauen mit erhobenen Armen“) und einem Reiter, in Graphitmalerei. Schale, Fundstelle 41 H/1953, Leithaprodersdorf (vormals Loretto), Burgenland (nach Eibner 1997, 143/Abb. 53/3).

Abb. 32: Zwei Musiker mit Hosen bekleidet, die gemeinsam musizieren, in Ritztechnik. Kegelhalsgefäß mit Fuß, Tumulus 28, Sopron-Burgstall, Ungarn (nach Eibner 2000/2001, 125/Abb. 12b – vgl. Eibner-Persy 1980, Taf. 28–29 u. Beil. 5).



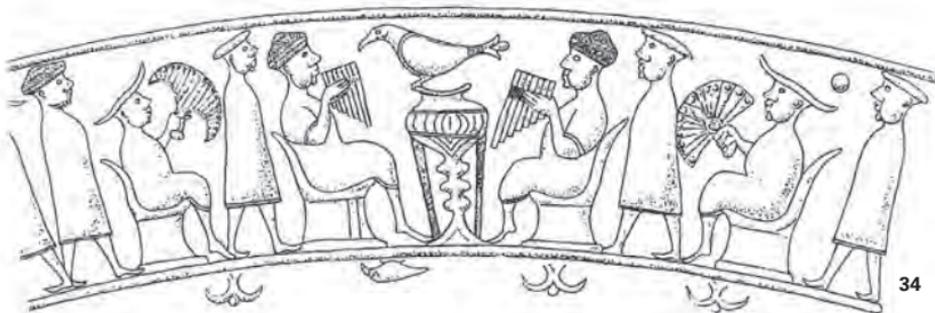


Wir hätten somit im Osthallstattkreis nach diesen Darstellungen zu urteilen, die ganze Bandbreite des griechischen Begriffes der „mousiké“ dargestellt: die Instrumentalmusik mit Saitenspiel- und Blasmusik, den Tanz und den Gesang, der natürlich nur zu erschließen ist, sowie einzeln und paarweise auftretende Musiker bzw. auch Musikantinnen, somit sind Solisten und auch Ensemblemusiker vertreten<sup>72</sup>.

#### **2.1.1.2 Musizierpraxis im Situlenkreis mit Leier, Syrx und Horn**

Durch die andere Darstellungstechnik für Figuren im Situlenkreis – des Treibens und anschließenden Nachgravierens – konnte man hier viel detailreicher erzählen. Die Musiker, ausschließlich Männer, sind immer sitzend wiedergegeben, ihren sozialen Status kennzeichnet die Kopfbedeckung bzw. der Helm. Auch hier lassen sich wieder Solisten von Ensemblemusikern unterscheiden. Ersteren, ob Leierspieler oder Syrxbläser, wird innerhalb des Situlenfestes<sup>73</sup> sowohl von Frauen als auch von Männern immer wieder ein Trank angeboten (siehe Abb. 12 und 18) wie auch den meisten anderen sitzenden Personen. Musiker, die jetzt





34

beim gemeinsamen Spiel gezeigt werden, sitzen auf einer prunkvoll und aufwändig hergestellten Bank mit skulptierten Seitenlehnen und verzierter Rücklehne und geben zu Syrinx und Leier ihr Bestes (**Abb. 33**) oder sind wie die beiden Syrinxbläser auf der Situla Providence bei einem Wettstreit, einem musischen Agon zu sehen, denn zwischen ihnen steht ein besonders kostbar ausgeführtes Gefäß als Kampfpreis, in dem sonst immer wieder das Festgetränk bereitet und herausgeschöpft wird (**Abb. 34**). Ebenso sitzen bzw. stehen die Zuhörer und Teilnehmer am Festgeschehen um sie herum wie sonst auch die Zuschauer beim Faustkampf. Das heißt, das Musizieren und Tanzen findet bei Festen statt, die von Stammesgemeinschaften<sup>74</sup> ausgerichtet und abgehalten werden. Zuletzt sind noch jene Musiker anzusprechen, die durch den Helm als dem Kriegerstand zugehörig ausgewiesen sind. Sie spielen mit ihrem Saiteninstrument, der Sitalenleier, zum Tanz auf<sup>75</sup>, der sowohl durch besonders graziöse Schrittkom-

Abb. 33: Musiker mit Sitalenleier und Syrinx, die gemeinsam musizieren, in Treibtechnik. Aus dem dritten Fries der Bronzesitula aus der Certosa, Bologna, Italien (nach Kastelic 1964, Taf. 21).

Abb. 34: Syrinxbläser im musischen Wettstreit, in Treibtechnik. Aus dem ersten Fries der Bronzesitula Providence (vermutlich Bologna, Italien), aus dem Kunsthandel (nach Lucke, Frey 1962, Taf. 5 u. Beil. 1).

inationen auffällt, aber auch durch die Kleidung<sup>76</sup> der Tänzer als etwas Besonderes herausgehoben erscheint (siehe Abb. 13).

Weiters sind diese Musiker auch als Teilnehmer in einem Prozessionszug zu sehen, wo sie mindestens zu fünf – als kleine Musikkapelle<sup>77</sup> – mit ihren Syringen für Musikbegleitung zu sorgen hatten<sup>78</sup>. Diese Musikerdarstellung ist auf der Situla Welzelach, Osttirol<sup>79</sup> (5. Jh. v. Chr.), in folgender Szene belegt: Eine Prozession von Frauen (drei erhalten), die auf ihren Köpfen Gefäße balancieren, wird von mindestens fünf behelmten Männern begleitet, die auf übergroß dargestellten Panflöten spielen<sup>80</sup> (**Abb. 35**).

Damit lassen sich auch im Bereich des Situlenkreises wieder Instrumentalmusik und Tanz erkennen, für den Gesang ist leider kein Beleg beizubringen<sup>81</sup>.

Die auf Situlen wiedergegebenen Hörner finden sich fast ausschließlich in einem kriegerischen Kontext. Sie sind immer in Händen von voll gerüsteten Kriegern dargestellt<sup>82</sup>, wobei diese als Anführer eines Kriegerzuges auftreten<sup>83</sup> (siehe Abb. 22). Eine mehr oder weniger komplette Wiedergabe eines Kriegsgeschehens zeigt der dritte Fries auf der Situla Este-Benvenuti (**Abb. 36**), wo ein nackter Hornbläser mit seinem Horn Hilfe herbeizurufen scheint, während er von einem mit Lanzen bewaffneten Krieger angegriffen wird<sup>84</sup> (**Abb. 37**). Weitere Hornbläser – bereits aus der



35



37

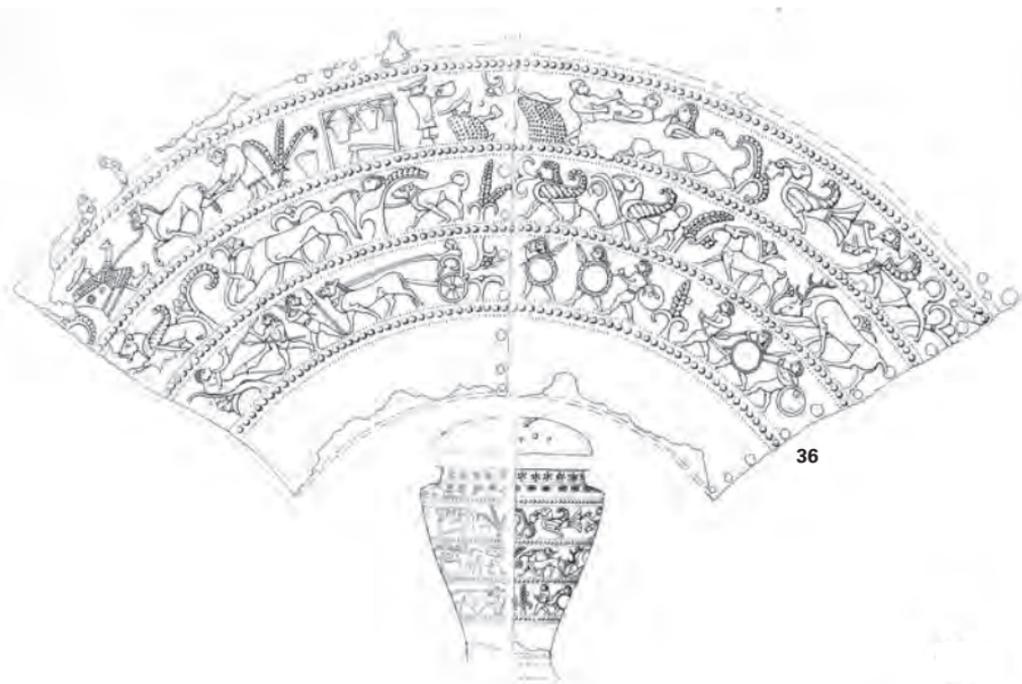


Abb. 35: Syrixbläser innerhalb eines Prozessionszuges, in Treibtechnik. Aus dem ersten Fries der Bronzesitula, Grab 23, Welzelach, Osttirol (nach Lucke, Frey 1962, Taf. 76).

Abb. 36: Wiedergabe eines Kriegesgeschehens mit Hornbläser, in Treibtechnik (drittes Fries). Situla Este-Benvenuti, Italien (nach Fogolari, Prosdocimi 1988, 86–87/Abb.).

Abb. 37: Hornbläser, der von einem mit Lanzen bewaffneten Krieger angegriffen wird. Detail aus dem dritten Fries auf der Situla Este-Benvenuti, Italien (nach Kastelic 1964, Taf. 11).

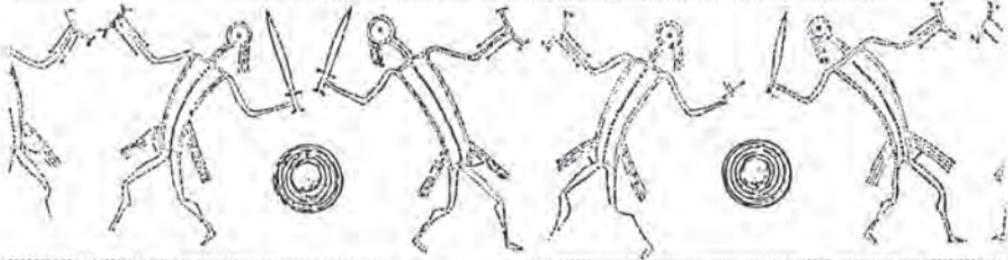
jüngeren Eisenzeit – wie auf dem Grünsteinrelief von Bormio unterhalb des Stilsfer Jochs, Prov. Sondrio, oder auf dem Spiegel Arnoaldi aus Bologna oder auf den Votivblechen aus Este stammen alle aus Norditalien und sind in einem religiös-kultischen Zusammenhang zu sehen<sup>85</sup>.

### 2.1.2 Wiedergabe von Tänzen<sup>86</sup>

Tanzdarstellungen mit Musik finden sich, wie schon angesprochen, im Osthallstattkreis auf einem Tongefäß aus dem Tumulus 28 von Sopron-Burgstall, wo vermutlich auch die paarweise angeordneten Figuren am Bauch des Gefäßes unterhalb der aufspielenden Musiker auf dem Gefäßhals zur oberen Tanzszene gehören<sup>87</sup> (siehe Abb. 32). Ähnlich im Kontext mit einem Leierspieler sind wahrscheinlich auch die in Graphitmalerei wiedergegebenen, sich an den Händen fassenden Figuren auf den Tongefäßen aus Nové Košariská<sup>88</sup> eher als Tanzpaare zu interpretieren, denn als Faustkämpfer<sup>89</sup> (Abb. 38). Im Bereich des Situlenkreises ist auf die sog. „Springtänzer“ mit ihren graziösen Tanzschritten zur Leier hinzuweisen (siehe Abb. 13).

Als Tanzdarstellungen ohne ersichtliche Instrumentalmusikbegleitung wären noch die Waffentänze<sup>90</sup> anzusprechen. Diese sind vor allem auf Bronzeobjekten in Punkt-Buckel-Technik wiedergegeben wie auf der Kline<sup>91</sup> aus dem Fürstengrab von Hochdorf-Eberdingen, Deutschland, oder auf der Situla B aus dem Kriegergrab von Sesto Calende, Italien, oder auf dem Eimer aus dem





