

DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT
ORIENT-ABTEILUNG

Orient-Archäologie

Band 14



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

MONIKA SCHUOL

Hethitische Kultmusik
Eine Untersuchung der
Instrumental- und Vokalmusik
anhand hethitischer Ritualtexte
und von archäologischen Zeugnissen

2004



Verlag Marie Leidorf GmbH · Rahden/Westf.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Schulz, Monika:

Hethitische Kultmusik ; eine Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik
anhand hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen /
von Monika Schulz.

[Red.: Orient-Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts.]

Rahden/Westf.: Leidorf, 2004

(Orient-Archäologie ; Bd. 14)

ISBN 3-89646-644-5

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.
Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Alle Rechte vorbehalten

© 2004



Verlag Marie Leidorf GmbH
Geschäftsführer: Dr. Bert Wiegel
Stellerloh 65 · D-32369 Rahden/Westf.
Tel: +49/(0)5771/ 9510-74
Fax: +49/(0)5771/ 9510-75
E-Mail: vml-verlag@t-online.de
Internet: <http://www.leidorf.de>
Internet: <http://www.vml.de>

ISBN 3-89646-644-5

ISSN 1434-162X

Kein Teil des Buches darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, CD-ROM, Internet oder einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages Marie Leidorf GmbH reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagentwurf: Ricardo Eichmann, Berlin

Redaktion: Deutsches Archäologisches Institut, Orient-Abteilung, Podbielskiallee 69-71, D-14195 Berlin
E-mail: orient@dainst.de - Internet: <http://www.dainst.de>

Satzerstellung, Layout und Scans: Monika Schulz, Berlin

Druck und Produktion: DSC-Heinz J. Bevermann KG, Fleethweg 1, D-49196 Bad Laer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	IX
1 Einleitung	1
1.1 Zielsetzung	1
1.2 Die methodische Vorgehensweise und Probleme	2
1.3 Die Form der Darstellung	4
1.4 Forschungsgeschichte	5
2 Einführung: Die großen Rituale	9
2.1 Das <i>purullija</i> -Neujahrsfestritual	11
2.2 Das KILAM-Festritual	11
2.3 Das AN.TA.H.ŠUM ^{SAR} -Festritual	12
2.4 Das <i>nuntarrija</i> -Festritual	12
2.5 Das (<i>h</i>) <i>išnya</i> -Festritual	12
2.6 Das Totenritual	13
2.7 Die luwischen Festrituale	13
3 Die Quellen zur hethitischen Kultmusik	15
3.1 Literarische Quellen	15
3.2 Die archäologischen und ikonographischen Zeugnisse	53
3.2.1 Anatolien und Nordsyrien	53
3.2.2 Ägypten	77
3.2.3 Mesopotamien	84
3.2.4 Levante, Ägäische Inseln und Griechenland	90
4 Die Musikinstrumente und der Gesang	97
4.1 GİŠ ¹ PINANNA, protohattisch und hethitisch <i>zinar</i> „Leier“	97
4.1.1 Ohne genauere Bezeichnung	100
4.1.2 GİŠ ¹ PINANNA.GAL, protohattisch und hethitisch <i>hunzina/ir</i> „große Leier“	102
4.1.3 GİŠ ¹ PINANNA.TUR, protohattisch <i>ippizinar</i> „kleine Leier“	105
4.2 GİŠ ¹ TIBULA „Harfe?“	107
4.3 GİŠ ¹ <i>huhupal</i> -n. „Laute?“	108
4.3.1 GİŠ ¹ <i>huhupal</i> -n. als Musikinstrument	108
4.3.2 GİŠ ¹ <i>huhupal</i> -n. als (Kult-) Gefäß oder Kultobjekt	111
4.4 (GİŠ ¹) <i>arkam(m)</i> -i-n. (c.), sumerisch GİŠ ¹ BALAG.DI „Trommel“	112
4.4.1 Ohne genauere Bezeichnung	112
4.4.2 (GİŠ ¹) <i>arkam(m)</i> -i-n. (c.) GAL/GİŠ ¹ BALAG.DI.GAL „große Trommel“	119
4.5 GİŠ ¹ <i>mukar/mukn</i> -n. „Rassel“	120
4.6 GİŠ ¹ <i>māri</i> -c./ <i>mārit</i> -n. „Lanze; Gegenschlagstäbe“	122
4.7 (URUDU) <i>galgalturi</i> -n. „Becken?, Klappern?“, akkadisch <i>šagari(m)</i> , <i>haskallatu(m)</i> ?	124
4.7.1 Ohne genauere Bezeichnung	124
4.7.2 (URUDU) <i>galgalturi</i> -n. GAL „großes Becken?“	128
4.8 <i>šupū</i> -c. „Trommel?, Aufschlagplatte?“	129
4.9 GĪ.GĪD „Doppelbock“	129
4.10 <i>šāyātara-/šāyatra</i> -c., <i>šāyatar</i> -n., (³⁰) <i>šāyetra</i> -n., sumerisch SI „Horn“	132
4.11 Der Gesang	136
4.11.1 Solisten	142
4.11.2 Männerchöre	145
4.11.3 Mädchen- und Frauenchöre	147
4.11.4 Wechselgesang	149

