

Jahrbuch

des

Oberösterreichischen Musealvereines

98. Band



L i n z 1 9 5 3

Verleger: Oberösterreichischer Musealverein, Linz, Museumstraße 14

Druck: Oberösterreichischer Landesverlag, Linz, Landstraße 41

Druckstöcke: Klischeeanstalt Franz Kramer, Linz, Klammsstraße 3

Inhalt.

1. Vereinsbericht	5
2. Wissenschaftliche Tätigkeit und Heimat- pflege in Oberösterreich	11
(Landesmuseum 11, Landesarchiv 71, Studienbibliothek 78, Denkmalpflege 81, Stift St. Florian 88, Wirtschaftswissenschaftliche Gesellschaft 89, Gesellschaft für angewandte Naturkunde 91, Landesverein für Höhlenkunde 92, Biologische Station Schärding 93, Landwirtsch.-chem. Bund.-Versuchsanstalt 97, Volks- bildungsreferat 101, Heimatwerk 102, Volksliedwerk 103, Stelzhamerbund 103, Natur- und Landschaftsschutz 104)	
3. Beiträge zur Landeskunde:	
Othmar Wessely, Zum neu ausgegrabenen Ennser „Orpheus“	107
Hans Sturmberger, Anton von Spaun und der Geist des Barockzeitalters	113
August Zöhner, Ein dreihundert Jahre altes Mühlviertler Handelshaus, Geschichte der Familie Jetschgo	131
Eduard Straßmayr, Die obersten Vorstände und Präsi- denten des oberösterreichischen Musealvereines	163
Georg Innerebner, Die Bergsonnenuhr von Hallstatt	177
Erik Arnberger und Erwin Wilthum, Die Gletscher des Dachsteinstockes in Vergangenheit und Gegenwart, II. Teil	187
Hermann Kohl, Der Linzer Wald	217
Eduard Paul Tratz, Die Brutvögel des Gebietes von Fran- king und Holzöster	235
Friedrich Morton, Die Auffindung von <i>Telekia Speciosa</i> (Schreb.) Baumg. im Dachsteingebirge	241
Schriftenaustausch	245
Verzeichnis der Mitglieder	249

Zum neuausgegrabenen Ennser „Orpheus“.

Von
Othmar W e s s e l y (Wien).

Die vom Oberösterreichischen Landesmuseum im Jahre 1951 zu Enns durchgeführten Grabungen haben aus einem spätrömerzeitlichen Erdgräberfeld auf dem Westteil des Ziegelfeldes neben vielen anderen Objekten ein neues „monumentales“ Zeugnis antiker Musizierpraxis zu Tage gefördert, das in besonderem Maße das Interesse der Musikforschung verdient. Bis dahin kannte man lediglich drei oberösterreichische Fundgegenstände dieser Art¹⁾: Ein schon früher zu Enns ausgegrabenes Relief, Orpheus von Tieren umgeben darstellend²⁾ und einen Eferdinger Tonscherben mit der Darstellung eines den Doppelaulos blasenden Silens, auf den Otto Wutzel aufmerksam gemacht hat³⁾, aus dem Bereiche der bildenden Künste und an Instrumentenfunden die von Ludwig Kaff beschriebenen Fragmente eines römischen Cornu aus der Colonia Aurelia Antoniniana Ovilava⁴⁾. Zu diesen tritt nunmehr als viertes und bedeutendstes Stück das neuaufgefundene, von Ämilian Kloiber bereits im Bilde veröffentlichte Ennser Orpheus-Relief⁵⁾.