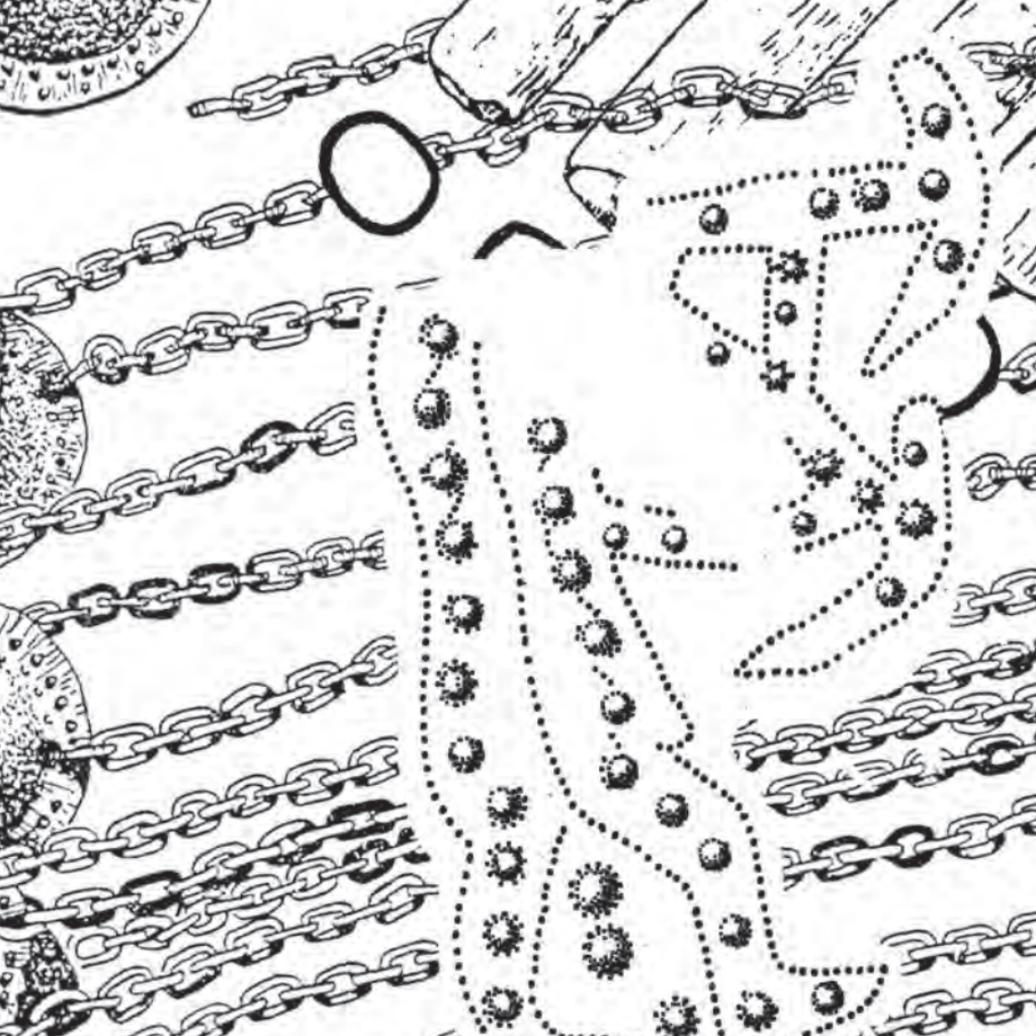
39

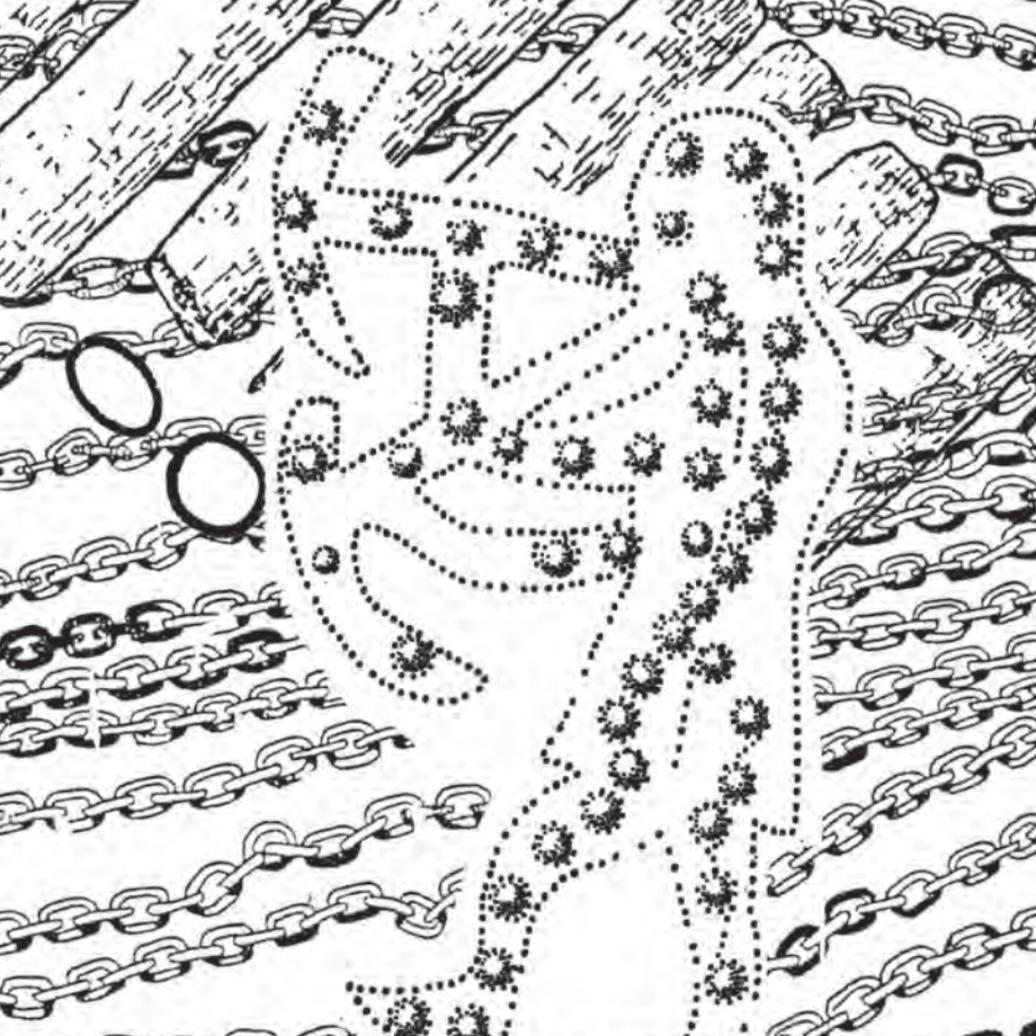
Pommerkogel bzw. auf der Ziste VII aus dem Kröllkogel von Kleinklein, Steiermark<sup>92</sup>. Während die zuletzt genannten Darstellungen auf den Gefäßen eher statuarische Wiedergaben sind, wo sich die Männer von Sesto Calende mit einem Schwert bzw. jene von Kleinklein mit halbkreisförmig gebogenen Parierschilden in Händen gegenüber stehen, zeigen die Männer auf der Kline von Hochdorf, durch die fliegenden Haare und abstehenden Rockschöße noch besonders betont, die Bewegtheit des Körpers im Tanz, die sich auch an der Beinhaltung ablesen lässt (**Abb. 39**). Durch die Technik der Ausführung lassen sich diese Tänze auch näher zusammenschließen, wobei Hochdorf wegen seiner realistischeren und damit bewegteren Darstellung sicher der jüngere Vertreter dieser Art der Darstellung zu sein scheint<sup>93</sup>.

Abb. 38: Die in Graphitmalerei wiedergegebenen, sich gegenüberstehenden Figuren können als Tanzpaar interpretiert werden. Kegelhalsgefäß (Nr. 11), Tumulus I, Nové Košariská, Slowakei (nach Pichlerová 1969, 254, Taf. IV/1).

Abb. 39: Darstellung eines Waffentanzes in feiner Perlbucket-Technik auf der Rückenleiste der Kline von Hochdorf. Bronzeliage aus der Zentralbestattung des Großgrabhügels. Eberdingen-Hochdorf, Kr. Ludwigsburg, Deutschland (nach Biel 1985, 94–95/Abb. 54).

39





## 2.2. Musikalischer Hintergrund der Musikstücke

A. Paulus

Wie klang die Musik der Hallstattkultur?

Diese Frage lässt sich aufgrund fehlender Quellenlage nicht beantworten. Ton-systeme<sup>94</sup> rhythmische Gestaltung, Gesangstile, ja die gesamte Musizierpraxis können nicht rekonstruiert werden. Lediglich eine spekulative Annäherung an den Klang der Instrumente lässt sich vornehmen, wobei die Hallstattkultur mit ihren reichhaltigen Instrumentenabbildungen besonders „verlockend“ ist. Um noch mehr Lebendigkeit in die Musik zu bringen, haben wir uns bei einigen Stücken erlaubt, auch Instrumente zu verwenden, die nicht archäologisch und ikonographisch für die Hallstattkultur nachweisbar sind, aber in benachbarten Kulturkreisen existierten (Rahmentrommel, Sistrum, Bootsharfe) oder einfach als „sehr alt“ gelten und weit verbreitet sind (Musikbogen, Maultrommel).

Wollen wir unsere Instrumente spielen, bleibt demnach nichts anderes übrig, als eine Musik „zu erfinden“. Ziel war es, eine möglichst vielgestaltige Musik zu machen, die zum Großteil aus dem reichen Schatz der europäischen Volksmusiktraditionen schöpft. Die Musikstücke sind großteils komponiert, bei einigen handelt es sich um tradierte Melodien und um Improvisationen. Dabei sind jene Elemente bevorzugt worden, die uns heute als besonders „archaisch“ erscheinen. Deren Auswahl beruht ausschließlich auf unserem eigenen Geschmack und soll keinesfalls den Hörer dazu verleiten, Rückschlüsse auf die Musik der Hallstattkultur zu ziehen. Die folgende Beschreibung dieser Elemente dient lediglich der Information für den interessierten Hörer, und ist nicht als Versuch einer wissenschaftlichen Untermauerung zu betrachten!

### **2.2.1 Pentatonik**

Pentatonik ist ein nahezu weltweit verbreitetes Tonsystem, genauer eine Tonreihe von fünf Tönen innerhalb der Oktave. Sie findet sich in Europa z.B. noch häufig in den Randregionen (Schottland, Samland), aber auch in Kinderliedern, z.B. „Backe, backe Kuchen.“ Ein Erklärungsmodell zur Entstehung ist die häufige Verwendung der Ruferz („Mama“, „Kuckuck“, „Hallo“), die durch Hinzufügen von weiteren Tönen in der Höhe und Tiefe erweitert wird. Die Abstände der Töne können dabei sehr unterschiedlich sein. Will man diese Töne möglichst variabel zueinander stimmen, oder sogar die Stimmungen leicht wechseln können, eignen sich dafür manche Musikinstrumente besser als andere. Besonders Saiteneinstrumente mit Stimmmechanismen und Panflöten zählen dazu.

Zwei der hier verwendeten Leiern, beide fünfseitig, wurden nach heutigen Vorbildern aus Ostafrika pentatonisch gestimmt, was leicht durch den sehr einfachen Stimmmechanismus zu bewerkstelligen ist. Die häufige Fünfsaitigkeit erklärt sich möglicherweise aus der Spieltechnik bei solchen Instrumenten und mit der Anzahl unserer Finger an einer Hand: Jeder Finger der einen Hand dämpft eine Saite ab, während die andere Hand über alle Saiten schlägt, z. B. mit einem Plektrum. Diejenigen Saiten, die klingen sollen, werden nicht gedämpft, sind also zum Klingen „freigegeben.“ Auf der vorliegenden CD wird vor allem die Sitalenleier mit dieser Technik gespielt (siehe Punkt 1.3.1.4).

Ein Instrument, das sich ebenfalls sehr leicht stimmen lässt, ist die Panflöte (siehe Punkt 1.3.2.2). Leier- und Panflötenspieler werden auf den hallstattzeitlichen Sitalen auch gemeinsam musizierend abgebildet (siehe Abb. 33).

### **2.2.2 Tonsysteme bei Blasinstrumenten mit Grifflöchern**

Je leichter ein Instrument stimmbar ist, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass dessen Töne in harmonischen Beziehungen zueinander stehen. Schwieriger gestaltet es sich bei Flöten und anderen Blasinstrumenten mit Grifflöchern: Erhaltene Knochenflöten liefern sehr unterschiedliche Skalen, was wohl auch auf das unregelmäßig gewachsene (natürliche) Ausgangsmaterial und die dadurch schwerere Stimmbarkeit, aber auch unterschiedliche Spieltechniken und Griffweisen

zurückzuführen ist. Sie haben deshalb nur bedingt Aussagekraft über die früher üblichen Tonsysteme.

Grundsätzlich ist es ein relativ hoher Aufwand, eine Blasinstrument aus natürlich gewachsenen Röhren (Schilf, Holunder, Knochen) nach einem fixen Tonsystem zu stimmen, da dies nur mit verschiedenen Lochgrößen bewerkstelligt werden kann, um ungünstige Grifflochabstände zu vermeiden. Es ist jedoch nicht so schwierig – bei Verwendung nur einer Lochgröße – darauf zu achten, dass wichtige Töne einer Skala zueinander gut stimmen, vor allem im Quintabstand. Die für heutige Ohren oft „falschen“ Zwischentöne (neutrale Terzen, zu tiefe Leittöne usw.) werden entweder akzeptiert oder durch Blasdruck und Hilfsgriffe (Gabelgriffe, Halbdecken der Löcher usw.) korrigiert. Viele rezente europäische Blasinstrumente in der Volksmusik werden nach diesem Prinzip gehandhabt (archaische Dudelsackformen, Flöten, Hornpfeifen u.a.).

Auf der vorliegenden CD besitzen Holunderflöte und Einfachhornpfeife (siehe Punkt 1.3.2.1 und Abb. 16a) und sogar die beiden Knochenflöten diatonische Tonreihen mit einer für unsere europäischen Ohren möglichst „reinen“ Stimmung dank unterschiedlicher Lochgrößen.

### **2.2.3 Obertonmusik**

Ein besonders reizvolles Element ist das Musizieren mit „Naturtönen“. Dabei werden die sogenannten Teiltöne einzeln hörbar gemacht: (der „Grundton“ entspricht dem 1. Teilton, darüber 2. Teilton, 3. Teilton usw.). Einige Instrumente erzeugen ausschließlich solche Töne. Dabei ist die Auswahl der Töne unterschiedlich. Geblasene Tierhörner beschränken sich meist nur auf wenige der unteren Teiltöne, höhere Teiltöne lassen sich auf Obertonflöten ohne Grifflöcher (durch mehrfaches „Überblasen“), längeren Horninstrumenten aus Holz oder Metall (Alphörner, Luren usw.), Musikbögen und Maultrommeln erzeugen. Und auch mit der menschlichen Stimme kann man einzelne Teiltöne hörbar machen („Obertongesang“).

Ab dem 8. Teilton aufwärts bietet sich eine stufenförmige Skala an, die sich auch bei Blasinstrumenten mit Grifflöchern in vielen Teilen der Welt findet, so auch in Europa bei verschiedenen Dudelsackarten (z.B. slowakischer Gajdy, französische

Cabrette, kalabrische Zampogna). Die Doppelhornpfeife (siehe Punkt 1.3.2.1) auf dieser CD (Stück „Hallstatt-Aulos“ und „Ibatis“) ist nach diesem Prinzip gestimmt. Diese Skala beinhaltet auch einige Töne, die für viele Ohren „schräg“ klingen, vor allem der 11. Teilton, das sogenannte „Alphorn-Fa“. Dies ist aber eine Frage der Hörgewohnheit. Wer sich viel mit Obertonmusik beschäftigt, kann diese Töne als wesentlich natürlicher und damit „schöner“ als andere Stimmungen empfinden.

#### **2.2.4 Gesang**

Meist bestimmt die Funktion des Gesangs auch seine Technik. Entsprechend unterschiedlich sind auch die Gesangstechniken auf dieser CD, ohne irgendeinen Anspruch auf Authentizität zu haben (siehe Punkt 2.1.1.1 und Abb. 16a und 16b). Dient er zur Tanzmusik, finden wir oft laute Presstechniken, die in vielen Fällen sogar den Klang der Tanzmusikinstrumente nachahmen (Schalmeien, Dudelsäcke). Der Gesangsstil der Bretagne fällt z.B. in diese Kategorie (Stück „Ibatis“). Zum Singen sprunghafter pentatonischer Melodien eignet sich besonders gut die Jodeltechnik, hier z.B. beim Stück „Gnata uimpi“ realisiert. Auch ein Schlaflied (Stück „Sounos samos sit“) sowie Obertongesang (ebenfalls beim Stück „Gnata uimpi“) dürfen nicht fehlen.



Abb. 40: Große Jochleier, in Anlehnung an die Hallstattleier (Foto: A. Paulus).

### 3. ZUM BAU DER INSTRUMENTE<sup>95</sup>

#### A. Paulus

Will man die Instrumente der Hallstattzeit nachbauen, so steht man vor dem Problem, dass es hier kaum erhaltene Exemplare oder selbst Einzelteile davon gibt. Oft bieten aber Abbildungen, etwa auf Situlen und Zisten oder auch auf Tongefäßen, wertvolle Informationen, wobei hier keinesfalls Rückschlüsse auf die Musik der Hallstattzeit zu ziehen sind. Als Regel beim Bau der auf dieser CD präsentierten Instrumente galt, alle wissenschaftlichen Erkenntnisse einzubeziehen, aber auch logische Vermutungen und durch handwerkliche Erfahrung gefundene Lösungen zuzulassen, die das Instrument erst musikalisch sinnvoll verwendbar machen. Auch die Einbeziehung rezenter Instrumente, die offenkundig als historische Relikte erkennbar sind, ist ein Weg, um ein mögliches Bild vom Klang der hallstattzeitlichen Instrumente zu erhalten. Dass es dabei auch andere Lösungen und sogar Irrwege gibt, ist natürlich nicht ausgeschlossen, denn es handelt sich hier beim Bau der Instrumente um Erfahrungen und Erkenntnisse, die die experimentelle Archäologie mit einbringt. Deshalb sind Kritik, Anregungen und Hinweise jederzeit willkommen!

#### 3.1 Jochleier – Hallstattleier

##### **Große Jochleier** (Abb. 40)

Für die auf dieser CD verwendeten Leier standen stilisierte Abbildungen auf keltischen Münzen<sup>96</sup>, aber auch ostafrikanische Leiern zum Vorbild, wobei diese Bauform als Ursprung des Phorminxtypus gelten kann (siehe Punkt 1.3.1.1). Die leicht geschwungenen Jocharme sind direkt am ausgewesteten Holzkorpus befestigt, das Joch durch eine vierkantige Steckverbindung an den Armen fixiert. Die Jocharme sind aus sehr starrem Kastanienholz, das Joch selbst aus Eschen-

holz, weil es am besten Zug- und Drehbelastungen aushält, sich wenig verbiegt und nicht reißt. Der Saitenhalter ist aus Bronzedraht gebogen. Die Stimmung der sechs Saiten ist H d e g a h oder A d e g a h. Auf der Aufnahme wird die Leier in der Regel mit beiden Händen gezupft.

#### **Kleine Jochleier** (Abb. 41)

Auch sie ist nach ostafrikanischem Vorbild (äthiopische Krar) gebaut. Die einfache Bauweise erlaubt es den Spielern, sich ihre Instrumente unter Verwendung sehr weniger Werkzeuge selbst herzustellen. Sie ist quasi als Urform der Leier zu betrachten: Ein trapezförmiger Holzrahmen wird mit einem über eine Schüssel



Abb. 41: Kleine Jochleier, in Anlehnung an die Hallstattleier (Foto: A. Paulus).

Abb. 42: Asymmetrische Leier, in Anlehnung an die Situlenleier (Foto: A. Paulus).

41, 42

– in diesem Fall aus Ahornholz – gespannten Fell fixiert. Die Stimmung der fünf Saiten ist d' e' g' a' h'.

### **3.2 Asymmetrische Leier – Situlenleier** (Abb. 42)

Diesem Instrument dienten die Leierabbildungen auf den Situlen Providence (siehe Abb. 12) und Certosa zum Vorbild (siehe Punkt 1.3.1.4). Auf letzterer finden wir diesen Leiertyp auch im Zusammenspiel mit einer Panflöte abgebildet (siehe Abb. 33).