4.11.5	Klagelieder	153
4.12	Musiklosigkeit und Musikverbot	153
5	Die Aufführungspraxis hethitischer Kultmusik	157
5.1	Die Ausführenden von Vokal- und Instrumentalmusik	157
5.1.1	Der ¹⁰ ALAM.ZU „Komödiant, Rezitator“	157
5.1.2	Der ¹⁰ arkammijala-c. „Trommler“ und die ^{MUNUS} arkammijala-c. „Trommlerin“	158
5.1.3	Der ¹⁰ A.ZU „Arzt“	158
5.1.4	Der ¹⁰ AZU „Wahrsager“	159
5.1.5	Der ¹⁰ BALAG.DI (= ¹⁰ arkammijala-c.) „Trommler, Musiker“	160
5.1.6	Die ¹⁰ MESBALAG.DI.GAL „Spieler der großen Trommel, Musiker“	161
5.1.7	Die ¹⁰ MESGALA (= ¹⁰ šaharili-c.) „Priestersänger“	161
5.1.8	Die ¹⁰ MESGI.GID „Doppeloboenspieler“	162
5.1.9	Die ¹⁰ MESballiari-c. „Priestersänger“	162
5.1.10	Die ^{MUNUS} huyasannalli-c. „eine Musikerin (Händeklatschen, Gesang)“	163
5.1.11	Die ^{MUNUS} kara-c. „Musikerin/Sängerin?, Tänzerin?“	163
5.1.12	Die ^{MUNUS} MESKISIKIL „Mädchen, Jungfrauen“	163
5.1.13	Der ¹⁰ kila-c. „Vortragspriester“	163
5.1.14	Der ¹⁰ NAR (= heth. ¹⁰ kinirtalla-c.) „Musiker/Sänger“	163
5.1.15	Der LÜ ^{GIS} GIDRU „Herold“	172
5.1.16	Der ¹⁰ paluatalla-c. „Rezitator?, Psalmist?, Händeklatscher?“ und die ^{MUNUS} paluatalla-c. „Rezitatorin?, Psalmistin?, Händeklatscherin?“	172
5.1.17	Der ¹⁰ SANGA (= ¹⁰ ša(n)kunni-c., ¹⁰ ša(n)kunniant-c.) „Priester“	174
5.1.18	Der ¹⁰ SAGIA (= ¹⁰ SILA.ŠU.DU ₁ .A) „Mundschenk“	174
5.1.19	Die ¹⁰ MESŠIR „ŠIR-Männer, Chorsänger“ und die ^{MUNUS} MESŠIR „ŠIR-Frauen, Chorsängerinnen“	175
5.1.20	Der LÜ PU „Mann des Wettergottes“ und die ^{MUNUS} PU „Frau des Wettergottes“	175
5.1.21	Die ¹⁰ MESšilipur(i)atalla/i-c. „Sänger?, Musiker?, Priester?“	176
5.1.22	Die ^{MUNUS} šintubi-c. „Chorsängerin“	176
5.2	Musikerensembles	177
5.2.1	Zusammensetzung der Ensembles	177
5.2.2	Aufstellung der Musikerinnen und Musiker	181
5.2.3	Leitung der Ensembles	190
5.2.4	Der Beginn musikalischer Darbietungen	193
5.2.5	Pausieren von Vokal- und Instrumentalmusik	198
5.2.6	Beenden musikalischer Darbietungen	200
6	Die Funktion von Musik im hethitischen Kult	203
6.1	Die großen Festrituale	203
6.1.1	Kontaktaufnahme mit den Gottheiten	203
6.1.2	Trink- und Speiseopferzeremonie	204
6.1.3	Kultmahlzeiten	204
6.1.4	Orakelanfragen	205
6.1.5	Burleske Spektakel, Akrobatik und sportliche Wettkämpfe	205
6.1.6	Totenritual und Ahnenkult	206
6.1.7	Ekstase	206
6.2	Musik außerhalb der Festrituale	207
6.2.1	Das hethitische Hofzeremoniell	207
6.2.2	Kriegsgesänge	207
6.2.3	Unterhaltung	208
6.2.4	Erotisierende Wirkung	209
7	Zusammenfassung und Ausblick	211
8	Abkürzungs- und Literaturverzeichnis	217
8.1	Abkürzungen	217
8.2	Literatur	217