Die Bedeutung von derartigen, dem Bereiche der bildenden Kunst zugehörnden Quellen für die Musikwissenschaft ist nicht hoch genug zu veranschlagen. Bekanntlich hat nur ein unverhältnismäßig kleiner, zudem meist lediglich fragmentarisch erhaltener Bestand an antiken Melodien als kärglicher Rest einer einst blühenden und vielfältigen Musikkultur den Lauf der Jahrtausende überdauert⁶⁾. So basiert unser Wissen um die antike Musik und die antike Musizierpraxis zum größten Teil auf den Werken gleichzeitiger Schriftsteller⁷⁾, deren vielfach ungenaue und schwer zu deutende Äußerungen ohne „bildliche“ Vergleichs- und Studienmöglichkeiten kaum hätten geklärt werden können, wie die Ausführungen von Curt Sachs⁸⁾, insbesondere aber die tiefgründigen Untersuchungen Otto Gombosis⁹⁾ in eindrucksvoller Weise zeigen. Also ließ der enge Konnex zwischen dem System der antiken Musik und deren Tonwerkzeugen — es sei nur auf die lange Zeit unbeachtet gebliebene Doppelbedeutung des Wortes *χορδή* als „Tonstufe“ und „Saite“, wie auch auf die Tatsache, daß die antiken Notationsformen Griffschriften für im Sinne der anhemitonischen Pentatonik gestimmte Saiteninstrumente sind, verwiesen — bildliche oder plastische Darstellungen von Musikszenen

oder Instrumenten zu einem der wesentlichsten Forschungsbehelfe der musikalischen Archäologie werden. Unter diesem Blickwinkel ist auch das neuausgegrabene Ennser Relief zu betrachten.

Der erstaunlich gut erhaltene Fund — Kloiber hat sein Äußeres bereits beschrieben¹⁰⁾ — zeigt den legendären Sänger Orpheus in statu psallendi, während auf einem Baum fünf Vögel sitzen und seinem Spiele lauschen. Die Darstellung folgt also mit der bezwingenden Macht der Musik im Sinne der antiken Ethos-Auffassung¹¹⁾ als Leitgedanken der älteren Gestalt des Mythos, die auch auf einer Pyxis des zweiten Jahrhunderts aus Bobbio¹²⁾ und noch im Spätmittelalter etwa in einem Pietro de Canuzzis „Regole florum musices“ (Florentie 1510) beigegebenen Holzschnitt¹³⁾, schon wesentlich früher aber in christlicher Umdeutung¹⁴⁾ des antiken Sängers zum Christus-Orpheus in einer Deckenmalerei der Callistus-Katakombe¹⁵⁾ oder zum David-Orpheus, etwa in einer Miniatur des achten bis neunten Jahrhunderts in dem berühmten Pariser Psalter (Ms. gr. 139, fol. 1^v, der Bibliothèque nationale Paris)¹⁶⁾ ihren Niederschlag gefunden hat.

Zwei Tatsachen erregen an dem neuen Ennser Relief nun sofort die Aufmerksamkeit des kundigen Betrachters: die Darstellung des Instrumentes und — vor allem — die mit erfreulicher Deutlichkeit erkennbare Spielweise desselben.

Das von unserem Orpheus in der üblichen Haltung mit seinen Knien gestützte Instrument ist unschwer als eine zur Gruppe der antiken Leierinstrumente gehörige Lyra¹⁷⁾ zu erkennen. Ihre Form deckt sich vollkommen mit der ältesten, vermutlich noch dem neunten vorchristlichen Jahrhundert angehörenden bildlichen Überlieferung¹⁸⁾: An den verhältnismäßig kleinen, nach unten gewölbten (im Relief daher nicht sichtbaren) und mit Ochsenhaut bespannten, später von einer Holzdecke mit Schallöffnung (τήχειον) verschlossenen Schallkörper (χελώνη, χέλυς) des nach literarischer Tradition in Thrakien beheimateten Instrumentes¹⁹⁾ sind zwei kräftige, oben mit dem Querjoch (ζυγόν) verbundene Jocharme (πήχεις) angefügt. Am Querjoch ist mittels der auch bei dem letzten Abkömmling der Lyra, dem nordafrikanischen Kissar²⁰⁾, üblichen Wulstspannung (κόλλοπες) der Bezug (χορδαί) befestigt, der über einen auf der Decke des Schallkörpers befestigten Steg (δόναξ ὑπολύριος) führt und in dem (auf dem Ennser Fund kaum erkennbaren) Saitenhalter (χορδότονον, βατής) endet²¹⁾. Hinsichtlich des Bezuges rangiert das Instrument des Ennser „Orpheus“ unter den vermutlich seit der Mitte des achten und sicher seit dem siebenten vorchristlichen Jahrhundert nachweisbaren Fünfsaitern, als deren älteste bildliche Belege man die Lyra einer frühattischen Hydria aus Analatos im Ἐθνικὸν Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον zu Athen (Nr. 313) und eine Instrumentendarstellung auf einer attischen Amphora im Louvre (E 861) zu Paris kennt²²⁾. Die Be-