Ziel war es, trotz des relativ kleinen Schallkörpers eine sehr laute Leier zu bauen, die der Klangfülle einer Panflöte ebenbürtig ist. Die asymmetrische Form lässt unterschiedliche Saitenlängen zu, was für den Klang und die Stimmbarkeit große Vorteile mit sich bringt. Es handelt sich hier also, im Gegensatz zu vielen Jochleiern mit gleich langen Saiten, um eine Verbesserung und damit um einen Fortschritt im Instrumentenbau. Das Korpus wurde aus einem Block heraus gestemmt und besteht aus Tannenholz, ebenso die Arme, die ebenfalls aus Tannenholzblöcken heraus geschnitzt und anschließend mit zwei, mit einem kugeligen Kopf versehenen Stiften verbunden wurden. Holzverbindungen mit Stiften bzw. Dübeln finden sich häufig auch auf Leierabbildungen der Antike<sup>97</sup>. Das Korpus ist entsprechend rezenten Leiern (Ostafrika) mit einer rohen Ziegenhaut bespannt. Der Stimmmechanismus der Saiten findet sich bei zahlreichen Leierdarstellungen der Antike abgebildet und ist auch bei heutigen Leiern zu finden: Die Saiten werden mithilfe eines Stabes am Joch durch Wicklung fixiert und lassen sich so leicht stimmen. Die Stimmung der fünf Darmsaiten ist d e g a h. Der Saitenhalter ist aus Bronzedraht gebogen. Die Leier wird sowohl mit der Schlagtechnik – d.h. die rechte Hand schlägt die Saiten, die linke Hand dämpft diese ab – als auch in Zupftechnik gespielt.

### 3.3 Hornpfeife

#### Hornpfeife mit kleinem Rohrblatt

Hornpfeifen finden sich immer wieder auf Bronzegefäßen des Osthallstattkreises abgebildet (siehe Punkt 1.3.2.1). Rezentere Hornpfeifen (walisisches Pibgorn, baskische Alboka, slowakische Gaidica, Spielpfeifen bei einigen Dudelsäcken) funktionieren nach dem „Klarinettenprinzip“ d.h. mit einem Einfachrohrblatt. Der Tonerzeuger besteht aus einem kleinen Röhrchen mit einer Aufschlagzunge in Form eines kleinen Blättchens. Ist das Röhrchen aus Schilf, so ist das Blättchen direkt hineingeschnitten, ist es aus einem anderen Material, wird das Blättchen aufgebunden. Hier wird ersteres Prinzip verwendet (Schilfröhrchen aus *Arundo Donax*). Das Korpus besteht aus einem Holunderrohr.



43

#### Hornpfeife mit großem Rohrblatt

Dieses Instrument, ebenfalls aus Holunder, besitzt ein aufgestecktes Horn, bei dem die Öffnung nach unten weist, gemäß der Darstellung aus der Býčí skála-Höhle (siehe Abb. 16a). Dadurch lässt sich der Ton abdämpfen, in dem man das Horn auf die Brust drückt. Hier wurde zudem ein deutlich größeres Mundstück gewählt: ein Rohr mit angeschrägter Öffnung, auf das das Rohrblatt aufgebunden ist. Ähnliche primitive Klarinetteninstrumente mit breiten Blättern findet man in der Volksmusik (z.B. finnische Mänkeri). Der Klang unterscheidet sich trotz der gleichen Tonerzeugung erheblich von den anderen hier verwendeten Hornpfeifen. Es können die gleichen Artikulationstechniken wie auf der modernen Klarinette verwendet werden.

### **Doppelhornpfeife – Aulos** (Abb. 43)

Es handelt sich um eine Doppelversion der einfachen Hornpfeife. Der „Doppelaulos“ war in der Antike Standard (siehe Punkt 1.3.2.1). Die Röhren des hier verwendeten Nachbaus bestehen aus Holunder. Das Einfachrohrblatt besteht aus Schilf, der Schallbecher aus Kuhhorn. Im Gegensatz zu heutigen Hornpfeifen wird das Horn seitlich angebohrt und die Pfeife eingefügt. Dadurch entsteht ein „Knick in der Luftsäule“, dieser führt zu erhöhtem Gegendruck, was wiederum die Zirkularatmung des Musikers begünstigt.

Über die Stimmung lassen sich nur Vermutungen anstellen. Hier wurde als Stimmung ein exakter Ausschnitt aus der Teiltonreihe (Obertonreihe bzw. „Naturtöne“) auf G vom 6. bis zum 12. Teilton gewählt (d f g auf der linken Pfeife und auf der rechten g a h, zu tiefes cis – das entspricht dem 11. Teilton oder „Alphorn-Fa“ – und d). Diese archaisch anmutende Tonreihe findet sich im eurasischen Raum (und auch anderswo) immer wieder bei Stimmungen von Holzblasinstrumenten.

### **3.4 Panflöte –**

#### **Syrinx** (Abb. 44)

Die Panflöte wurde aus verschieden langen Holunderröhren mit einem Querriegel aus Buchenholz gefertigt (siehe Punkt 1.3.2.2). Die Röhren werden durch Wachspfropfen am unteren Ende verschlossen und durch Verschieben derselben gestimmt.



Abb. 43: Doppelhornpfeife, in Anlehnung an den Hallstattaulos (Foto: A. Paulus).

Abb. 44: Panflöte (Foto: A. Paulus).

## 3.5 Flöte

### 3.5.1 Grifflochflöte

#### **Knochenflöte** (Abb. 45)

Beide für die vorliegenden Aufnahmen verwendeten Flöten sind aus einem Schienbein hergestellt – die eine vom Reh, die andere vom Damhirsch. Diese Knochen eignen sich gut für Flöten, da sie relativ zylindrisch verlaufen. Allerdings sind sie nicht besonders lang, weshalb die Stimmung der Flöten sehr hoch ist (Tonumfang d“–g“). Sie sind nach dem Blockflötenprinzip gebaut. In den aus Wachs bestehenden Block ist ein flacher Kanal gebohrt, der die Luft direkt auf die Kante des Klangloches führt (Labium). Die Flöten haben fünf bzw. sechs Löcher und sind um einige Töne überblasbar. Sie sind keine exakten Nachbauten von bestimmten Originalfunden (was bei unterschiedlich gewachsenen Naturmaterialien wie Knochen nur sehr schwer realisierbar ist), sondern in Bau- und Funktionsweise nachempfundene Exemplare höher entwickelter Knochenflöten, d.h. mit Blockflötenprinzip und einer größeren Anzahl von Grifföchern ausgestattet, wie sie sich seit einigen Jahrtausenden in Europa nachweisen lassen<sup>98</sup> und selbstverständlich auch in der Hallstattzeit existierten.



45

#### **Holunderflöte** (Abb. 46)

Holunder eignet sich generell sehr gut für Blasinstrumente, da seine Äste von Natur aus hohl sind und somit nur das weiche Mark heraus gestoßen werden muss. Die Lochanzahl von fünf Löchern reicht aus, um einen beachtlichen Tonraum abzudecken. Es handelt sich um die gleiche Konstruktion wie bei den Knochenflöten, jedoch ist der Ton eine Oktave tiefer.

### 3.5.2 Obertonflöte (Abb. 47)

Obertonflöten werden ebenfalls gerne aus Holunder gefertigt. Flöten dieser Art sind bereits für die Bronzezeit belegt<sup>99</sup>. Sie finden sich heute noch in vielen Regionen Europas (z.B. Skandinavien, Kalabrien/Italien, Ungarn, Slowakei).

Obertonflöten benötigen keine Grifflöcher, sondern sind allein durch ihre Länge um ein Vielfaches überblasbar. Die Tonerzeugung erfolgt nach dem Blockflötenprinzip. Durch unterschiedlichen Blasdruck und vielfaches „Überblasen“ (bis zu 15mal) sowie durch optionales Verschließen des Endes mit dem Finger kann die Naturtonreihe bis in beachtliche Höhe gespielt werden.

46



Abb. 45: Knochenflöte (Foto: A. Paulus).

Abb. 46: Holunderflöte (Foto: A. Paulus).

Abb. 47: Obertonflöten (Foto: A. Paulus).

47



### 3.5.3 Einfache Gefäßflöte aus Keramik (Abb. 48) (B. M. Pomberger)

Die Vorlage für die hier verwendeten Keramikflöten stammt aus dem Gräberfeld von Hallstatt, Oberösterreich: Eine einfache Gefäßflöte, die Johann Georg Ramsauer 1857 im Grab 98 entdeckte (siehe Punkt 1.3.2.3 und Abb. 20). Die erhaltene Flöte besitzt eine kugelige Gestalt von 44 mm Durchmesser, die sich oben leicht konisch einwölbt und mit einem kreisrunden Anblasloch in der Mitte des Scheitels versehen ist. Sie wird als Signal- und Lockinstrument gedeutet. Man bringt das Instrument zum Klingen, indem man gegen die scharfe Kante der Anblasöffnung bläst, wo sich der Luftstrom dann bricht. Je nach Anblaswinkel, Stärke des Luftstromes und der mit der Lippe verschlossenen Öffnung lassen sich verschiedene Töne erzeugen. Es erklingen die Töne f', fis', g', gis', a', h', c', cis' und d'' (bei a'=440 Hertz), jedoch bedarf es einiger Erfahrung und Übung, um die entsprechenden Tonhöhen ad hoc hervorzubringen. Durch glissandoartige Tonfolgen von unten nach oben oder umgekehrt können Vogelstimmen imitiert werden (siehe dazu Abb. 52). Sehr gut lässt sich der Ruf des Kuckucks nachahmen.



48

### 3.6 Horn (Abb. 49)

Für diesen Nachbau wurde ein Kuhhorn verwendet und mit einer Manschette aus getriebenem Bronzeblech versehen, die einerseits den Hornrand vor dem Einreißen schützt, andererseits als Schallbecher dient und das Instrument verlängert, um den Ton tiefer zu machen. Es besitzt kein eigentliches Mundstück, sondern lediglich ein durch Absägen und Anbohren der Spitze entstandenes Blasloch, wie ein erhaltenes Exemplar aus dem Salzbergwerk in Hallstatt belegt (siehe Punkt 1.3.2.3 und Abb. 21).

Die Blastechnik entspricht den modernen Blechblasinstrumenten, allerdings ist der Tonraum und damit die musikalische Verwendbarkeit sehr begrenzt. Es lassen sich im Wesentlichen nur die ersten drei Teiltöne spielen, weshalb dieses Horn wohl vornehmlich als Signalinstrument Verwendung fand.

### 3.7 Maultrommel (Abb. 50)

Das hier verwendete Exemplar ist aus Schilf (*Arundo Donax*) gefertigt. Instrumente dieser Bauform finden sich heute noch im gesamten asiatischen Raum (aus Holz, Bambus, Knochen u.a.) und waren vor der Verbreitung der Stahlmaultrommel wohl auch in Europa in Gebrauch.

49



50



Abb. 48: Einfache Gefäßflöten und Glocken aus Ton (Foto: M. Lochner).

Abb. 49: Signalthorn mit und ohne Blechmanschette (Foto: A. Paulus).

Abb. 50: Maultrommel (Foto: A. Paulus).

### **3.8 Handrassel – Sistrum** (Abb. 51)

Die Vorlage für den Nachbau eines Sistrums war ein Fund aus Hochborn, Rheinhessen, Deutschland (siehe Punkt 1.3.3.2 und Abb. 27). Die Bronzeblättchen waren nicht mehr vorhanden und sind in Anlehnung an die Sistrum aus dem Mittelmeerraum ergänzt. Der Stab im oberen Teil ist so fixiert, dass er leicht herausgeschoben werden kann, um vermutlich Blechblättchen auszutauschen oder zu entfernen, je nach erwünschtem Klang.

### **3.9 Keramikglocke<sup>100</sup>** (siehe Abb. 48) (B. M. Pomberger)

Die Vorlage für die im Stück „Geistervertreibung“ verwendete Keramikglocke stammt aus Brunnkirchen an der Krems, Niederösterreich<sup>101</sup>. Sie besitzt einen zylindrischen, sich nach oben zu leicht konisch verbreiternden Gefäßkörper mit geradem Abschluss und bandförmigem Griff. Ein kleines Loch, das am Scheitel dezentriert angebracht wurde, könnte zur Befestigung eines Klöppels gedient haben.

Bei der Glocke, deren Nachbau in Wulsttechnik erfolgte, wurde besonders darauf geachtet, dass sich die einzelnen Tonwülste durch sorgfältigstes Verschmieren gut miteinander verbanden. Durch feines Glätten mit einem Kieselstein wird die Oberfläche noch zusätzlich verdichtet. Beides trägt erheblich dazu bei, dass sich die Schwingungen beim Anschlagen des Schlagrandes über den gesamten Instrumentenkörper ausbreiten können. Der Brand erfolgte klingend hart im Grubenbrand. Das Instrument wurde mit einem Klöppel aus gebranntem Ton versehen. Die Glocke von Brunnkirchen klingt nach unserem heutigem Tonsystem, bei einer Stimmung von a'=440 Hz, auf dem Ton b".

### **3.10 Methodische und technische Daten zur Aufnahme**

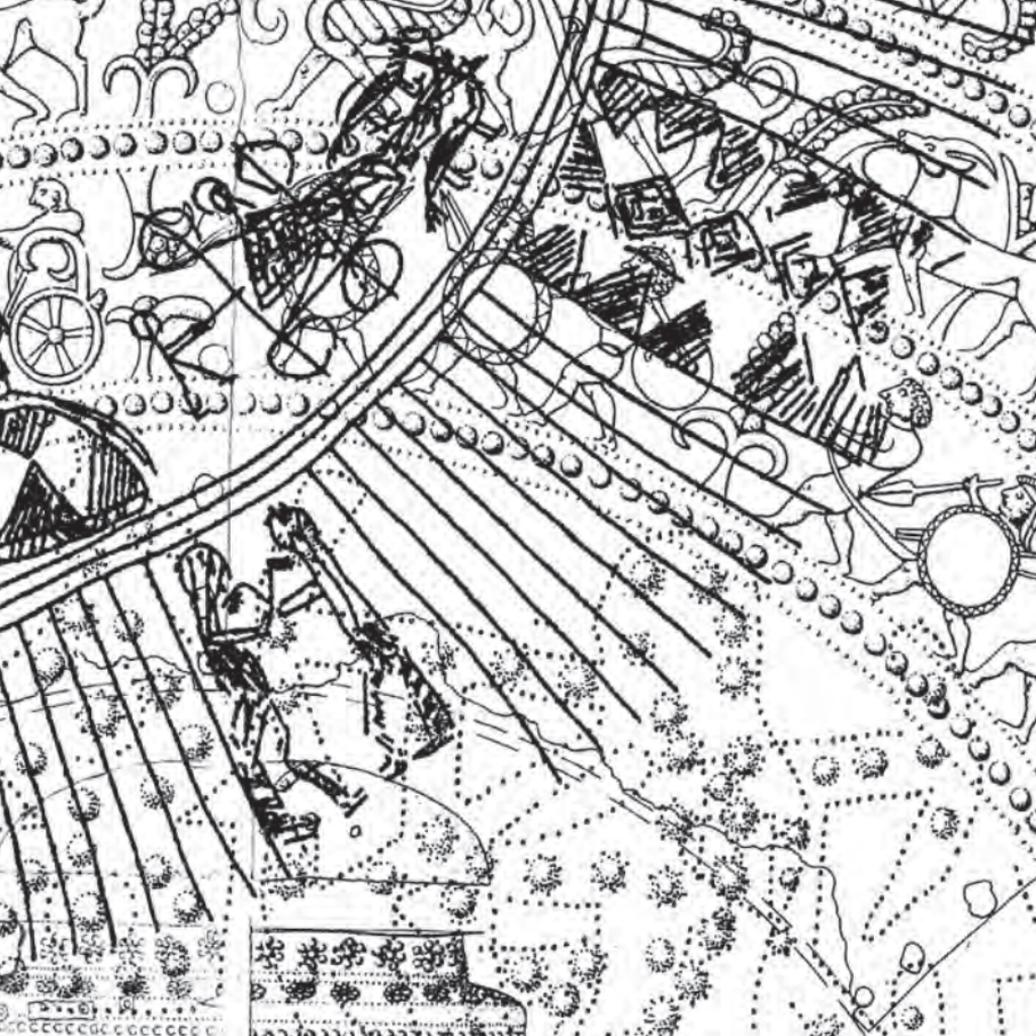
N. Wallaszkovits

Die Aufnahmen fanden zum Großteil im reflexionsarmen Studio des Phonogramarchivs in der Liebiggasse statt; einzelne Aufnahmen wurden in einem relativ halligen Raum des Naturhistorischen Museums durchgeführt. Ziel der Aufnahmen war die Erstellung eines Klangbildes mit dokumentarischem Charakter. Es wurde

daher zur Aufnahme ein kopfbezogenes Stereo-Mikrofonverfahren (ORTF) angewendet. Die Klangbalance wurde durch Platzieren der Musiker im Raum geregelt und das Klangbild in Rücksprache mit den Musikern und – soweit möglich – mit Rücksicht auf Lautsprecherkompatibilität gestaltet. Gelegentlich nach ästhetischen Gesichtspunkten der modernen U-Musik unterrepräsentiert wirkende Partien wurden von den Musikern akkordiert bzw. bewusst so gestaltet. Die Aufnahmen wurden nur minimal nachbearbeitet (Editing, Mastering) und zum Ausgleich der unterschiedlichen Räumlichkeiten wurde ein geringer Raumanteil (Nachhall) hinzugefügt.