9	Indices	241
9.1	Texte und Textstellen	241
9.1.1	Hethitische Texte	241
9.1.2	Sumerische und akkadische Texte	254
9.1.3	Griechische und lateinische Texte	254
9.2	Orts-, Berg-, Länder- und Gewässernamen	254
9.3	Personennamen	256
9.4	Gottheiten	257
10	Summary	259
11	Tafelverzeichnis	261
12	Tafeln 1-40	263

Vorwort

Die vorliegende Arbeit geht auf die Beschäftigung mit Musik in den hethitischen Ritualanweisungen zurück; das Vorhaben, diese Texte den archäologischen und ikonographischen Zeugnissen gegenüber zu stellen, entwickelte seine Eigendynamik und hat nun zu einer erheblich umfangreicheren Publikation geführt als ursprünglich geplant. Gewissermaßen von der ersten Idee bis zur Abgabe des Manuskripts verfolgte Herr Prof. Eichmann den Fortgang des Projekts mit großem Interesse. Er und auch die Mitglieder der „International Study Group on Music Archaeology“ animierten mich immer wieder, im kleinasiatischen Bereich weiter in die Tiefe zu bohren, aber auch Vergleiche mit anderen Musikkulturen anzustellen. Vorrang gegenüber diesem Projekt hatten jedoch immer meine Qualifikationsarbeiten in Alter Geschichte und auch meine Dienstverpflichtungen am Friedrich-Meinecke-Institut der FU Berlin. Daher bin ich Herrn Prof. Baltrusch zu großem Dank verpflichtet: Er befreite mich von mancherlei Aufgaben und machte mir Mut, die zum Zeitpunkt meines Dienstantritts in Berlin bereits recht weit fortgeschrittene Untersuchung zur hethitischen Musik zum Abschluß zu bringen, obwohl ich mich damit weit jenseits der Grenzen des Faches Alte Geschichte bewegte.

Herrn Prof. Eichmann danke ich für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe „Orient-Archäologie“. Für die Übernahme der Herstellungskosten dieses Buches möchte ich der Orient-Abteilung des Deutschen Archäologischen Instituts meinen Dank aussprechen. Die dafür erforderlichen Gutachten schrieben dankenswerterweise Frau Prof. Hickmann und Herr Prof. Haas; beiden sei auch ganz herzlich gedankt für ihre Bereitschaft, sich in das Thema meiner Arbeit zu vertiefen, lange Diskussionen mit mir zu führen und mir mit vielen wertvollen Hinweisen weiter zu helfen. Für die Anfertigung der englischen Kurzzusammenfassung danke ich Frau Dr. Hilligus.

Frau Dr. Häser schulde ich Dank für ihre Unterstützung, insbesondere die Geduld angesichts zahlreicher Fragen, die sich mir bei der Herstellung der Repro-Vorlage stellten.

Kiel/Berlin, im Dezember 2003

Monika Schuol

1 Einleitung

In der hethitischen Ritualliteratur werden häufig Musikdarbietungen erwähnt. Der Auftritt von musizierenden Personen hat im hethitischen Kult offenbar seinen festen Platz; insbesondere die zentralen Ritualhandlungen, Opfer und Libationen, werden von Vokal- und Instrumentalmusik begleitet. Demzufolge kann die Musikausübung im Rahmen der religiösen Feste sicherlich eine wichtige Funktion für sich beanspruchen. Auch die Hinweise der Ritualanweisungen auf das Beopfern von Musikinstrumenten läßt auf eine besondere Bedeutung von Musik im hethitischen Kult schließen. Gelegentlich findet Musik auch in anderen, nicht zu dieser Textgattung gehörigen Aufzeichnungen Erwähnung.