saitung ist auf dem Ennser Fund nahezu in ihrer ganzen Länge deutlich erkennbar, lediglich die Wulstspannung der ersten Saite blieb nicht erhalten. Die Darstellung ist also den von Gombosi erstmalig der Musikwissenschaft namhaft gemachten Bildzeugnissen für geringsaitige Leierinstrumente beizufügen²³).

Für Instrumente der eben beschriebenen Art kommen nun zwei grundsätzlich zu unterscheidende Spielmöglichkeiten in Betracht, deren eine der Begleitung des Gesanges und andere dem instrumentalen Zwischenspiel (ἐπίκρουσις) diene. In ersterem Falle fungierte die Linke als Zupfhand, während die Rechte mit dem zwischen Steg und Saitenhalter wirkenden zapfenförmigen Plektron (πληκτρον)²⁴ die Spannung der Saite regulierte, um also die gewünschte Tonhöhe zu erzielen. Anderenfalls hatte die linke Hand alle Saiten, deren Erklängen nicht erwünscht war, abzdämpfen, die Rechte aber mit dem Plektron — seltener und meist erst in späterer Zeit auch mit dem bloßen Daumen — den ganzen Bezug in beiden Richtungen zu durchstreichen (κρούειν), um schließlich mit weitausholender Bewegung — ein auf antiken Bildzeugnissen immer wieder festgehaltener Moment! — das Zwischenspiel zu beenden und die Fortführung des Gesanges anzuzeigen²⁵).

Die gestreckten Finger der linken Hand unseres Orpheus' lassen noch offen, welcher der beiden Spielarten er sich eben bedient, da die Saiten der Leierinstrumente in dieser Haltung gedämpft und angerissen werden konnten. Als Zeugnis für ersteren Fall sei nur auf die in der ἐπίκρουσις befindliche Lyraspielerin bei der Libationsszene der „Aldobrandinischen Hochzeit“ (Wandgemälde im Museo Pontificio zu Rom, Alinari 7487) verwiesen²⁶), die zweite Möglichkeit zeigt eindeutig etwa die Linke eines Lyraspielers auf der Unterrichtsschale des Duris aus Caere, der mit der Rechten das Korpus des Instrumentes hält und also mit der anderen (gestreckten) Hand nichts anderes als Zupfen konnte²⁷), oder die zu einem Waffentanz aufspielende Lyraspielerin auf einer attischen Vase mit ihrer auf die Beine der Tänzerinnen weisenden Rechten²⁸), aber auch der Kitharist auf der hervorragend schönen nolanischen Amphora aus der Werkstatt des Brygos²⁹), der mit den gestreckten Fingern der Linken die Saiten berührt, während die Rechte mit dem Plektron die Griffsaite spannt.