Abb. 51: Handrassel (Foto: A. Paulus).



## ANMERKUNGEN

1. Der vorliegende Text dieses Kapitels fußt auf einem Artikel von M. Lochner für das Österreichische Musiklexikon (LOCHNER 2003); von A. Eibner stammen zahlreiche Ergänzungen und Aktualisierungen.
2. Zur zeitlichen Einordnung: Auf Grund von dendrochronologischen Daten, die aufs Jahr genaue Angaben liefern, haben wir die traditionelle Datierung der älteren Eisenzeit durch die vorliegenden Jahreszahlen ersetzt (dazu: TRACHSEL 2004, bes. 257 ff./Punkt 9: Hallstatt und Italien mit Tab. 319/Abb. 195, bes. 320 f. u. 322 ff./Punkt 10).
3. Vgl. FREY 2005, 527 f., bes. 527/Sp. 2. – vgl. auch FREY 1962.
4. Die Situla (lat. „Eimer“) – ein konischer Metallgefäßtyp mit eingehängten beweglichen Henkeln –, der Eimer – ein großes konisches Bronzegefäß mit senkrechten Bandhenkeln – und die Ziste – ein zylindrisches Bronzegefäß mit waagrecht angebrachten Henkeln – sind charakteristische Metallgefäße der späten Bronze- und frühen Eisenzeit in der Hallstatt-Kultur und auch teilweise im etruskisch-italischen Gebiet. Oft mit einem getriebenen figuralen Relief bzw. mehreren verziert, sind sie die wichtigsten bildlichen Quellen dieser Zeitperioden.
5. Die systematische Ansprache der Instrumente erfolgt nach HORNPOSTEL, SACHS 1914, die Ansprache der eisenzeitlichen Instrumente nach EIBNER 1994 (mit Verbreitungskarte). – vgl. auch SEEWALD 1981, 56/Tab.
6. Sopron-Burgstall, Tumulus 27/Kegelhalsgefäß: EIBNER-PERSY 1980, Taf. 16 u. Beil. 4.
7. Nach EIBNER 1994, 303 f./Punkt 1.1.1. mit Taf. 1/1.1.1.: 1–4.
8. Siehe dazu EIBNER 1986, 275. – AIGN 1963. – vgl. auch WEGNER 1968 U 2 ff. mit Abb. 1–3, Taf. U I/a und b, U II und III, U VI/a und b.
9. Reichersdorf, Grab 20/Kragenrandgefäß: NEUGEBAUER, GATTRINGER 1985/86, 95, Abb. 17.
10. Kleinklein, Kröllkogel/Ziste XII: SCHMID 1933, 267 f. mit Abb. 45b. – zur Benennung „Kröllkogel“ vgl.: DOBIAT 1978/79, 57 ff. und EGG, KRAMER 2005, bes. 8 ff. – KRAMER 2006.

11. EIBNER 1986, 276 f. mit Anm. 6. – Dazu wären noch die Leierdarstellungen auf der Situla A von Sesto Calende, Italien, zu ergänzen, wo allerdings kein Resonanzkörper zu erkennen ist: vgl. EIBNER 1986, 277 mit Taf. 2/5.
12. Auf Grund der durchwegs einfachen Darstellung in der Ausführung ist generell auch eine Interpretation als Harfe oder Zither möglich, dies bezieht sich ebenfalls auf die „Dreieckige Rahmenharfe“ (Kap. 1.2.1.3), die auch als Trommel interpretiert werden könnte. Darüber hinaus sind Membranophone, als die verschiedensten Arten von Trommeln, als bildhafte Darstellung oder in einem archäologischen Kontext in der Hallstatt-Kultur Mitteleuropas bisher nicht nachgewiesen, wohl aber in den zeitgleichen antiken Kulturen, vgl. dazu Anm. 102. (allgem. zu Trommeln: Pomberger, in Vorbereitung).
13. Nach EIBNER 1994, 304 ff./Punkt 1.2., bes. 1.2.1.–1.2.2. mit Taf. 1/1.2.1.–1.2.2.: 1–4.
14. Sopron-Burgstall, Tumulus 28/Kegelhalsgefäß mit Fuß: EIBNER-PERSY 1980, Taf. 28–29 u. Beil. – Sopron-Burgstall, Unbekannter Tumulus/Halsfragment eines Kegelhalsgefäßes: EIBNER 1986, Taf. 2/1, vgl. auch 273 f. mit Anm. 1 u. 31 bzw. 295 mit Anm. 30.
15. Nové Košariská, Tumulus I/Kegelhalsgefäß Nr. 5 u. 11: PICHLEROVÁ 1969, 19 ff./Gefäß Nr. 5: 24 mit Taf. III/a und b, Gefäß Nr. 11: 25 mit Taf. IV/1, Taf. V. – vgl. dazu auch EIBNER 1986, 274 und Taf. 3/1–2.
16. Dolné Janíky, Tumulus II/Kegelhalsgefäß Nr. 5: STUDENÍKOVÁ 1996, 500 ff. mit Abb. 3/4 (bzw. 3/1–4). – vgl. dazu auch EIBNER 1997, 144 u. 143/Abb. 53/2.
17. Rabensburg, Tumulus II/Kegelhalsgefäß: EIBNER 1986, 274 f./Anm. 2. – vgl. dazu FRANZ 1927, 97/Abb. 1. – DOBIAT 1982, 314 mit Anm. 52. – KERCHLER 1977, 18 ff., bes. 18 f. mit Taf. 39.
18. Leithaprodersdorf (vormals Loretto), Fundstelle 41 H/1953, Kammergrab/Schale: EIBNER 1997, 143/Abb. 53/3. – vgl. dazu auch EIBNER 1986, 274 mit Anm. 2.
19. Ernstbrunn, Siedlungsfund vom Steinberg/Gefäßfragment: EIBNER 1986, 274 f. mit Taf. 3/4. – vgl. DOBIAT 1982, 320 f. mit Abb. 26.
20. Schirndorf, Ldkr. Regensburg, Tumulus 65/Kegelhalsgefäß Nr. 18: Reichenberger 1985, 326/Abb. 1/7. – vgl. dazu auch EIBNER 1986, 277 f. mit Anm. 8 u. Taf. 2/3. – Insgesamt liegen aus dem Gräberfeld jetzt 7 Darstellungen von Leierspielern vor (STROH 1979, Hügel 51, Taf. 134/6. – STROH 1988, Hügel 65, Taf. 87/5, 89/1, 89/2 und Hügel 89, Taf. 110/3, 111/5. – STROH 2000, Hügel 146, Taf. 44/1).

21. Nach EIBNER 1994, 306/Punkt 1.2.3. mit Taf. 1/1.2.3.: 5.
22. Dazu Anm. 12.
23. Nach EIBNER 1994, 306/Punkt 1.3. mit Taf. 1/1.3.: 6. – Nové Košariská, Tumulus IV/Kragenrandgefäß Nr. 10 und 19: PICHLEROVÁ 1969, 60 ff./Gefäß Nr. 10: 73 mit Taf. XX/5 (Harfenspielerinnen?), Gefäß Nr. 19: 74 mit Taf. XX/4 (Tänzerinnen). – vgl. auch EIBNER 1986, 275 mit Anm. 3 u. Taf. 3/3 und 3a.
24. TOMEDI 2001, 26/Abb. 13 (nach CÀSSOLA GUIDA 1996). – TOMEDI, APPLER 2000, 125/Abb. 12.
25. TOMEDI, APPLER 2000, 124 f. mit Abb. 12. – TOMEDI 2001, 29 f. mit 31/Abb. 19. – zur Rekonstruktion vgl. auch LANG 2010, 25 mit Abb. 12 und 13.
26. Nach EIBNER 1994, 304/Punkt 1.1.2 mit Taf. 1/1.1.2.: 5–6.
27. Zur Saitenzahl vgl. EIBNER 1986, 281 u. Taf. 5/1–3. – vgl. dazu auch LUCKE, FREY 1962, Taf. 5/Situla Providence, 19/Situla Certosa, 69/Situla Magdalenska gora Nr. 22 (= Preloge, Tumulus II/Grab a). – ZELLER 2004, 400/Fig. 15/Situla Dürrnberg-Kranzbichl (Grab 346B). – MOSER 2010, 110 ff. mit 112/Abb. und 113/Abb./Situla Dürrnberg-Kranzbichl (Grab 346). – für das Grab 346: MOSER 2011.
28. Nach EIBNER 1994, 307 f./Punkt 2.2. mit Taf. 2/2.2.: 1–3. – vgl. zu den Rohrblattinstrumenten auch BECKER 1966, 36 ff. und 125 ff. – Zum griechischen Aulos vgl. WEGNER 1968, U 19 ff., Taf. U IV/c und U V/b. – Zum Aulos und seiner Spielweise in der Antike vgl. HAGEL 2010. – Zum Aulos mit einem oder zwei Hörnern als Schallbecher vgl. BYRNE 2002, bes. 369. – Zum Fund eines aus Schilfrohr gefertigten Doppelrohrblattes vgl. MAJNERO 2010.
29. EIBNER 1999, 38 ff. mit 39/Abb. 1/a–e, zum ursprünglichen Kontext vgl. 43 ff.
30. SCHMID 1933, 268 f. mit Taf. 1/c, 270 f. mit Abb. 46. – dazu EIBNER 1993, 103/Abb. 1 und 104/Abb. 2.
31. PARZINGER, NEKVASIL, BARTH 1995, 246 mit Taf. 41/350 und 122 f. – zur Rekonstruktion der Darstellung: EIBNER 1999, 46 mit 47/Abb. 3.
32. Allgem. zur Ansprache der Syringen: HAAS 1985, 21 ff., bes. 127/Tab. 3. – zu den eisenzeitlichen Syringen vgl. EIBNER 1994, 306 f./Punkt 2.1. mit Taf. 2/2.1.: 1–3 sowie EIBNER 1986, 281. – Eine zusammenfassende Übersicht der Syringdarstellungen in den Ostalpen und dem südlichen Alpenvorland zuletzt bei SÖLDER 2008, 223 ff., bes. Tab. 1. – vgl. dazu auch GHISLANZONI 1931, 420 mit Fig. 11.
33. SZYDŁOWSKA, KAMIŃSKI 1966, 401 ff., 411/Abb. 6.

34. BUKOWSKI 1997, 72, 82/Abb. 6 und 7.
35. SEELMANN 1907, Taf. 116.
36. SÖLDER 2008, 223 ff., 224/Abb. 1.
37. Vgl. dazu die kunstvoll dargestellten Verschnürungen der Syringen auf den Situlen:  
LUCKE, FREY 1962, Taf. 5 u. Beil. 1/Situla Providence (mit Taf. 6 u. 8), Taf. 68/Situla  
Magdalenska gora Nr. 21, Taf. 73/Situla Vače (mit Taf. 49), Taf. 61/Blechfragment  
Welzelach Nr. 45.
38. TOMEDI 2001, 23/Abb. 9 (nach SALZANI 1984).
39. TOMEDI 2001, 24/Abb. 10 (nach TOMBOLANI 1984, 48 f.).
40. Vgl. dazu unter anderem OTTO 2000 sowie die verschiedenen Artikel in Kerig 2004  
– vgl. auch SEEWALD 1981, 39 ff.
41. Zusammenfassend SEEWALD 1960b, 181 ff.
42. Siehe dazu B. M. POMBERGER Punkt 3.5.3 – Zur Gefäßflöte aus dem Gräberfeld  
von Hallstatt, Grab 98 (Oberösterreichisches Landesmuseum Linz) vgl. KROMER  
1959, Taf. 255/4. – Für die neolithischen Flöten vgl. SEEWALD 1961/63. –  
zuletzt POMBERGER 2009.
43. BARTH 1970, 157 mit Abb. 1–3. – vgl. dazu KERN et al. 2008, 100 f.
44. Vgl. EIBNER 1994, 309 f./Punkt 2.3.2. u. 2.3.3. mit Taf. 3/2.3.: 1–4.
45. EIBNER 2000, 313 f. mit 323/Abb. 1. – vgl. dazu auch: SEEWALD 1981,  
45 f. und 49 f.
46. SZOMBATHY 1903, 295 f. mit 296/Fig. 9 und 9a. – zur Rekonstruktion des  
Hornbläusers: EIBNER 2000, 317 f. mit 324/Abb. 4.
47. LUCKE, FREY 1962, Taf. 63.
48. PAULI 1973, 100 ff. mit Taf. 7–9. – vgl. auch TOMEDI 2001, 29 ff. mit 30/Abb. 18.
49. FREY 1969, 111/Nr. 49 mit Taf. 84.
50. KROMER 1959, Taf. 10/1, Taf. 21/5, Taf. 33/4, Taf. 62/2, Taf. 96/5, Taf. 105/5,  
Taf. 116/9 u. 10, Taf. 151/2, Taf. 159/3, Taf. 175/1a und b, Taf. 179/1, Taf. 186/2,  
Taf. 251. – vgl. dazu auch STAŠŠIKOVÁ-ŠTUKOVSKÁ 2000, bes. 384 f. (Fibeln als  
Klangwerkzeuge) und zum Problem der Multifunktionalität von Gegenständen auch  
KOCH 1990.
51. EGG 1988/89, 282.
52. MIŠKE 1908, Taf. 53/1.
53. SPÖTTL 1884, 94, Taf. 6/A, B. – Vgl. zu Szeptern/Kultstäben mit daran hängenden

- Kettchen und dreieckigen Klapperblechen: STARÈ 1973 mit Verbreitungskarte auf 734/Abb. – GABROVEC 2006, Stična: 144 f. mit Taf. 120/5, 115 mit Taf. 96/6, 141 f. mit Taf. 118/2 und Griže: 171 f. mit Taf. 145/15. – EIBNER 2009, 32 ff./Kap. 6 mit Anm. 92–97.
- 54.** Dürrnberg, Grab 118 – vgl. dazu ZELLER 1978, 530 ff., bes. 531/Nr. 26 und Taf. 221/26 sowie PAULI 1978, 269 ff.
  - 55.** Vgl. dazu FATH 2007 sowie FREY 1976, 580 ff. mit Abb. 3 und 4.
  - 56.** Vgl. dazu SEEWALD 1960b, 187 sowie SEEWALD 1981, 46 f.
  - 57.** BACHMANN 2000, bes. 146 ff. mit Abb. 2.
  - 58.** SCHAAFF 1984, 237 ff. mit Abb. 2.
  - 59.** Die Darstellung aus der jüngeren Eisenzeit auf einer figural verzierten Bronzescheibe stammt aus dem Heiligtum von Musile di Piave, Italien: TOMEDI 2001, 18 f. mit Abb. 5.
  - 60.** Zusammenfassend: SEEWALD 1968, 49 ff. – SEEWALD 1981, 55 u. 56. – KAUS 1971, 81–83.
  - 61.** Vgl. dazu SEEWALD 1960b, 187 (Hallstattzeit und jüngere Urnenfelderzeit). – SEEWALD 1968, 49 mit Abb. 6 und 7 (aus slowenischen Gräbern). – Zu Vogelrasseln vgl. COBLENZ 1956, 278 ff. und 282 f. (Verwendungszweck) sowie QUIETZSCH-LAPPE 2005 und PICHLEROVÁ 1969, 79 ff. (Tumulus VI: 116/Nr. 1 mit Taf. 37/2, 118/Nr. 1 mit Taf. 37/1). – COBLENZ 1968, 79/Abb. 6 (Klapperpuppe). – NOWINSKI 2000.
  - 62.** BERG 1962, 25 f. mit Taf. 14 (Grab 38).
  - 63.** Grundlage und weiterführende Literatur: EIBNER 1986.
  - 64.** NEBELSICK 1992, 410 ff./Punkt II mit 407/Tab. 2.
  - 65.** Das Motiv „Leierspieler“ ohne figurlichen szenischen Zusammenhang tritt auch in der Oberpfalz auf, hier ist es verbunden mit Hirsch und Vogel bzw. eingestreut in geometrische Musterabfolgen (vgl. dazu Anm. 20).
  - 66.** Nachdem die Figurenwiedergabe auf dem Gefäß aus dem Tumulus 28 nicht in Strichmännchenmanier wie auf dem Gefäßfragment aus dem Unbekannten Tumulus (Tum. 96 oder 98) von Sopron-Burgstall erfolgte, sondern körperhaft, und hier alle Personen bekleidet dargestellt sind, muss es sich um Beinkleider handeln (vgl. EIBNER-PERSY 1980, 64 ff. – GRÖMER 2010, bes. 366 und 370 f. mit 365/Abb. 182).