Nach Ausweis der Schriftzeugnisse waren Leiern (GIŠ ¹⁰INANNA, *zina*), Trommeln (^{GIS}BA-LAG-DI, ^{GIS}arkammi-n./c.) und Becken (^{URUDU}gal-galturi-n.) die am häufigsten benutzten Instrumente, die also wohl das hethitische Musikleben (auch außerhalb der Festrituale) beherrschten. Seltener bezeugt, aber dennoch in bestimmten Zusammenhängen von gewisser Bedeutung waren die Harfe (^{GIS}TIBULA), ein vielleicht als Laute zu identifizierendes Musikinstrument (^{GIS}huhpal-n.), die Doppeloboe (GI.GID), das Horn (*šayātara-/šayatra-c.*) und verschiedene Lärm oder Rhythmus erzeugende Objekte (*kup-ti-c.* „Trommel?, Aufschlagplatte?“, ^{GIS}māri-c./mārit-n. „Lanze, Gegenschlagstäbe“, ^{GIS}mukar/mukn-n. „Rassel“). Häufig belegt sind auch Gesänge, die mit und ohne Instrumentenbegleitung von Solisten bzw. Chören vorgetragen wurden; auch Liedvorträge in Form von Wechselgesängen sind – auch durch separate Liedtafeln – nachweisbar. Neben dem Auftritt von Solisten und dem von einem Musikinstrument begleiteten Gesang ist auch das Zusammenspiel mehrerer Instrumente bezeugt. In Verbindung mit dem musizierenden Tempel- oder Palastpersonal sind oft eine oder mehrere klatschende und rezitierende Personen (¹⁰paluātalla-c. „Händeklatscher“, ¹⁰keita-c. „Vortragspriester“) an den musikalischen Vorträgen beteiligt. Einige Ritualanweisungen enthalten auch ganz klar formulierte Verbote von Musikausübung.

Die Aufführungspraxis der hethitischen Kultmusik – die Vorbereitungen, der Beginn, Pausieren, das Beenden – läßt sich aufgrund der schwierigen sprachlichen Gestaltung der Ritualanweisungen nicht immer exakt rekonstruieren; auch die Identifizierung einiger Musikinstrumente be-

reitet Schwierigkeiten. In vielen Fällen erweist sich jedoch die Heranziehung einer größeren Zahl einschlägiger Textbelege, aber auch archäologischer und ikonographischer Zeugnisse als hilfreich.

Aufgrund der zahlreichen Quellen und der daraus zu erschließenden, sicherlich nicht geringen Bedeutung von Musik im Kult – dieser Bereich ist durch Quellen am besten erschließbar – und auch im alltäglichen Leben der Hethiter erscheint die Beschäftigung mit ihrer Musik lohnenswert.

1.1 ZIELSETZUNG

Mit der vorliegenden Untersuchung soll ein Beitrag zum Verständnis der hethitischen Musikkultur geleistet werden. Der Schwerpunkt der nachfolgenden Ausführungen liegt dabei auf der Auswertung der hethitischen Ritualtexte: Diese Textgattung stellt mit einem Anteil von etwa 75% die größte Gruppe der erhaltenen hethitischen Schriftzeugnisse; diese mehr oder weniger umfangreichen Instruktionen zur Durchführung von Ritualen bieten gegenüber den übrigen, in den kleinasiatischen Archiven überlieferten Texten weitaus zahlreichere und detailliertere Aussagen zum hethitischen Musikleben.

Über die literarischen Quellen hinaus (Kap. 3.1) werden für die gesamte Untersuchung auch archäologische und ikonographische Zeugnisse zugrunde gelegt, um ein möglichst umfassendes Bild des hethitischen Musiklebens zu zeichnen; ihre Präsentation erfolgt in einem eigenen Kapitel (Kap. 3.2), ohne dabei eine umfassende und vollständige Untersuchung des vorgestellten Materials anzustreben.