Die rechte Hand des Ennser „Orpheus“ läßt dagegen sofort erkennen, daß es sich hier um die Darstellung eines in der ἐπίκρουσις befindlichen Musikers handelt: Das Plektron ist weit oberhalb des Steges an die Saiten gesetzt, ein Anspannen derselben also unmöglich³⁰). Seine Haltung mit dem vom Spieler weisenden gekrümmten Ende zeigt, daß er die Saiten eben in Richtung zu seinem Körper durchstreicht, sich also noch im Zwischenspiel befindet.

Die genaue Kenntnis der Stimmungen antiker Leierinstrumente er-

möglicht schließlich sogar die Feststellung, welchen Ton der lyraspielende Orpheus im dargestellten Moment erklingen läßt³¹). Von den zwei in Frage kommenden Möglichkeiten der „Tiefstimmung“ (bei fünfsaitigen Instrumenten e'—d'—h—a—e) und der „Hochstimmung“ (bei Fünfsaitern f'—d'—c'—a—f) ist mit Sicherheit auf erstere zu schließen. Denn die „Tiefstimmung“ ist die ältere und entspricht eher dem geringsaitigen Instrument als die zu den Errungenschaften der Blütezeit des virtuosen (solistischen) Kitharaspieles³²) zu zählende jüngere „Hochstimmung“³³). Auch der Umstand, daß die Sage Orpheus als S ä n g e r und nicht als Virtuosen kennt, spricht für unsere Annahme³⁴). Die Position der linken (Griff-, bzw. Dämpf-) Hand ist auf dem Enns-Relief sehr deutlich zu erkennen: Die 1. (e'-) Saite ist unbefingert, der 5. Finger sitzt auf der 2. (d'-) Saite, der 4. Finger auf der 3. (h-) Saite, der 3. Finger ist frei, der 2. Finger sitzt auf der 4. (a-) Saite und der 1. Finger auf der 5. (e-) Saite. Da nun nach dem oben über die Haltung des Plektron Gesagten die Finger der linken Hand in unserem Falle die Saiten nicht anzureißen, sondern zu dämpfen hatten, ergibt sich eindeutig, daß nur die e'-Saite erklingen konnte. Denn sie ist die einzige fingerfreie Saite, an die der Spieler zudem soeben das Plektron ansetzt, um sie im Durchziehen in Schwingungen zu versetzen.

³¹) O. Wessely, Linz und die Musik, Jahrbuch der Stadt Linz 1950 (Linz 1951), S. 98. — Ders., Musik in Oberösterreich, Schriftenreihe des Institutes für Landeskunde von Oberösterreich Bd. 3 (Linz 1951), S. 5.

³²) Das Lapidarium des Oberösterreichischen Landesmuseums, Oberösterreichischer Kulturbericht (Linz), Jg. 1948, Nr. 13.

³³) O. Wutzel, Eferding. Antlitz einer alten Stadt, Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 2 (Linz 1948), S. 291. — Reproduktion bei O. Wessely, Musik in Oberösterreich a. a. O., Bd. 3 (Linz 1951), Abb. 1.

³⁴) L. Kaff, Die Cornu-Fragmente von Ovilabis, Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 1 (Linz 1947), S. 145 ff. — Reproduktion ebendort und bei O. Wessely, Musik in Oberösterreich a. a. O., Bd. 3 (Linz 1951), Abb. 2.

³⁵) A. Kloiber, Ein neues Orpheus-Relief aus Enns-Lorch und andere spätrömerzeitliche Grabsteine, Oberösterreich Jg. 2 (Linz 1952), H. 1—2, S. 31 ff.

³⁶) Vgl. die Zusammenstellung bei C. Sachs, Die Musik der Antike (Wildpark-Potsdam 1926), S. 18, der noch das von J. F. Mountford, A new fragment of greek music in Cairo, Journal of Hellenic Studies Vol. 51 (London 1931), S. 91 ff. veröffentlichte (Tragödien?) Fragment auf dem Papyrus Kairo 59.533 anzuschließen wäre.