- 67.** Kragenrandgefäß (Nr. 10), Tumulus IV, Nové Košariská, Slowakei: PICHLEROVÁ 1969, 254, Taf. XX/5.
- 68.** Vgl. EIBNER 1981, 282 und Abb. 1.
- 69.** Bronzeste XII, Kröllkogel, Kleinklein, Steiermark: SCHMID 1933, 268/Abb. 45.
- 70.** Vgl. zur Wiedergabe griechischer Sänger die Darstellung des Orpheus auf dem Kolonnenkrater des Orpheusmalers (Athen, 435/430 v. Chr.) bei SIMON 1981, 141 f. mit Taf. 203 bzw. bei SCHMIDT-COLINET 2002, 601 f. mit Taf. 3/c–d und Taf. 4/a–c.
- 71.** Zum Gesang nach Auskunft des frühgriechischen Epos sowie der Bildwerke – vgl. WEGNER 1968, U 29 ff., bes. U 31 f. sowie U 35 ff. sowie SCHUOL 2002 und SCHMIDT-COLINET 2002. – vgl. dazu auch DANEK, HAGEL 1995.
- 72.** Siehe dazu Punkt 1.3.1.1, 1.3.1.2, 1.3.1.3 und Punkt 1.3.2.1.
- 73.** Zur Deutung der dargestellten Motive innerhalb der Situlenkunst vgl. EIBNER 1981. – TORBRÜGGE 1992. – KOSSACK 1992. – FREY 2005. – EIBNER 2006.
- 74.** Uns ist auch der Name dafür als „teuta/touta“ überliefert: vgl. dazu EIBNER 2011, Anm. 115 u. 116.
- 75.** Situla Magdalenska gora-Preloge, Tumulus II/Grab a: Leider ist nur ein Leierspieler erhalten, doch der zweite ist zu postulieren, da nach dem Tanzpaar noch ein Sesselfuß erhalten ist und das Bein eines Sitzenden, so dass die beiden einander gegenüber gesessen haben müssen, was für ein gemeinsames Aufspielen von Musikern zum Tanz spricht, da die einzelnen Motive meist heraldisch aufgefasst sind: vgl. dazu TECCO HVALA et al. 2004, Beil. 4. – EIBNER 2000/2001, 124 ff. mit Abb. 12.
- 76.** Ein vorne kurz geschürztes, mit breitem Gürtel versehenes Gewand mit langer frackartiger Schleppe (zu diesem „Wams mit Frackschoß“ vgl. auch GRÖMER 2010, 370 mit Abb. 184), das auch noch ein Teilnehmer innerhalb des Prozessionszuges im ersten Fries dieser Situla trägt (TECCO HVALA et al. 2004, Beil. 4. – LUCKE, FREY 1962, Taf. 69).
- 77.** Vgl. EGG 1990, 22. – TOMEDI 2001, 20 f. mit Abb. 7. – SÖLDER 2008, 236 ff. mit Abb. 11 und 12.
- 78.** Vgl. dazu TOMEDI 2001, 22 f. – Festprozessionen wurden von Musikanten begleitet.
- 79.** LUCKE, FREY 1962, Taf. 76. – vgl. LIPPERT 1972, 73 f. mit Taf. XXVII u. 27 ff./Punkt

3 (Grab 23/Situla 1). – Es gibt in diesem Grab noch ein weiteres, nicht zur Situla gehöriges Blechfragment mit zwei Syrinxbläsern (LUCKE, FREY 1962, 84 mit Taf. 61/45).

80. EIBNER 2006, bes. 186 f. mit Taf. 35/Abb. 4.
81. Siehe dazu Punkt 1.3.1.4, 1.3.2.2 und 1.3.2.3.
82. Vgl. dazu auch die Darstellungen derselben auf Votivblechen aus Heiligtümern von Este, wobei sie sich dort naturgemäß als Einzelfigur wieder finden, sowie die Statuette aus Idrija pri Bači im Posočje aus Slowenien: siehe dazu Punkt 1.3.2.3.
83. Zur Kriegsführung allgemein: EIBNER 2000.
84. LUCKE, FREY 1962, 62 ff., bes. 66.
85. Siehe dazu Punkt 1.3.2.3.
86. Zu diesem Thema siehe zuletzt GLEIRSCHER 2009, 202–223. – vgl. zum Tanz auch WEGNER 1968 U 40 ff., bes. U 65 ff. mit Taf. U VI/a und d (Springtänzer).
87. Es sind insgesamt vier Paare, die sich gegenüber stehen – drei sind als Männer ausgewiesen, da sie Hosen tragen, und bei einem sind wegen der Röcke die Figuren als Frauen anzusprechen; vgl. dazu auch EIBNER 1986, 294 f., bes. 295. – vgl. zur dreieckigen Darstellung menschlicher Körper: DOBIAT 1992, 300/Anm. 15 sowie zuletzt GRÖMER 2010, 364 ff. mit Abb. 181 und 182.
88. Nové Košariská, Tumulus I/Kegehalsgefäß Nr. 5 u. 11: PICHLEROVÁ 1969, 19 ff./Gefäß Nr. 5: 24 mit Taf. III/a und b, Gefäß Nr. 11: 25 mit Taf. IV/1, Taf. V. – vgl. dazu auch EIBNER 1986, 274 u. Taf. 3/1–2.
89. DOBIAT 1982, bes. 312, vgl. dazu Nové Košariská: Tumulus I (284 f. mit Abb. 5/2, 286 mit Abb. 5/1) und Tumulus IV (286 mit Abb. 5/5) sowie Sopron-Burgstall: Tumulus 28 (bes. 291 mit Abb. 8/3b). – Zu Tänzern und Faustkämpfern im Osthallstatt- bzw. im Situlenkreis vgl. GLEIRSCHER 2009, bes. 211/Abb. 7/2, 4 und 5 sowie 6 (Osthallstattkreis) und 7 bzw. 8 (Situlenkreis), für den szenischen Zusammenhang vgl. 209–210/Abb. 5 und 6.
90. Vgl. dazu EIBNER 1986, 292 ff. mit Taf. 8/1–5. – für Waffentanzwiedergaben im Mittelmeerraum vgl. LESKY 2000, bes. für unseren Raum 237 ff.
91. Als Kline bezeichnet man eine Ruheliege mit aufgebogenem Kopfende, fand Verwendung bei Symposien und im Totenbrauchtum – vgl. BIEL 1985, bes. 98 f., allgemein zur Kline von Hochdorf 92 ff.
92. Vgl. dazu EIBNER 1986, 292 ff. mit Taf. 8/1–5.

93. Zur Datierung des Grabes: Entwickelte Späthallstattzeit (Beginn Ha D2, um 550 v. Chr.) – vgl. BIEL 1985, 17 ff., bes. 26 mit Abb. 14 und 17 und 28 f. [Die Zeit der frühen Kelten] sowie 160 ff. [Zur Datierung].
94. Grundlage, weiterführende Literatur: DAHLHAUS 1998, 638–646.
95. Die Stimmungsangaben beziehen sich immer auf  $a' = 440$  Hz.
96. Z.B. abgebildet bei BIRKHAN 1999, 277/Abb. 452.
97. Deutlich zu sehen z. B. bei einer Plastik einer Apollostatue mit Kithara mit keilförmigen Stiften (Museo del Vaticano, Sala delle Muse 516), Abb. in: BESSELER, SCHNEIDER 1970, 115.
98. Vgl. dazu eine bronzezeitliche Flöte aus der Höhle von Veyreau mit fünf Grifflöchern: LECLERC, CLODORÉ 2002, 50.
99. LECLERC, CLODORÉ 2002, 51. – vgl. dazu auch die ritzverzierte Holunderflöte aus Hagau, Bodenseekreis, dendrochronologisch datiert um das Jahr 1050 v. Chr. (späte Bronzezeit) bei SCHÖBEL 1987.
100. Siehe dazu SEEWALD 1934, 130, Taf. 8/10.
101. Sie wird im Niederösterreichischen Landesmuseum für Urgeschichte in Asparn an der Zaya mit der Inv.-Nr. 2265 als Streufund geführt.
102. Vgl. dazu die Funde von Musikinstrumenten – als mit „chalkokrotos“ klappernd (Zimbeln und Handtrommeln) in der Mythologie beschrieben – aus einem Heiligtum der chthonischen Gottheiten Demeter und Kore aus Sizilien, 6. Jh. v. Chr. bei Bellia, 2010, 8/ Fig. 3–7.
103. Die Texte stammen aus der Gegend von Autun (Saone-et-Loire). – vgl. LAMBERT 2003.
104. LAMBERT 2002, 323/ Nr. L -112.
105. LAMBERT 2002, 326–327/Nr. L -115.
106. LAMBERT 2002, 330–331/Nr. L -119.
107. KROMER 1959, 154, Taf. 142/3. – Unser Dank für die zur Verfügungstellung der Glocke gilt dem Naturhistorischen Museum in Wien und dem Direktor der Prähistorischen Abteilung HR Dr. Anton Kern.
108. HODSON 1990, bes. 6, 10, 154 und 74 /Table 10.
109. NOWAKOWSKI 1988, z.B. 100/Abb. 18. – vgl. auch GABSCH 2003.



## LITERATUR

- AIGN 1963.** AIGN B., Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. Ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der griechischen Musik, Frankfurt am Main 1963.
- BACHMANN 2000.** BACHMANN W., Frühbronzezeitliche Musikinstrumente Anatoliens. In: Hickmann, Eichmann 2000, 145–157.
- BARTH 1970.** BARTH F. E., Ein prähistorisches Signalhorn aus dem Salzbergwerk in Hallstatt. Mitteilungen d.-Anthropol. Gesell. in Wien 100, 1970, 157
- BECKER 1966.** BECKER H., Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente. Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg 4, 1966.
- BELLIA 2010.** BELLIA A., Music and Rite. Musical Instruments in the Sanctuary of the Chthonic Divinities in Akragas (6<sup>th</sup> Century BC). In: Eichmann et al. 2010, 3–8.
- BERG 1962.** BERG F., Das Flachgräberfeld der Hallstattkultur von Maiersch, Veröffentlichungen der Österreichischen Arbeitsgemeinschaft für Ur- und Frühgeschichte 4, 1962.
- BESSELER, Schneider 1970.** BESSELER H., Schneider M. (Hrsg.), Musikgeschichte in Bildern, Bd. 2, Lieferung 5, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1970.
- BIEL 1985.** BIEL J., Der Keltenfürst von Hochdorf, Stuttgart 1985.
- BIRKHAN 1999.** BIRKHAN H., Kelten. Bilder ihrer Kultur, Wien 1999.
- BUKOWSKI 1997.** BUKOWSKI Z., Birituelle Gräberfelder der Lausitzer Kultur aus Oberschlesien. In: Sonderbestattungen in der Bronzezeit im östlichen Mitteleuropa, Internationale Archäologie 37, 1997, 70–87.
- BYRNE 2002.** BYRNE M., Understanding the Aulos II. Extended Pipes and Drone. In: Hickmann et al. 2002, 367–373.

- COBLENZ 1956.** COBLENZ W., Tonplastiken von der Heidenschanze Dresden-Coschütz, Arbeits- und Forschungsberichte zur Sächsischen Bodendenkmalspflege 5, 1956, 225–286.
- COBLENZ 1968.** COBLENZ W., Ein reich ausgestattetes Grab mit Klapperpuppe aus der Zeit der Billendorfer Kultur vom Schafberg Niederkaina, Kr. Bautzen, Ausgrabungen und Funde 13, 1968, 71–83.
- DAHLHAUS 1998.** DAHLHAUS C., Tonsysteme. In: Musik und Geschichte in Gegenwart, Sachteil, Bd. 9, 1998, 2. Auflage, 638–646.
- DANEK, HAGEL 1995.** DANEK G., HAGEL S., Homer-Singen, Wiener Humanistische Blätter, 1995, 5–20.
- DOBIAT 1978/79.** DOBIAT C., Bemerkungen zu den „fünf“ Fürstengräbern von Kleinklein in der Steiermark, Schild von Steier 15/16, 1978/1979, 57–66.
- DOBIAT 1982.** DOBIAT C., Menschendarstellungen auf ostalpiner Hallstattkeramik. Eine Bestandsaufnahme, Acta Archaeologica Hungarica 34, 1982, 279–322.
- EGG 1988/89.** EGG M., Ein hallstattzeitliches Ringgehänge im Römisch-Germanischen Zentralmuseum, Mitteil. d. Anthropol. Gesellschaft in Wien 118/119, 1988/1989, 259–285.
- EGG 1990.** EGG M., Urgeschichtliche Bronzehelme aus dem schweizerischen Alpenraum. Helvetia archaeologica 81, 1990, 2–27.
- EGG, KRAMER 2005.** EGG M., KRAMER D., Krieger – Feste – Totenfeiern. Der letzte Hallstattfürst von Kleinklein in der Steiermark, Mosaiksteine. Forschungen am Röm.-Germ. Zentralmuseum 1, 2005.
- EIBNER-PERSY 1980.** EIBNER-PERSY A., Hallstattzeitliche Grabhügel aus Sopron (Ödenburg), Wiss. Arbeiten aus dem Burgenland 62, 1980.
- EIBNER 1981.** EIBNER A., Darstellungsinhalte in der Kunst der Hallstattkultur. Gedanken zum „überhöhten Leben“ im Situlbereich und Osthallstattkreis. In: EIBNER C. (Hrsg.), Die Hallstattkultur. Bericht über das Symposium in Steyr 1980 aus Anlaß der Internationalen Ausstellung des Landes Oberösterreich, Linz 1981, 261–296.
- EIBNER 1986.** EIBNER A., Musikleben in der Hallstattzeit. Betrachtungen zur „mousiké“ anhand der bildlichen Darstellungen. In: von ALBRECHT M., SCHUBERT W. (Hrsg.),

Musik in Antike und Neuzeit, Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart 1, Frankfurt 1986, 271–318.

- EIBNER 1993.** EIBNER A., Zur Lesbarkeit der Bildsymbolik im Osthallstattkreis, *Thraco-Dacia* 14, 1993, 101–116.
- EIBNER 1994.** EIBNER A., Music during the Hallstatt period. Observations on Musikik as depicted on Iron Age circumalpine vessels. In: HOMO-LECHNER C., BÉLIS A. (Éd.), *La pluridisciplinarité en archéologie musicale: colloque organisé en hommage à Théodore Reinach, IV<sup>e</sup> rencontres internationales du Groupe d'études sur l'archéologie musicale de l'ICTM Saint-Germain-en-Laye 8–12 octobre 1990*, Vol. I, Paris 1994, 301–320.
- EIBNER 1997.** EIBNER A., Die „große Göttin“ und andere Vorstellungsinhalte der östlichen Hallstattkultur. In: NEBELSICK et al. 1997, 129–145.
- EIBNER 1999.** EIBNER A., Der Aulosbläser von Százhalombatta und sein kulturgeschichtliches Umfeld. Versuch einer Interpretation. In: JEREM E., POROSZLAI I. (Eds.), *Archaeology of the Bronze and Iron Age – Experimental Archaeology – Environmental – Archaeological Parks, Proceedings of the International Archaeological Conference Százhalombatta, 3–7 October 1996*, *Archaeolingua* 9, 1999, 37–52.
- EIBNER 2000.** EIBNER A., Die Rolle des Hornbläusers in der eisenzeitlichen Kampftechnik anhand der Situlendenkmäler. Ein Beitrag zum musikarchäologischen Kulturkontakt. In: HICKMANN E., Laufs I., EICHMANN R. (Eds.), *Music Archaeology of Early Metal Ages, Papers from the 1<sup>st</sup> Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18–24 May 1998*, *Studien zur Musikarchäologie II = Orient-Archäologie* 7, 2000, 313–324.
- EIBNER 2000/2001.** EIBNER A., Die Stellung der Frau in der Hallstattkultur anhand bildlicher Zeugnisse, *Mitteilungen d. Anthropol. Gesell. in Wien* 130/131, 2000/2001, 107–136.
- EIBNER 2006.** EIBNER A., Amphiktyonien – Kultgemeinschaften und Kultplätze im eisenzeitlichen Mitteleuropa. Zur Interpretation der Menschen- und Tieraufzüge in der Situlenkunst. In: AMANN P., PEDRAZZI M., TAEUBER H. (Hrsg.), *Italo – Tusco*

– Romana. Festschrift für Luciana Aigner-Foresti zum 70. Geburtstag am 30. Juli 2006, Wien 2006, 185–201.