Es wird der Versuch unternommen, zum Einen die während der großen hethitischen Festrituale gespielten Musikinstrumente zu identifizieren (Kap. 4.1–10) und zum Anderen verschiedene Formen der Vokalmusik mit ihren möglichen Nuancen bis hin zu Übergangsformen wie dem Sprechgesang und rhythmischem Sprechen auszumachen (Kap. 4.11). Mit der Zuordnung von Kult- und Tempelfunktionären zu einzelnen Aufgaben in der Musikausübung soll eine Annäherung sowohl an die Bedeutung von Musik im Kult als auch an die Stellung der Musiker und Musikerinnen in der hethitischen Gesellschaft erreicht werden (Kap. 5.1). Auflistungen der Zusammensetzung der Musikerensembles, die Einfach- oder Mehrfachbesetzung einzelner Instru-

mente sowie die Überlegungen zur Aufstellung der Musizierenden und zu den Schauplätzen von Musikdarbietungen bieten die Voraussetzungen für die Rekonstruktionsversuche der Aufführungspraxis hethitischer Kultmusik (Kap. 5.2). Darüber hinaus wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Musikdarbietungen mit bestimmten Ritualhandlungen und Gottheiten in Verbindung zu bringen sind. Auf diese Weise soll unter Berücksichtigung der verschiedenen Herkunftsgebiete der jeweiligen Texte und der dementsprechend zu differenzierenden Traditionen einzelner Rituale insbesondere für die hethitische Religionsausübung (Kap. 6.1), aber auch außerhalb der Festrituale (Kap. 6.2) die Funktion von Musik geklärt werden.

Den geographischen Rahmen meiner Untersuchung bilden Kleinasien und Nordsyrien. Archäologische und literarische Zeugnisse aus Mesopotamien, Ägypten und Griechenland werden als Vergleichsmaterial berücksichtigt; aufgrund der Vielzahl der Quellen aus diesen Nachbargebieten des Hethiterreiches erscheint eine Beschränkung auf wenige Funde sinnvoll; als Auswahlkriterium dient dabei die Zeitstellung des in Frage kommenden Materials: Es werden in erster Linie archäologische und ikonographische Zeugnisse aus dem 2. Jahrtausend herangezogen (s. auch Kap. 1.2). Ziel dieser Vorgehensweise ist es, Gemeinsamkeiten der hethitischen Musikkultur mit den benachbarten musikalischen Traditionen herauszuarbeiten und eigenständige hethitische Entwicklungen aufzuzeigen.

1.2 DIE METHODISCHE VORGEHENSWEISE UND PROBLEME

Die Untersuchung der Musikinstrumente und der Terminologie für das Musizieren geht in erster Linie von den hethitischen Ritualtexten aus, da diese die meisten Belege bieten (s.o. Abschnitt 1). Das zu berücksichtigende Textcorpus ist recht umfangreich. Viele Texte sind nur in Fragmenten erhalten, so daß die beschriebenen musikalischen Handlungen aus dem Zusammenhang gerissen sind und die Aussagekraft der Texte gering ist. Nur bedingt hilfreich, aber dennoch unverzichtbar als Quellen zur hethitischen Musik, sind die Texte, die zur Beschreibung von Ritualhandlungen lediglich Kurzformeln verwenden und damit den Charakter einer Aneinanderreihung von Schlüsselwörtern annehmen: (25) LUGAL-uš TUŠ-aš DINGIR^{MES} URU^{LIM} an-dur-za e-ku-zi (26) GIŠ PINAN-NA.GAL NINDA.KUR₄.RA IM-ŠA pár-š-ja (27) na-an-kán ¹⁰SAGIA-aš pa-ra-a pá-e-da-i „(25) Der König trinkt drinnen sitzend die Götter der Stadt.