³⁷) Vgl. hiezu die treffenden Ausführungen von H. Abert, Die Musik der Griechen. Gesammelte Schriften und Vorträge, hrsg. v. F. Blume (Halle 1929), S. 24.

³⁸) C. Sachs, Die griechische Instrumentalnotenschrift, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 6 (Leipzig 1923—1924), S. 289 ff. — Ders., Die griechische Gesangsnotenschrift, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 7 (Leipzig 1924—1925), S. 1 ff.

³⁹) O. Gombosi, Tonarten und Stimmungen der antiken Musik (Kopenhagen 1939).

⁴⁰) Es sei ausdrücklich betont, daß sich der Verfasser lediglich die musikwissenschaftliche Untersuchung und Deutung der Orpheus-Darstellung zur Aufgabe gemacht hat.

¹¹⁾ Vgl. hiezu H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Breitkopf & Härtels Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen, Bd. 2 (Leipzig 1899), weitgehend überholt durch E. M. von Hornbostel, Tonart und Ethos, Festschrift für Johannes Wolf (Berlin 1929), S. 73 ff., Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neue Bearb., Halbbd. 31 (Stuttgart 1933), Sp. 838 ff. [W. Vetter] und O. Gombosi a. a. O., S. 186 ff.

¹²⁾ Abbildung bei H. Bessler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance (Wildpark-Potsdam 1931), S. 48.

¹³⁾ Orpheus spielt, der Zeit entsprechend, eine Fiedel oder Lira da braccio, ihm zu Füßen sitzen Hund, Fuchs, Hirsch, Wolf, Löwe, Tiger und ein nicht identifizierbares Tier, zwei Vögel fliegen ihm zu.

¹⁴⁾ Vgl. hiezu J. Wilpert, Die Malerei in den Katakomben Roms, Textband (Freiburg 1903), S. 241 ff. — Paulys Real-Encyclopädie, Halbbd. 35 (Stuttgart 1939), Sp. 1314 ff. [F. Münzer].

¹⁵⁾ Abbildung bei J. Wilpert, a. a. O., Tafelband (Freiburg 1903), Taf. 37.

¹⁶⁾ Reproduktionen bei H. Omont, Fac-Similes des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale (Paris 1902), Taf. 1. — J. Ebersolt, La miniature byzantine (Paris 1926), Taf. 21. — H. Buchthal, The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in middle byzantine Painting (London 1938), Pl. 1.

¹⁷⁾ Vgl. über sie H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 1, T. 1 (Leipzig 1904), S. 78 ff. — C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente (Berlin 1913), S. 247. — Ders., The History of musical instruments (New York 1940), S. 131 ff. — Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, T. 30, part. 2 (Paris 1904), S. 1347 ff. [Th. Reinach]. — Paulys Real-Encyclopädie, Bd. 13 (Stuttgart 1927), Sp. 2479 ff. [H. Abert]. — Ebendort, Reihe 2, Bd. 1 (Stuttgart 1920), Sp. 1760 ff. [H. Abert].

¹⁸⁾ Vgl. die Abbildung einer dreisaitigen Lyra auf einer Tonscherbe aus dem Artemis Ortheia-Heiligtum zu Sparta im Journal of Hellenic Studies, Suppl. 5 (London 1929), S. 63, auf die schon O. Gombosi a. a. O., S. 39, hingewiesen hat.

¹⁹⁾ Vgl. M. Guillemin et J. Duchesne, Sur l'origine asiatique de la cithare grecque, L'antiquité classique, T. 4 (Louvain 1935), S. 117 ff.

²⁰⁾ Vgl. etwa die Abbildungen bei H. Panum, Middelalderens Strenginstrumenter og deres Forløbere i Oldtiden Vol. 1 (København 1915), S. 40, 42. — J. Schlosser, Die Sammlung alter Musikinstrumente, Publikationen aus den Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe des Kunsthistorischen Museums in Wien, Bd. 3 (Wien 1920), Taf. 2, Abb. 9. — G. Kinsky, Geschichte der Musik in Bildern (Leipzig 1929), S. 29, Abb. 5. — G. Skjerne, Carl Claudius' Samling af gamle Musikinstrumenter (København 1931), S. 383, Abb. 700.