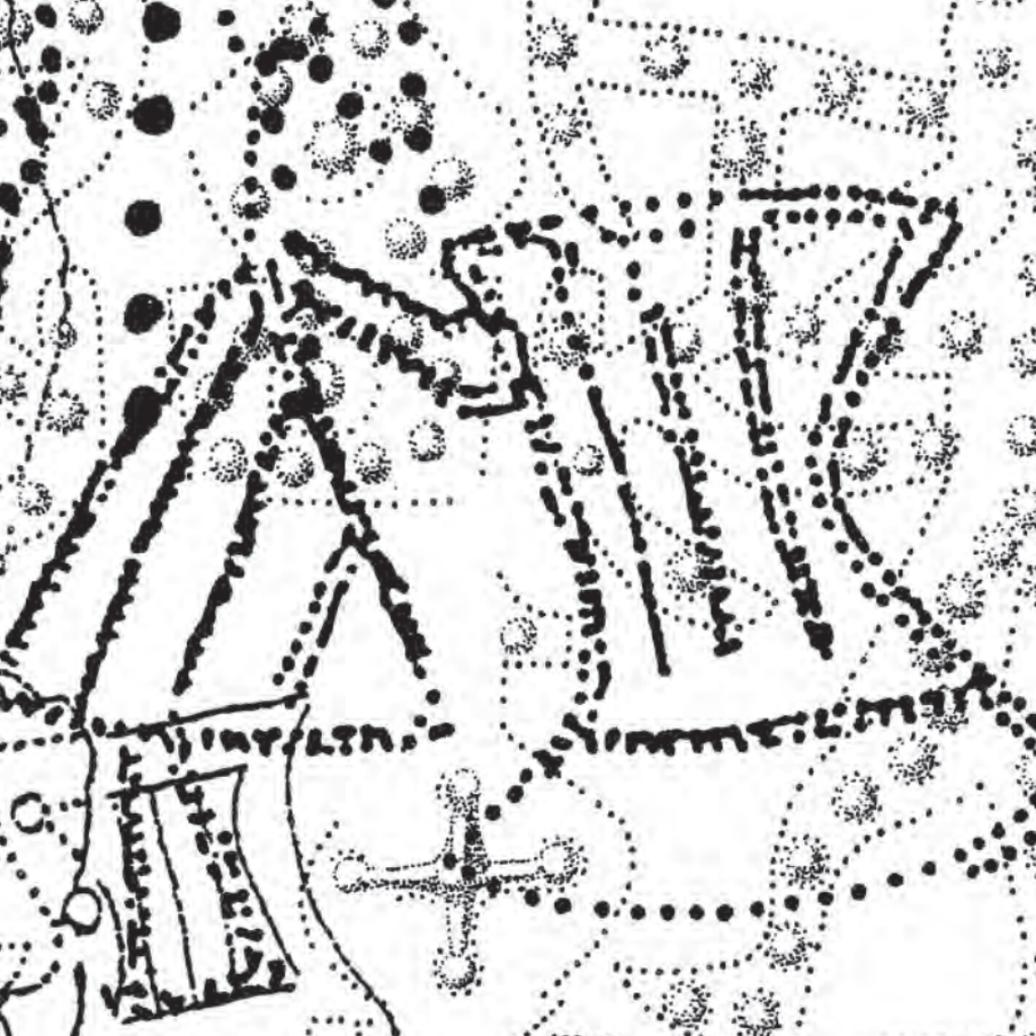
- EIBNER 2009.** EIBNER A., Symbol und Bedeutung des Stabes – anhand eisenzeitlicher Bildquellen. In: TIEFENGRABER G., KAVUR B., GASPARI A. (Hrsg.), *Keltske študije II. Studies in Celtic Archaeology. Papers in honor of Mitja Guštin. Protohistoire Européenne 11* (Festschrift zum 60. Geburtstag), Montagnae 2009, 11–45.
- EIBNER 2011.** EIBNER A., Herrschaftslegitimation und Religionsausübung. Dargestellt anhand von Situlendenkmälern. In: AMANN P. (Hrsg.), *Öffentliche und private Kulte bei den Etruskern und ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft. Kolloquium, 4.* Dezember 2008 in Wien. Wien 2011, in Druck.
- EICHMANN et al. 2010.** EICHMANN R., HICKMANN H., KOCH L.-Chr. (Hrsg.), *Musical Perceptions – Past and Present. On Ethnographic Analogy in Music Archaeology. Papers from the 6<sup>th</sup> Symposium of International Study Group on Music Archaeology at the Ethnological Museum, State Museums Berlin, 9.–13. September, 2008, Studien zur Musikarchäologie VII = Orient-Archäologie 25, 2010.*
- FATH 2007.** FATH B., Textilien in dinglicher und bildlicher Darstellung in Gräbern der frühen Eisenzeit Norditaliens und des Ostalpengebiets. Ungedruckte Magisterarbeit an der Philosophischen und Wirtschafts- und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, Freiburg 2007.
- FOGOLARI, PROSDOCIMI 1988.** FOGOLARI G., PROSDOCIMI A. L., *I veneti antichi. Lingua e cultura, Il mito e la storia, Serie maggiore 2, Padova 1988.*
- FRANZ 1927.** FRANZ L., Eine niederösterreichische Urnenzeichnung. *Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst* 3, Leipzig 1927, 96–97.
- FREY 1962.** FREY O.-H., Der Beginn der Situlenkunst im Ostalpenraum, *Germania* 40, 1962, 56–73.
- FREY 1969.** FREY O.-H., Die Entstehung der Situlenkunst. *Studien zur figürlich verzierten Toreutik von Este, Röm.-Germ. Forschungen* 31, 1969.
- FREY 1976.** FREY O.-H., Bemerkungen zu figürlichen Darstellungen des Osthallstattkreises. In: MITSCHA-MÄRHEIM H., FRIESINGER H., KERCHLER H. (Hrsg.), *Festschrift*

für Richard Pittioni zum siebzigsten Geburtstag. I. Urgeschichte, *Archaeologia Austriaca* Beiheft 13, 1976, 578–587.

- FREY 1980.** FREY O.-H., Werke der Situlenkunst. In: Die Hallstattkultur. Frühform europäischer Einheit, Internationale Ausstellung des Landes Oberösterreich 25. April bis 26. Oktober, Schloß Lamberg, Steyr, Linz 1980, 138–150.
- FREY 2005.** FREY O.-H., Situlenkunst. Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 28, 2005<sup>2</sup>, 527–535.
- GABROVEC 2006.** GABROVEC St., *Stična II/1*. Grabhügel aus der älteren Eisenzeit. Katalog, Katalogi in monografije 37, Ljubljana 2006.
- GARBSCH 2003.** GARBSCH J., Der römische Bronzeglockenfund von Monatshausen in Oberbayern, *Arheološki vestnik* 54, 2003, 299–314.
- GHISLANZONI 1931.** GHISLANZONI E., I. Sanzeno nell'Anania. *Notizie degli Scavi* VII/Fasc. 10–12, 1931, 409–471.
- GLEIRSCHER 2009.** GLEIRSCHER P., Sopron – Nové Kosariská – Frög. Zu den Bildgeschichten der Kalenderberg-Kultur, *Prähistorische Zeitschrift* 84, 2009, 202–223.
- GRÖMER 2010.** GRÖMER K., *Prähistorische Textilkunst in Mitteleuropa. Geschichte des Handwerkes und der Kleidung vor den Römern*, Veröffentlichungen der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien 4, 2010.
- HAAS 1985.** HAAS G., Die Syrinx in der griechischen Bildkunst, *Wiener Musikwiss.* Beiträge 11, 1985.
- HAGEL 2010.** HAGEL St., Understanding the Aulos Berlin Egyptian Museum 12461/12462. In: Eichmann et al. 2010, 67–87.
- HICKMANN, EICHMANN 2000.** HICKMANN E., EICHMANN R. (Eds.), *Stringed Instruments in Archaeological Context. Papers from the 8<sup>th</sup> Symposium of the Study Group on Music Archaeology (ICTM), Limassol, 26–30 August, 1996 and other Contributions*, *Orient-Archäologie* 6 = *Studien zur Musikarchäologie* I, 2000.
- HICKMANN et al. 2002.** HICKMANN E., KILMER A. D., EICHMANN R. (Hrsg.), *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung. Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17–23. September 2000* \* Musikarchäologie in der Ägäis und Anatolien. Vorträge des Inter-

- nationalen 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, *Orient-Archäologie* 10 = Studien zur Musikarchäologie III, 2002.
- HODSON 1990.** HODSON F. R., Hallstatt – The Ramsauer graves: quantification and analyses, *Monographien Röm.-Germ. Zentralmuseum* 16, 1990.
- HORBOSTEL, SACHS 1914.** HORBOSTEL E. M., SACHS C., Systematik der Musikinstrumente, *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 1914, 553–590.
- KASTELIC 1964.** KASTELIC J., Sitenkunst. Meisterschöpfungen prähistorischer Bronzezeit, Wien–München 1964.
- KAUS 1971.** KAUS K., Hallstattzeitliche Tonrassel. Kinderspielzeug, Kultgerät oder Musikinstrument? *Mitteilungen d. Österr. Arbeitsgem. für Ur- und Frühgeschichte* 22 (Wien), 1971, 81–83.
- KERCHLER 1977.** KERCHLER H., Die hallstattzeitlichen Grabhügel von Bernhardtsthal, Rabensburg und Bullendorf, PB. Mistelbach, NÖ. eine Materialvorlage, *Archaeologia Austriaca Beiheft* 15, 1977.
- KERIG 2004.** KERIG, T. (Red.), Schwanenflügelknochen-Flöte. Vor 35 000 Jahren erfinden Eiszeitjäger die Musik, Textheft zur Sonderausstellung „Schwanenflügelknochen-Flöte“, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 2004.
- KERN et al. 2008.** KERN A., KOWARIK K., RAUSCH A. W., RESCHREITER H. (Hrsg.), SALZ – REICH. 7000 Jahre Hallstatt. Veröffentlichungen der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums Wien 2, 2008.
- KOCH 1990.** KOCH K.-P., Schallgerät oder Schmuck – Zum Problem der Multifunktionalität von Gegenständen aus der Urgesellschaft. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 39 G, Heft 2, 1990, 83–91.
- KOSSACK 1992.** KOSSACK G., Lebensbilder, mythische Bilderzählung und Kultfestbilder. Bemerkungen zu Bildszenen auf der Thronlehne von Verucchio. In: A. LIPPERT, K. SPINDLER (Hrsg.), *Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Institutes für Ur- und Frühgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie* 6, 1992, 231–246.





- KRAMER 2006.** KRAMER D., Der Kröll-Schmiedkogel in Kleinklein. In: GEDIGA B., PIOTROWSKI W. (Hrsg.), Architektur und Bauwesen in der Bronze- und den frühen Perioden der Eisenzeit. Probleme und Rekonstruktionen, Biskupiner Archäologische Arbeiten 5 = Arbeiten der Archäologischen Kommission der Polnischen Akademie der Wissenschaften 16, 2006, 141–162.
- KROMER 1959.** KROMER K., Das Gräberfeld von Hallstatt, Firenze/Florenz 1959.
- LAMBERT 2002.** LAMBERT P.-Y., Recueil des inscriptions gauloises. Vol. II-2: T/textes gallo-latins sur instrumentum, Paris 2002.
- LAMBERT 2003.** LAMBERT P.-Y., La langue gauloise, Paris 2003, 124–128.
- LANG 2010.** LANG A., Reitia – Göttin der Räter. In: SCHÖNWEGER A. (Hrsg.), Gott, weiblich, Arunda 78, Schlanders 2010, 17–26.
- LECLERC, CLODORÉ 2002.** LECLERC A. S., CLODORÉ T. (Éds.), Préhistoire de la musique. Sons et instruments de musique des âges du bronze et du fer en France, Exposition du 17. mars au 10 novembre 2002 au Musée de Préhistoire de Nemours, Nemours 2002.
- LESKY 2000.** LESKY M., Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, Quellen und Forschungen zur antiken Welt 35, München 2000.
- LIPPERT 1972.** LIPPERT A., Das Gräberfeld von Welzelach (Osttirol). Eine Bergwerkstnekropole der späten Hallstattzeit, Antiquitas Reihe 3 / 12, 1972.
- LOCHNER 2003.** LOCHNER M., „Hallstatt-Kultur“. In: FLOTZINGER R. (Hrsg.), Oesterreichisches Musiklexikon, Band 2: G–K, Wien 2003, 671–673.
- LUCKE, FREY 1962.** LUCKE W., FREY O.-H., Die Situla in Providence (Rhode Irland). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises, Röm.-Germ. Forschungen 26, 1962.
- MAJNERO 2010.** MAJNERO C., The Discovery of a Probable *Lingula* from a Roman *Tibia*. In: EICHMANN et al. 2010, 39–43.
- MIŠKE 1908.** MIŠKE K., Die prähistorische Ansiedlung Velem St. Vid, Band I. Beschreibung der Raubbaufunde, Wien 1908.
- MOSER 2010.** MOSER St., Die Kelten am Dürrnberg. Eisenzeit am Nordrand der Alpen. Schriften aus dem Keltenmuseum Hallein 1, 2010.

- MOSER 2011.** MOSER St., Das Grab 346 von der Kammelhöhe, Schriften aus dem Keltenmuseum Hallein, 2011, im Druck.
- NEBELSICK 1992.** NEBELSICK L. D., Figürliche Kunst der Hallstattzeit am Nordostalpenrand im Spannungsfeld zwischen alteuropäischer Tradition und italischem Lebensstil. In: LIPPERT A., SPINDLER K. (Hrsg.), Festschrift zum 50-jährigen Bestehen des Institutes für Ur- und Frühgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 8, 1992, 401–432.
- NEBELSICK et al. 1997.** NEBELSICK L. D., EIBNER A., LAUERMANN E., NEUGEBAUER J.-W. (Hrsg.), Hallstattkultur im Osten Österreichs, Wissenschaftliche Schriftreihe Niederösterreich 106/107/108/109, 1997.
- NEUGEBAUER, GATTRINGER 1985/86.** NEUGEBAUER J.-W., GATTRINGER A., Rettungsgrabungen im Unteren Traisental in den Jahren 1985/86, Fundber. aus Österr. 24/25, 1985/86, 71–105.
- NOWAKOWSKI 1988.** NOWAKOWSKI W., Metallglocken aus der Römischen Kaiserzeit im europäischen Barbaricum, *Archaeologia Polona* 27, 1988, 69–146.
- NOWIŃSKI 2000.** NOWIŃSKI J. T., Die Tonklappern der Bevölkerung der Lausitzer Kultur im Kontext des sakralen Raumes. In: GEDIGA B., PIOTROWSKA D. (Hrsg.), Die symbolische Kultur des Urnenfelderkreises in der Bronze- und frühen Eisenzeit Mitteleuropas, *Biskupiner Archäologische Arbeiten 1 = Arbeiten der Archäologischen Kommission der Polnischen Akademie der Wissenschaften* 13, 2006, 259–278.
- OTTO 2000.** OTTO M., Regards sur la musique paléolithique. In: HICKMANN et al. 2000, 97–102.
- PARZINGER, NEKVASIL, BARTH 1995.** PARZINGER H., NEKVASIL J., BARTH F. E., Die Byčí skála-Höhle ein hallstattzeitlicher Höhlenopferplatz in Mähren, *Röm.-Germ. Forschungen* 54, 1995.
- PAULI 1973.** PAULI L., Ein latènezeitliches Steinrelief aus Bormio am Stilfser Joch. *Germania* 51/1, 1973, 85–120.
- PAULI 1978.** PAULI L., Der Dürrnberg bei Hallein III. Auswertung der Grabfunde. *Münchner Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte* 18/1, 1978.