(26) Große Leier. Ein saures Dickbrot bricht er. (27) Und der Mundschenk schafft es weg.“ (KBo 19, 128 Rs. VI 25'-27"; vgl. z. B. auch KBo 17, 83 Rs. III 5'-13"; 20, 10 + 25, 59 Vs. II 11-13; 23, 79 Rs. III 9'f.; KBo 23, 91 + KBo 34, 15 Vs. I 7'-18"; 50, 99 Vs. I 2'-6"; 115 Vs. 7'; KUB 9, 3 (+) 43, 30 Vs. II 17'; 53, 13 Vs. III 20"-22", 25"-27"; 56, 32 Vs. III 2-10). Gewisse Schwierigkeiten bereiten auch die Texte, die keine exakten syntaktischen Zuordnungen zulassen, so daß sich die Musikdarbietungen formal keiner der an der Ritualhandlung beteiligten Personen zuordnen lassen: (13) LÚMES GALA MUNUS^{MES} ar-kam-mi-ja-le-eš (14) LUGAL-i pí-ra-an EGIR-an-na (15) hu-u-i-ja-an-te-eš (16) ^{GIS}ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri (17) za-al-ša-an-ni-iš kán-zi (18) SİR^{RU}-ma Ú-UL „(13) Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen (14-15) laufen vor und hinter dem König. (16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig. (18) Aber sie singen nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 [vgl. Text Nr. 10]).

Auch die Position der musikalischen Vorträge im Ritualablauf ist nicht in allen Texten einheitlich dargestellt: Manche Texte führen nach den Trinkzeremonien für die Gottheiten musizierendes Kultpersonal auf (KBo 19, 128 Rs. VI 25'f.; KUB 10, 89 Vs. II 1'-11'), während KBo 17, 88 + 20, 67 + 24, 116 (Vs. I 4'-11'. 18'-28' u. ö.) die Musik erst im Anschluß an das Gott-trinken und das Libieren in eine *huppar*-Schale und vor dem Brotbrechen erwähnt; gelegentlich wird die Musik erst nach dem gesamten Opfer beschrieben (KUB 1, 17 Vs. I 1-19. Vs. II 31-48 u. ö. [Par. zu Vs. I 9-19: KUB 2, 10 Vs. I 1'-10'; zu Vs. II 31-48: KBo 14, 33 Vs. I 11'f.; KUB 10, 24 Vs. I 1'-14']). Die Durchsicht verschiedener Ritualanweisungen mit vergleichbaren Opferhandlungen ergibt, daß aus der Schilderung des Ritualgeschehens in unterschiedlicher Reihenfolge nicht unbedingt auf ein Nacheinander der Handlungen geschlossen werden darf, sondern daß mitunter Gleichzeitigkeit der beschriebenen Vorgänge anzunehmen ist: So wurde z. B. sowohl während des Gott-Trinkens als auch während der Opferhandlungen musiziert und nicht erst hinterher.

Eine weitere Schwierigkeit besteht in der Übersetzung der iterativen Verben: Die Häufigkeit von Iterativformen in den Ritualtexten ist auffällig, aber nicht in jedem Fall erscheint eine Übersetzung im Sinne von „etwas immer wieder tun“ sinnvoll. Vielmehr ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß diese Texte, die ja Anweisungen für das Ausführen der Ritualhandlungen ent-

¹ E. Badall, *Strumenti musicali*, 91 (Nr. 62).

² Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 vgl. auch Kap. 4.12 sowie 5.1.2 und 5.1.7. – Zu den Schwierigkeiten der syntaktischen Zuordnung vgl. auch Kap. 4.1 (Einleitung).

halten, an den entsprechenden Stellen auf einen in diesem Kontext zu vollziehenden Kultakt hinweisen. Die Iterativformen hätten dann also etwa die Bedeutung „etwas üblicherweise tun, etwas zu tun pflegen“. Als Beispiel kann folgende Passage dienen: (11) ... GIS ʔINANN[A.GAL] (12) ^{U MES} *hal-li-ia-re-eš* SI[R^{RU}] (13) ^{GIS} *ar-ga-a-mi gal-gal-tu-u-ri* (14) ^{GIS} *bu-hu-pa-a[li-it-ta]* (15) *ba-ar-zi-iš-kan-zi* (16) *pal-i-eš-kan-zi-ja* „(11) ... Die [große] Leier (12) spiel[en] die Priestersänger. (13) Trommel (und) Becken (14-15) schlag[en] sie immer wieder unter Begleitung der Lauf[er]. (16) Und sie klatsch[en] immer wieder.“ (KUB 25, 1 Rs. V 11-16 [vgl. Text Nr. 54; Par. KUB 2, 5 Rs. IV 22]). Hier ist nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden, ob das Musizieren und Händeklatschen tatsächlich mehrmals wiederholt werden soll oder ob der Text lediglich dahingehend zu verstehen ist, daß man in der beschriebenen Ritualhandlung zu musizieren und zu klatschen pflegt. Aufgrund dieser Unsicherheit und um die fraglichen Verbformen von den in der Normalform erscheinenden Verben abzusetzen, wurde den Iterativformen in der Übersetzung der Sinn „etwas immer wieder tun“ gegeben, auch wenn dies etwas mechanisch wirken mag und den Texten sicherlich nicht immer gerecht wird.