²¹⁾ Vgl. hiezu auch etwa die Lyren auf der Unterrichtsschale des Duris aus Caere bei C. Sachs, Die Musik der Antike (Wildpark-Potsdam 1926), S. 10 oder die Lyra auf einem Salbfläschchen des Berliner Antiquariums bei J. Quasten, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit, Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen, H. 25 (Münster in Westf. 1930), Taf. 34, wo der Verlauf der Besaitung in allen Einzelheiten genau zu erkennen ist.

²²⁾ Vgl. O. Gombosi a. a. O., S. 40, und die dort angeführte Spezialliteratur. — Die literarische Überlieferung (A. M. S. T. Boethius, De institutione musica lib. I, 20, ed. G. Fridlein, Lipsiae 1867, S. 206) schreibt dem mythischen Torrhebos die Erweiterung der viersaitigen Lyra, bzw. Kithara zur Fünfsaitigkeit zu.

²³⁾ O. Gombosi a. a. O., S. 48 ff., Fünfsaiter, S. 50 ff.

²⁴⁾ Über dieses vgl. Paulys Real-Encyclopädie, Halbbd. 41 (Stuttgart 1951), Sp. 187 f.

²⁵⁾ O. Gombosi a. a. O., S. 117 ff.

²⁶⁾ Vgl. die Abbildung bei J. Quasten, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit a. a. O., H. 25 (Münster in Westf. 1930), Taf. 10.

²⁷⁾ Ebenso auch der Lyraspieler auf einer bei C. Sachs, *The History of musical instruments* (New York 1940) Pl. VII B, abgebildeten Amphora.

²⁸⁾ Vgl. die Abbildung bei R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Wildpark-Potsdam 1931), S. 21, wo das Instrument irrig als Kithara bezeichnet ist. — Keinesfalls liegt in dieser abwärts zeigenden Hand der „Moment der größten Geste“ (Gombosi) vor, mit dem der Spieler die *ἐπίκρουσις* zu beenden pflegte.

²⁹⁾ Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 26. 61. Vgl. die Abbildungen bei L. D. Caskey, *Attic Vase Painting in the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston 1931) und O. Gombosi a. a. O., nach S. 118.

³⁰⁾ Die ganz eindeutige Haltung der rechten Hand hoch über dem Steg schließt die Möglichkeit aus, daß das Plektron gleichzeitig auf zwei Nachbarsaiten als Spannfaktor wirkt und demnach die Linke doch die Zupfhand wäre.

³¹⁾ Über ähnliche Untersuchungen an Bildwerken der Renaissance, die übereinstimmend ergeben, daß auch dort die Instrumentalisten ihre Griffhand nie „irgendwie“ auf den Saiten liegen haben, sondern stets einen bestimmten Ton — wenn es sich um mehrere Spieler handelt, sogar einen wohlgestimmten Akkord greifen, vgl. E. Hahne-Doermann, *Ikonographie der Lautengriffe*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 12 (Leipzig 1929—30), S. 527 ff. — B. Disertori, *Practica e tecnica della Lira da braccio*, *Rivista musicale italiana* Vol. 45 (Torino 1941), S. 150 ff.

³²⁾ Vgl. hierzu Paulys *Real-Encyclopädie*, Halbbd. 31 (Stuttgart 1933), Sp. 870 ff.

³³⁾ Vgl. hierzu O. Gombosi a. a. O., S. 26 f.

³⁴⁾ Paulys *Real-Encyclopädie*, Halbbd. 35 (Stuttgart 1939), Sp. 1247 ff. [F. Münzer].



Enns-Orpheus-Relief. Stadtmuseum Enns.