- PAULUS 2003.** PAULUS A., „Kelten“: In: FLOTZINGER R. (Hrsg.), Oesterreichisches Musiklexikon, Band 2: G–K, Wien 2003, 985–986.
- PAULUS 2005.** PAULUS A., „Musik“: In: BIRKHAN H. (Hrsg.), Bausteine zum Studium der Keltologie, Wien 2005, 417–433.
- PICHLEROVÁ 1969.** PICHLEROVÁ M., Nové Košariská. Die fürstlichen Hügelgräber aus der frühen Eisenzeit, Fontes Slovenského národného múzea v Bratislave, Sect. Hist. III, 1969.
- POMBERGER 2009.** POMBERGER B. M., Eine frühneolithische Gefäßflöte von Brunn am Gebirge, Arch. Österreichs 20/2, 2009, 55–58.
- POMBERGER in Vorbereitung.** POMBERGER B. M., Eine Trommel aus der älteren Urnenfelderzeit von Inzersdorf ob der Traisen, Niederösterreich. (in Vorbereitung).
- QUIETZSCH-LAPPE 2005.** QUIETZSCH-LAPPE U., Im Museum ausgegraben – Vogelplastiken der Lausitzer Kultur, Arbeits- und Forschungsberichte zur Sächsischen Bodendenkmalspflege 47, 2005, 9–19.
- REICHENBERGER 1985.** REICHENBERGER A., Der Leierspieler im Bild der Hallstattzeit, Arch. Korrespondenzblatt 15, 1985, 325–333.
- SCHAAFF 1984.** SCHAAFF U., Ein bronzezeitliches Sistrum aus Rheinhessen, Jahrbuch d. Röm.-Germ. Zentralmus. Mainz 31, 1984, 237–246.
- SCHMID 1933.** SCHMID W., Die Fürstengräber von Klein Glein in der Steiermark, Prähistorische Zeitschrift 24, 1933, 219–282.
- SCHMIDT-COLINET 2002.** SCHMIDT-COLINET C., Sänger im Alten Orient und Griechenland: Musiker am neuassyrischen Hof. In: HICKMANN et al. 2002, 599–615.
- SCHÖBEL 1987.** SCHÖBEL G.S., Ein Flötenfragment aus der spätbronzezeitlichen Siedlung Hagnau-Burg, Bodenseekreis. Archäologische Nachrichten aus Baden 38/39, 1987, 84–87.
- SCHUOL 2002.** SCHUOL M., Sänger und Gesang in den homerischen Epen. Frühgriechische Musik vor dem Hintergrund altanatolischer Tradition. In: HICKMANN et al. 2002, 429–439.
- SEELMANN 1907.** Seelmann A., Ein Gräberfeld der jüngeren La Tènezeit bei Klein Kühnau (Kr. Dessau), Zeitschrift für Ethnologie 39, 1907, 186–192.

- SEEWALD 1934.** SEEWALD O., Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas, Wien 1934.
- SEEWALD 1960a.** SEEWALD O., Die Lyradarstellungen der ostalpinen Hallstattkultur. In: Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag. Wien – Wiesbaden 1960, 159–171.
- SEEWALD 1960b.** SEEWALD O., Hallstätische Flöteninstrumente in Österreich, Oberösterreich. Heimatblätter 14, Heft 3/4, 1960, 181–187.
- SEEWALD 1961 / 63.** SEEWALD O., Eine jungneolithische Gefäßflöte vom Hochberg in Perchtoldsdorf, Niederösterreich, Acta Praehistorica 5/7, 1961/63, 176–183.
- SEEWALD 1968.** SEEWALD O., Ein Kernos mit Rasseleinrichtung aus Watsch, Krain, Mitteilungen d. Anthropol. Gesell. in Wien 98, 1968, 47–50.
- SEEWALD 1981.** SEEWALD O., Die Abfolge der alteuropäischen Musikinstrumente: Versuch einer Periodisierung. Mitteilungen d. Österr. Arbeitsgem. für Ur- und Frühgeschichte 31, 1981, 33–78.
- SIMON 1981.** SIMON E., Die griechischen Vasen. München 1981<sup>2</sup>.
- SÖLDER 2008.** SÖLDER W., Das Fragment einer latènezeitlichen Panflöte aus Sanzeno, Trento. In: SPORER-HEIS C. (Hrsg.), Tirol in seinen alten Grenzen. Festschrift für Meinrad Pizzini zum 65. Geburtstag, Schlern-Schriften 341, 2008, 223–245.
- SPÖTTL 1884.** SPÖTTL I., Bronzefunde aus St. Margarethen in Krain, Mitteilungen d. Anthropol. Gesell. in Wien 14, 1884, [94]–[95].
- STARĚ 1973.** STARĚ V., Kultne palice iz Šmarjete. Kultstäbe aus Šmarjeta. In: Symposium Hallstattzeit in Slowenien. Novo mesto 28.–30. September 1972, Arheološki vestnik 24, 1973, 730–743.
- STAŠŠIKOVÁ-ŠTUKOVSKÁ 2000.** STAŠŠIKOVÁ-ŠTUKOVSKÁ D., Aspekte musikarchäologischer Klangwerkzeuge aus Metall anhand von Funden aus der Slowakei. In: HICKMANN E., LAUFS I., EICHMANN R. (Eds.), Music Archaeology of Early Metal Ages, Papers from the 1<sup>st</sup> Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18–24 May, 1998, Studien zur Musikarchäologie II = Orient-Archäologie 7, 2000, 383–387.

- STROH 1979, 1988, 2000.** STROH A., Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Schirndorf, Ldkr. Regensburg. Katalogbände I, II, III, Materialhefte zur bayerischen Vorgeschichte, Reihe A, Band 35, 36, 37, 1979, 1988, 2000.
- STUDENÍKOVÁ 1996.** STUDENÍKOVÁ E., Neue Ausgrabungen hallstattzeitlicher Hügelgräber in der Südwestslowakei. In: JEREM E., LIPPERT A. (Hrsg.), Die Osthallstattkultur. Akten des Internationalen Symposiums, Sopron, 10.–14. Mai 1994, *Archaeolingua* 7, 1996, 497–506.
- SZOMBATHY 1903.** SZOMBATHY J., Das Grabfeld zu Idria bei Bača. Bericht. Mitteilungen d. Prähist. Komm. 1, 1903, 291–363.
- SZYDŁOWSKA, KAMINSKI 1966.** SZYDŁOWSKA E., KAMINSKI W., Instrument muzyczny z cmentarzyska kultury luzyckiej w Przeczycach, pow. Zawiercie (Das Musikinstrument aus dem Gräberfeld der Lausitzer Kultur in Przeczyce, Kr. Zawiercie), *Arch. Polski* 11/2, 1966, 401–422.
- TECCO HVALA et al. 2004.** TECCO HVALA S., DULAR J., KOCUVAN E., Eisenzeitliche Grabhügel auf der Magdalenska gora, Katalogi in monografije 36, 2004.
- TOMEDI 2001.** TOMEDI G., Zur vorgeschichtlichen Musik in Altitalien und im Südalpenraum. In: DREXEL K., FINK M. (Hrsg.), Musikgeschichte Tirols. Band 1: Von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, *Schlern-Schriften* 315, 2001, 11–35.
- TOMEDI, APPLER 2000.** TOMEDI G., APPLER H., Eine befestigte Höhensiedlung der Eisenzeit am Pirchboden ober Fritzens (Bez. Innsbruck-Land), *Archeo Tirol, Kleine Schriften* 2, 2000, 124–125.
- TORBRÜGGE 1992.** TORBRÜGGE W., Bemerkungen zur Kunst, die Situlenkunst zu deuten. In: METZGER R., GLEIRSCHER P. (Hrsg.), Die Räter – I Reti. Arge Alp – Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer (hrsg. von der Kommission III/Kultur), Bolzano-Bozen 1992, 581–609.
- TRACHSEL 2004.** TRACHSEL M., Untersuchungen zur relativen und absoluten Chronologie der Hallstattzeit, *Univ. Forschungen zur Prähistorischen Archäologie* 104, 2004.
- WEGNER 1968.** WEGNER M., Musik und Tanz. *Archaeologia Homerica* III/Kap. U, Göttingen 1968.

**ZELLER 1978.** ZELLER K., Die Gräber 115-120. In: PAULI L., Der Dürrnberg bei Hallein III. Auswertung der Grabfunde. Münchner Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte 18/2, München 1978, 523–534.

**ZELLER 2004.** ZELLER K. W., L'aristocrazia del sale sul Dürrnberg. In: MARZATICO F., GLEIRSCHER P. (Hrsg.), Guerrieri, Principi ed Eroi fra il Danubio e il Po dalla Preistoria all'Alto Medioevo. Catalogo della Mostra tenuta a Trento dal 19 giugno -7 novembre 2004, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, Trento 2004, 389–401.

### **Musik-Enzyklopädien** (Auswahl)

Oesterreichisches Musiklexikon 1–5, FLOTZINGER R. (Hrsg.), Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften, Wien 2002–2006.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, FINSCHER F. (Hrsg.), 2., neubearb. Ausgabe, Verlag Bärenreiter – Metzler, Stuttgart u.a. 1999–2007.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, SADIE St., TYRRELL J. (Eds.), Oxford University Press Second Edition, Oxford 2003.

Neues Handbuch der Musikwissenschaft, DAHLHAUS C. (Hrsg.), nach dessen Tod fortgeführt von DANUSER H., Laaber 1980–1995.

### **Weiterführende musikarchäologische Literatur**

Studien zur Musikarchäologie, bis jetzt erschienen Band I–VII, Verlag Marie Leidorf GmbH, Rahden/Westf., ab 2000 innerhalb der Reihe Orient-Archäologie, Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Orient-Abteilung.





## DIE MUSIKSTÜCKE

A. Paulus

Wir haben uns erlaubt, in diesem Album bei einigen Stücken Rahmentrommeln zu verwenden sowie gelegentlich Musikbogen (Mundbogen) und Zimbeln<sup>102</sup>. Diese Instrumente existieren in sehr vielen Kulturen und gehören deshalb wohl zum allgemeinen menschlichen Kulturgut.

### 1) **Drei Hornsignale** (Krieg) 0:23

Albin Paulus: Horn

Zu hören ist ein Kuhhorn mit einer Manschette aus Bronzeblech. Die Blastechnik entspricht modernen Blechblasinstrumenten, allerdings sind der Tonraum und damit die musikalische Verwendbarkeit sehr begrenzt. Es lassen sich im Wesentlichen nur die ersten drei Teiltöne spielen.

### 2) **CURMIGNATOS** (Kult/Tanzmusik) 3:14

Komposition: Albin Paulus

Albin Paulus: Hornpfeife mit kleinem Rohrblatt

Niki Fliri: Große Jochleier

Nadège Lucet: Situlenleier

Hier kommt neben pentatonischen Leiern eine diatonische Einfachhornpfeife zum Einsatz. Die Hornpfeife wird mit Zirkularatmung gespielt.

Dass Musikgruppen Instrumente mit unterschiedlichen Tonsystemen verwenden, ist keine Seltenheit. Diese Kombination kommt in der Volksmusik immer wieder vor, z.B. bei Akkordeon und Dudelsack oder auch bei den Gamelanorchestern Südostasiens, wo die Blasinstrumente und der Gesang nicht dem Tonsystem der Gongs entsprechen und dennoch mit diesem harmonieren.

### 3) GNATA UIMPI (Tanzmusik) 5:00

Ein „An Dro“ aus der Bretagne (Tanzmelodie)

Albin Paulus: Gesang (inkl. Jodeln), Kleine Jochleier

Niki Fliri: Gesang, Große Jochleier

Nadège Lucet: Bass-Winkelharfe

Patrick Feldner: Rahmentrommel

Auf Spinnwirteln aus der Antike kann man immer wieder erotische Texte finden.

Die hier vorliegenden Zeilen sind uns auf Spinnwirtel aus dem 2. Jh. n. Chr. in spätem Mittelgallisch überliefert<sup>103</sup>.

(g)nata uimpi curmi da<sup>104</sup> – *Schönes Mädchen, gib Bier!*

matta dagomota baline enata<sup>105</sup> – (Übersetzung ungeklärt)

moni gnatha gabi buððuton imon<sup>106</sup> – *Geh, Mädchen, nimm dieses Busserl/nimm das als Busserl* (strittig)

Zu den Worten passt perfekt eine pentatonische Tanzmelodie aus der Bretagne. Hier kommen unterschiedliche Gesangstechniken zum Einsatz (gepresster Gesangsstil, Stimmüberschlag bzw. „Jodeln“, Obertonsingen), die ganz der Natur der menschlichen Stimme entsprechen und deshalb in vielen Gegenden der Welt zu finden sind.

Die Begleitung besteht aus zwei Leiern, eine davon in Zupftechnik und eine weitere vorwiegend in Schlagtechnik gespielt. Zudem kommt hier eine sehr tiefe Bass-Winkelharfe (Bootsharfe, ugandische Adungu) zum Einsatz. Solche einfachen Harfen lassen sich schon sehr früh im Mittelmeerraum nachweisen. Auch wenn sie nicht in der Hallstatt-Kultur nachweisbar sind, so ist der Einsatz von solchen Instrumenten jedoch durchaus vorstellbar, da ein reger Austausch mit den mediterranen Kulturen herrschte (siehe Punkt 1.3.1.3).

#### 4) Vogelzauber (Kult) 1:41

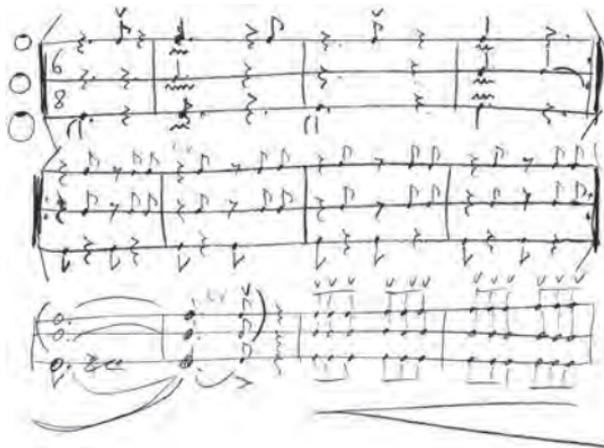
Komposition: Albin Paulus

Beate Maria Pomberger: Gefäßflöte

Albin Paulus: Gefäßflöte

Niki Fliri: Gefäßflöte

Wie Gefäßflöten eingesetzt wurden, lässt sich leider nicht mit Gewissheit sagen. Dieses Stück für drei unterschiedlich große Exemplare versucht, die Spielmöglichkeiten (Glissando, Flatterzunge, Stakkato und Legato usw.) des sehr einfachen Instrumentes zur Geltung zu bringen.



Noten des Stücks „Vogelzauber“ für drei Gefäßflöten unterschiedlicher Größe (Komposition und Foto: A. Paulus). Es entstand ganz spontan kurz vor einer Probe, entsprechend schnell ist es dahin gekritzelt. Ziel war es, trotz der eingeschränkten musikalischen Möglichkeiten dieser einfachen grifflosen Instrumente, ein richtiges kleines Musikstück dafür zu machen. Es hat keine fixe Melodie, sondern baut nur auf Rhythmus (mit Noten auf einer Linie notiert) und unterschiedlichen Klängen (Zusatzzeichen) auf.

## 5) HALLSTATT-AULOS (Prozessionsmusik) 0:44

Improvisation auf der Doppelhornpfeife

Albin Paulus: Doppelhornpfeife

## 6) IBATIS (Tanzmusik) 2:44

Komposition: Albin Paulus / Text und Übersetzung: David Stifter

Albin Paulus: Gesang, Doppelhornpfeife

Niki Fliri: Große Jochleier

Nadège Lucet: Situlenleier

Patrick Feldner: Rahmentrommel

Dieses Stück ist die Vertonung der ersten vier Strophen eines gallischen Gedichtes verfasst von David Stifter.

### **ibatīs**

Ponc nouedus bubua beccos  
ponc in bracabi bubue caccos,  
iantus bubue moi digata,  
iantus bubue matros cica.  
Matir moi siopē cara:  
'Cloue moi, uoglanne sa:'

'Vinon ibe coccon, uindon!  
Papon balcon ibe lindon!  
Ibe lation, ibe noxtin!  
Ibe medu, ibe curmi!  
Ambi dubron tep' et mesgon!  
Ne te pes pisetu anmescon!'

### *Der Trinker*

*Als ich ein kleiner Säugling war  
und als in meinen Hosen Scheiße war,  
wollte ich trinken,  
wollte ich die Brust meiner Mutter.  
Aber die liebe Mutter sagte zu mir:  
'Hör mir zu und lerne dies:'*

*'Trink roten Wein und weißen!  
Trink jedes starke Getränk!  
Trink Tag, trink Nacht!  
Trink Met, trink Bier!  
Weiche Wasser und Molke aus!  
Niemand soll dich nüchtern sehen!'*

Ponc in iouantuti bubua,  
gnata me liliset dauia.  
Ded' arganti moi cauacon.  
'Ib' en,' siop', 'sercias lanon!'  
Mi siopa urit genetin:  
'Cloue moi, uoglanne sin:'

'Vinon ibu coccon, uindon!  
Papon balcon ibu lindon!  
Ibu lation, ibu noxtin!  
Ibu medu, ibu curmi!  
Ambi sercin tepu et mesgon!  
Ne me tu pissisi anmescon!'

Ponc cicinxsiu dubusentun  
etic torigumi ritun,  
Ogmios anati sondu  
kanti extamu ootlu.  
'Ne,' urit en bibrasiu gutun,  
'iibasiu tou' dubron dubun!'