Zuweilen wird Musik in den Ritualanweisungen überhaupt nicht erwähnt, obwohl man sie – in Analogie zu anderen Beschreibungen vergleichbarer Ritualhandlungen – erwarten würde. Fanden in den fraglichen Zusammenhängen also wirklich keine Musikdarbietungen statt? Oder hat sich der Schreiber dieser Texte auf die seiner Meinung nach wesentlichen Elemente der Festrituale, z. B. die Auflistung der zu beopfernden Gottheiten und die Anzahl der Ritualkonsumtibilien, beschränkt, da die Durchführung der Kulthandlungen selbst einschließlich der Musikbegleitung als bekannt vorausgesetzt werden konnte? – Die Frage nach der Ausführung von Vokal- bzw. Instrumentalmusik stellt sich auch im Zusammenhang mit den Tanzdarbietungen: Während eines Rituals für den Kriegsgott Zababa treten sowohl Leierspieler als auch Tänzer auf (KUB 44, 9 Vs. III 1'-10'); der Aufbau des Textes legt allerdings nahe, daß die Musiker während der Trinkzeremonie agieren, während die Tänzer zu einem späteren Zeitpunkt tanzen³. – Der Text KUB 7, 11 (Vs. 3-7; vgl. auch Kap. 3.1.1.8; 5.2.2) bezeugt zwar mehrere Tänzer, von einer Begleitung durch musizierende Personen ist jedoch nicht die Rede. Sicherlich galt die musikalische Begleitung als Selbstverständlichkeit, die deshalb in einer Ritualanweisung nicht extra erwähnt werden brauchte.

Selbst dem ausführlich gehaltenen Text KBo 4, 9 Vs. I 39-50 (vgl. Kap. 3.1.5) ist nicht zweifelsfrei zu entnehmen, ob zu der Instrumentalmusik getanzt wurde oder ob hier ein Nacheinander von Tanz und Musik gemeint ist, wenngleich ein gemeinsamer Auftritt von Tänzern und Musikern naheliegender wäre.

Einige der in den Ritualanweisungen nur mit ihrem Incipit (oder dem Refrain?) genannten Gesänge sind auf separaten Tafeln aufgezeichnet: Die Lieder bestehen aus mehreren Strophen und verteilen sich jeweils auf einen Vorsänger- und einen Chorpart (Wechselgesänge). Diese Liedtafeln enthalten keine Hinweise auf die Zugehörigkeit zu bestimmten Festritualen. Gleichzeitig sind die in den Ritualanweisungen geschilderten Gesangsdarbietungen formal nicht als Wechselgesänge zu erkennen; nur bei wenigen Liedern wird ein Incipit oder Refrain genannt, der sich auch auf den Liedtafeln findet und deshalb als Wechselgesang identifiziert werden kann. Daher sind für eine Rekonstruktion der Einordnung von Vokalmusik in ein Ritual, die Art der Lieder und ihre Darbietung beide Textgattungen zu berücksichtigen.

Eine trotz der genannten Schwierigkeiten unternommene Untersuchung der hethitischen Musik erfordert also eine möglichst vollständige Berücksichtigung aller einschlägigen Texte. Die nachfolgenden Ausführungen müssen sich also auf eine breite Quellenbasis stützen, um durch einen Vergleich der Texte untereinander und insbesondere mittels der Gegenüberstellung der Texte mit größerer Detailgenauigkeit auch zu einem Verständnis der für die meisten Ritualtexte charakteristischen kurzen und stereotypen Formulierungen zu gelangen und dadurch ein umfassendes Bild über das hethitische Musikleben zu gewinnen.