'Exsibisu cocca, uinda!  
Balca exsibisu linda!  
Exsibisu lation, noxtin!  
Medu exsibisu, curmi!  
Ambi dubron tap' et mesgon!  
Ne me pes pepois' anmescon!'

*Als ich in der Jugend war,  
verfolgte mich ein entflammtes Mädchen.  
Sie gab mir einen silbernen Becher.  
'Trink ihn,' sagte sie, 'er ist voll Liebe!'  
Ich aber sagte zum Mädchen:  
'Hör mir zu und lerne dies:'*

*'Ich trinke roten Wein und weißen!  
Ich trinke jedes starke Getränk!  
Ich trinke Tag, ich trinke Nacht!  
Ich trinke Met, ich trinke Bier!  
ich weiche Liebe und Molke aus!  
Nie wirst du mich nüchtern sehen!'*

*Wenn ich den dunklen Pfad beschreiten werde  
und zur Furt gelangen werde,  
dort wartet Ogmios  
mit dem letzten Schluck.  
'Nein,' werde ich die Stimme gegen ihn erheben,  
'ich werde dein schwarzes Wasser nicht trinken!'*

*'Ich habe rote und weisse getrunken!  
Ich habe starke Getränke getrunken!  
Ich habe Tag und Nacht getrunken!  
Ich habe Met und Bier getrunken!  
Ich bin Wasser und Molke ausgewichen!  
Niemand hat mich nüchtern gesehen!'*

Das Stück weist in den Strophen ebenfalls Naturtonmelodik auf. Die gepresste Stimmgebung hat den bretonischen Gesangsstil zum Vorbild. Presstechniken beim Gesang dienen der besseren Hörbarkeit, vor allem wenn zum Tanz gesungen wird. Am Schluss endet das Stück – wie könnte es anders sein – in einem wilden Tanz, der mit dem Aulos gespielt wird.

### **7) AVELLA** (Kult) 0:40

Albin Paulus: Zwei Obertonflöten

Dieses Stück wird auf zwei Obertonflöten gleichzeitig gespielt. Durch unterschiedlichen Blasdruck und vielfaches „Überblasen“ (bis zu 15mal) sowie durch optionales Verschließen des Endes mit dem Finger kann die Naturtonreihe bis in beachtliche Höhe gespielt werden.

### **8) SITULA** (Kult/Wettkampf) 3:11

Komposition: Albin Paulus, gewidmet Marcel Thavot

Albin Paulus: Panflöte

Nadège Lucet: Sitalenleier

Die Besetzung mit einer Panflöte (aus Holunder) und Leier folgt Abbildungen auf Sitalen wie der von Certosa (siehe Abb. 33). Das Stück ist als Zuhörnummer gedacht und weist den seltenen Fünfertakt auf.

Es ist Marcel Thavot aus Montchanin, Frankreich, in großer Dankbarkeit gewidmet, der 2008 verstarb, kurz vor Fertigstellung der Sitalenleier. Beim Bau der Leiern war er mit seiner handwerklichen Erfahrung eine unverzichtbare Hilfe. Er stellte seine alten wertvollen Handwerkzeuge, die er vom Vater übernommen hatte, zur Verfügung und half mit großer holzkundlicher Kenntnis bei Streifzügen durch die burgundischen Wälder, die richtigen Hölzer zu finden.

### **9) ALAUDA** (Tanzmusik) 4:06

Intro: Improvisation über verschiedene Vogelrufe

Komposition: Niki Fliri

Niki Fliri: Knochenflöte (Schienbein von Reh)

Albin Paulus: Knochenflöte (Schienbein von Hirsch)

Patrick Feldner: Rahmentrommel

### **10) Hornstöße, Geschepper und Getrommel** (Krieg) 0:15

Albin Paulus: Horn

Patrick Feldner: Rahmentrommel (mit Metallringen versehen)

Diese kurze Aufnahme dient der Darstellung von einschüchterndem Kriegslärm:

Hornstöße, Schilderschlagen, Schwerterraseln usw.

### **11) BARDOS** (Tanzmusik) 2:46

Komposition: Albin Paulus

Niki Fliri: Knochenflöte (Schienbein von Reh)

Albin Paulus: Holunderflöte

Nadège Lucet: Situlenleier

Patrick Feldner: Rahmentrommel

Hier ist neben Knochenflöte, Leier und Trommel eine Flöte aus Holunder mit fünf Grifflöchern zu hören, die genau eine Oktave unter der Knochenflöte steht. Die verwendete Skala ist pentatonisch, die großen Intervallsprünge und der tonale Bezug auf zwei Töne („Double Tonic“) finden sich heutzutage vor allem in schottischer Musik.

### **12) Obertonimprovisation** (Kult) 2:24

Albin Paulus: Schilfmaultrommel

Patrick Feldner: Musikbogen (Mundbogen)

Obertonmusik auf Basis der Naturtöne existiert weltweit. Neben Naturhörnern und Obertonflöten ohne Grifflöcher finden wir sie auch bei Musikbogen und Maultrommel. In Europa könnte die Maultrommel, so wie in vielen anderen Gegenden der Welt, aus Holz oder Schilf gemacht worden sein, bevor sich die Metallmaultrommel im Mittelalter von Zentralasien ausgehend in Europa ausbreitete.

### **13) BIBRACTE** (Tanzmusik) 2:24

Komposition: Albin Paulus, gewidmet der „Tourangelle“ im Morvan

Nadège Lucet: Situlenleier

Albin Paulus: Hornpfeife mit großem Rohrblatt

Die Spieltechnik der Situlenleier ist bei diesem Stück anders als üblich: Mit einem Holzstab wird auf die Saiten wie bei einem Saitentambourin und auch auf das Fell wie bei einer Trommel geschlagen. Die hier verwendete Hornpfeife ähnelt aufgrund der Bauweise und der Anblastetechnik wesentlich mehr den modernen Klarinetten als die anderen Hornpfeifen auf dieser CD. Sie besitzt in Anlehnung an die Darstellung aus der Býčí skála-Höhle (Abb. 16a) ein mit der Öffnung nach unten weisendes Horn. Durch zeitweises Abdecken der Hornöffnung an der Brust lässt sich leicht ein „Wah-Wah-Effekt“ erzeugen.

#### **14) SOUNOS SAMOS SIT – Schlaflied** (Kinderlied) 3:58

Komposition: Albin Paulus / Text und Übersetzung: David Stifter

Beate Maria Pomberger: Gesang

Albin Paulus: Große Jochleier

Niki Fliri: Keramikrasseln

Das Schlaflied basiert auf Pentatonik und erinnert an russische Melodien. Der Aufbau des Stückes folgt einfachen motivischen Gestaltungsprinzipien: Im ersten Teil eine Periode A B A B'; im zweiten Teil eine Aneinanderreihung von Motiven C C' D D'; schließlich wieder das erste Motiv A. Als Begleitung dient unter anderem eine Rassel.

I)

Sounos samos sit. Nu, cuscomos in scissu.

Sounos suadus sit. Es slanossietu sni.

Sadietu sni in sidos, snadietu sui sepa saitun.

Sadiet sni, snadiet sui suadusounos, semiti.

Sounos samos ssss....

II)

Sidos sucaron tras nemos steraset steras.

Sidos urit sebris sauolan touesset.

Dusoiton sacron siron souaset in slaniian.

Sentus sit in scate, scetos urit scalon slougus

Sounos samos ssss....

I)

*Der Schlaf sei ruhig. Lasst uns in Müdigkeit schlafen.*

*Der Schlaf sei süß. Er soll uns gesund machen.*

*Er soll uns in Frieden setzen, er soll euch an  
Mühsal vorbei beschützen.*

*Er setzt uns, er beschützt euch auch, der Süßschlaf.*

*Schlaf, ruhig sss....*

II)

*Der gutgeliebte Frieden möge Sterne über den Himmel streuen.*

*Der Friede möge die Sonne gegen die Geister herbringen.*

*Hässlichen, langdauernden üblen Zauber möge er in  
Gesundheit wenden.*

*Er sei ein Pfad im Schatten, ein Schild gegen die Heere  
der Dämonen.*

*Schlaf, ruhig sss....*

### **15) Kriegsgetöse 0:32**

Albin Paulus: Horn, Handrassel

Niki Fliri: Horn

Patrick Feldner: Trommel

Beate Maria Pomberger: Bleche

Diese kurze Aufnahme mit unterschiedlichstem Instrumentarium dient der Darstellung von einschüchterndem Kriegslärm: Hornstöße, Schilderschlagen, Schwerterraseln usw.

## **16) Geistervertreibung** (Kult) 1:23

Patrick Feldner: Bronzeglocke

Beate Maria Pomberger: Tonglocke

Niki Fliri: Handrassel

Albin Paulus: Zimbeln

Hell- und lauttönende Lärminstrumente finden wir bei vielen Kulturen zur Vertreibung, sei es von Feinden oder bösen Geistern. Es gibt sie deshalb in vielen Kulturen im kultischen Bereich, man denke in den Ostalpen z. B. an mit Glocken behangene Perchten.

## **17) Bronzeglocken – Solo** 1:01

Patrick Feldner: Bronzeglocke

Das einzige auf der CD verwendete Originalinstrument ist eine gegossene Bronzeglocke. Sie wurde 1859 von Johann Georg Ramsauer im Grab 765 von Hallstatt entdeckt und auch in seiner Grabbeschreibung erwähnt<sup>107</sup>. Weitere Beigaben waren ein Dolch und, nachträglich zugeordnet, drei Fibeln. Vermutlich handelt sich um zwei, teilweise gestörte, Gräber<sup>108</sup>. Eine kritische Analyse des Befundes wäre insofern wichtig, als die Bronzeglocke nach typologischen Vergleichsfunden eindeutig in die Römische Kaiserzeit datiert<sup>109</sup>. Bei dem Glockentyp handelt es sich um eine Viehglocke, die speziell auf Almen und Bergwiesen getragen wurde.

Das äußerst gut erhaltene Instrument besitzt einen tulpenförmigen Glockenkörper (107 mm hoch) mit einem großen Bügel und einem zwiebel förmigen Klöppel und ist somit den Klöppelglocken zuzuordnen. (B. M. Pomberger)







## ENSEMBLE CANTLON

Das Ensemble Cantlon – Nadège Lucet, Nikolaus Fliri, Patrik Feldner und Albin Paulus (Leitung) – fand sich 2008 in Wien zusammen. Die Musiker kannten und schätzten sich bereits seit längerem, spielten schon bei unterschiedlichen Projekten zusammen und hegten jetzt den gemeinsamen Wunsch, die Musik der Eisenzeit (Hallstatt-Kultur [ältere Eisenzeit] und Latènekultur [jüngere Eisenzeit] 800 v. Chr. bis 40 n. Chr.) zu neuem Leben zu erwecken.

Sowohl die nachgebauten Instrumente als auch die vom Linguisten David Stifter verfassten Texte in rekonstruiertem Altkeltisch stellen eine absolute Besonderheit dar.

Info: [www.albinpaulus.folx.org/eisenzeitensemble](http://www.albinpaulus.folx.org/eisenzeitensemble)

### **Albin Paulus**

Leiern, Hornpfeifen, Flöten, Horn, Handrassel, Zimbeln, Maultrommel, Gesang, Instrumentenbau.

Geboren in München. Musikwissenschaftsstudium in Wien und Cremona. 1997 und 2005 Gewinner des 2. Preises für Dudelsack in St. Chartier (F). Lebt in Wien, rege Konzerttätigkeit als Maultrommelvirtuose, Dudelsackspieler, Jodler und Multiinstrumentalist in ganz Europa, Asien und Übersee, z.B. mit „Hotel Palindrome“, „Schikaneders Jugend“ und „Musica Romana“. Dudelsacklehrer an der Musik- und Singschule der Stadt Wien, hält zahlreiche Seminare für Dudelsack,

von links nach rechts: Albin Paulus, Nikolaus Fliri, Patrick Feldner, Nadège Lucet.

Maultrommel, Ensemblespiel und Jodeln in ganz Europa sowie Vorlesungen an der Universität Wien, Institut für Musikwissenschaften. Seit 2000 erforscht er Instrumente der Eisenzeit und fertigt Nachbauten an.

Email: [albin.paulus@univie.ac.at](mailto:albin.paulus@univie.ac.at)

### **Nadège Lucet**

Leiern, Bass-Winkelharfe

Geboren in der Touraine, Frankreich, lebt und arbeitet in Wien. Studium der Sozialpädagogik in Tours. Zunächst in der Behindertentherapie tätig, beschäftigt sie sich seit 2001 mit „living history“; Themenschwerpunkte Handwerk, Musik und Tanz. Seit 2002 Zusammenarbeit mit den Gruppen „Imbraxton“, „Hotel Palindrome“ u.a. Erlernen des Leierspiels im Selbststudium, frei und unbeeinflusst von moderner und dogmatischer Instrumentalpädagogik, jedoch in Anlehnung an ostafrikanische Leierspieltechniken.

### **Niki Fliri**

Leiern, Flöten, Horn, Handrassel, Gesang

Geboren in Bregenz, Vorarlberg. Fagottstudium am Tiroler Landeskonservatorium in Innsbruck. Beschäftigt sich seit 1998 mit Bordonmusik. Mitbegründer des „Tanzhauses Innsbruck“, des „Bordonmusikstammtisches“ sowie des „Tiroler Musikvereins – Institution zur epidemischen Verbreitung der Bordonmusik“ (TMV-l.e.V.B.), der sich der Förderung bordonmusikalischer Inhalte verschrieben hat, Bandmitglied bei „Orient Okzident Express“. Lebt seit 2004 als freischaffender Musiker in Innsbruck und Wien, Lehrender für Dudelsack, seit 2006 Studium der Ethnomusiktherapie in Wien.

Info: [tirolermusikverein@gmx.at](mailto:tirolermusikverein@gmx.at)

### **Patrick Feldner**

Perkussion (Rahmentrommel, Trommel), Horn, Bronzeglocke, Musikbogen

Geboren in Durban, Südafrika. Lebt in Wien als freischaffender Musiker und Künstler. Schlagzeugunterricht in populärer Musik mit Dieter Herfert (Vienna Konservatorium). Verstärktes Interesse an Weltmusik, ausgedehnte Reisen durch



Beate M. Pomberger, Niki Fliri und Albin Paulus beim Spiel auf der Gefäßflöte.

Nordindien, Nepal und Türkei, Studium der klassischen Handtrommel.  
Seit 1998 rege Konzerttätigkeit im Bereich Alte und Historische Musik, Orientalische Kunstmusik, Weltmusik, Folk und Jazz. Zurzeit Mitwirkung in zahlreichen Musikgruppen, Konzert-Ensembles und Projekten im In- und Ausland.  
Info: [www.myspace.com/patrickfeldner](http://www.myspace.com/patrickfeldner)

Gastmusikerin

**Beate Maria Pomberger**

Gesang, Gefäßflöte, Tonglocke, Perkussion (Bleche)

Geboren in Wien. Studierte klassischen Gesang und absolvierte das Studium Lied und Oratorium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie ist als freischaffende Sängerin im In- und Ausland tätig. Ihr weitgefächertes Liedrepertoire reicht von Werken des Frühmittelalters bis hin zur zeitgenössischen Musik. Neben ihrem Beruf Studium der Ur- und Frühgeschichte an der Universität Wien. 2006 gründete sie den Arbeitskreis Musikarchäologie im Rahmen der

Österreichischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte in Wien und ein Jahr später die Vortrags-/Konzertreihe „Musik & Archäologie“ am Naturhistorischen Museum in Wien.

Info: [www.met-2000.akw.at/](http://www.met-2000.akw.at/)

Dichter/Linguist

**David Stifter**

Geboren in Wien. Studium des Lateinischen, Russischen und der Indogermanistik in Wien und Maynooth (Irland), 2003 Dr. phil. in Indogermanistik (Keltologie), 2000–2008 Assistent für Indogermanistik an der Universität Wien, Mitinitiator der Keltologie an der Universität Wien, Herausgeber der Zeitschrift Keltische Forschungen, seit 2008 in Forschungsprojekten zur altkeltischen und altirischen Sprachwissenschaft tätig.

Info: [www.univie.ac.at/indogermanistik/personal.ds.htm](http://www.univie.ac.at/indogermanistik/personal.ds.htm)

Herausgeberin

**Michaela Lochner**

Studium der Ur- und Frühgeschichte an der Universität Wien, seit 1997 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Prähistorischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Forschungsschwerpunkte „Das kulturelle Erbe der mitteldonauländischen Urnenfelderkultur“ und „Grabritual und Gesellschaft“

Info: [michaela.lochner@oeaw.ac.at](mailto:michaela.lochner@oeaw.ac.at)