Insgesondere für die Klärung fraglicher Termini zur Bezeichnung der Instrumente, für das in zahlreichen Texten belegte Zusammentreten von Instrumentalisten und Sängern zum Ensemble sowie für die Spielweise und den Bau der Musikinstrumente sollen auch archäologische Funde und bildliche Darstellungen herangezogen werden. Dabei soll den Zeugnissen aus der hethitischen Zeit (17.-13. Jh. v. Chr.) Vorrang eingeräumt werden; ergänzend erfolgt eine Betrachtung der Funde des 3. Jt. v. Chr. aus dem anatolischen Raum, der späthethitischen Reliefs (10.-8. Jh. v. Chr.) und der phrygischen Plastik (6. Jh. v. Chr.). Eine wichtige Rolle kommt dabei den späthethitischen Instrumentendarstellungen zu: Nach dem Zusammenbruch des Hethiterreiches am Ende der Spätbronzezeit (um 1190 v. Chr.) entstanden in Südostanatolien bzw. Nordsyrien die späthethitischen Fürstentümer, z. B. Zincirli (Sam'al, Ja'udi), Kara-

³ Zu KUB 44, 9 Vs. III 1'-10' vgl. auch Kap. 4.1.2.

tepe (Azatiwataya), Karkemiš, Maraš (Gurgum); die Bildtraditionen dieser luwischen Kleinstaaten lehnen sich an hethitische Vorbilder des 2. Jt. v. Chr. an und nehmen, bedingt durch die kulturelle Ausstrahlung der aramäischen Staatenbildungen in dieser Region (z. B. Hamat, Damaskus, 'Ain Dara, Tell Halaf [Guzana]) und durch die Expansion des Assyrierreiches, auch syrische und neuassyrische Elemente auf.

Mit dem ägyptischen, levantinischen, ägäischen und mesopotamischen Material werden sowohl vorderasiatische als auch mittelmeeische Bildzeugnisse vorgestellt, deren Herkunftsgebiete in dem hier relevanten Zeitraum mehr oder weniger intensive Kontakte zueinander unterhielten. Dies soll nur an wenigen Beispielen konkretisiert werden: Von den hethitischen Kontakten nach Mesopotamien zeugen z. B. die Übernahme der Keilschrift und die altassyrischen Handelsniederlassungen in Anatolien; die Beziehungen der hethitischen Könige zu Ägypten sind z. B. durch den Interessenskonflikt um die Levante, der in der Schlacht von Qadeš gipfelte, und durch die Korrespondenz zwischen Hattušili III. und Puduhepa mit Ramses II. zur Vorbereitung einer dynastischen Heirat eindrucksvoll bezeugt. Kontakte zwischen dem hethitischen Kleinasien und dem ägäischen Raum sind durch die Funde mykenischer Keramik insbesondere an der Westküste der heutigen Türkei und durch die sogenannten Ahhiya-Texte dokumentiert, ein Hortfund von Rollsiegel aus Theben enthielt auch hethitische Siegel. Vor dem Hintergrund dieser weitgespannten sowohl durch archäologische Zeugnisse als auch durch Schriftquellen greifbaren politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen ist der Frage nachzugehen, inwieweit Einflüsse der genannten vorderasiatischen und ägäischen Gebiete sich auch in der hethitischen Musikkultur nachweisen lassen, aber auch eigenständige Entwicklungen festzustellen sind⁴. Bei dieser ver-

gleichenden Vorgehensweise, der Heranziehung der erwähnten nicht-hethitischen Zeugnisse, ist immer der räumlichen Distanz und dem z. T. erheblichen zeitlichen Abstand der gegenübergestellten Stücke Rechnung zu tragen.

Einige der in diesem Abschnitt und auch in den Kapiteln zu den einzelnen Musikinstrumenten, dem Kulpersonal und zur Aufführungspraxis genannten Schwierigkeiten werden sich auch in dieser Untersuchung nicht lösen lassen. Dies führt bei der Heranziehung und Besprechung der entsprechenden Texte immer wieder zu Problemen, da sich bei dieser Gelegenheit die Frage nach einer adäquaten Übersetzung der fraglichen Passagen stellt, ohne daß die Ausführungen insbesondere für eine eher musikgeschichtlich interessierte Leserschaft allzu unverständlich werden. In diesem Zusammenhang soll z. B. auf die Begriffe *paluiae-mi* und *luwunus paluatala-c*. (vgl. dazu Kap. 5.1.16) und *gis-huhupal-n*. (vgl. Kap. 4.3) hingewiesen werden, deren Bedeutung nicht mit letzter Sicherheit geklärt werden kann. Die Übersetzung der fraglichen Termini kann nur hypothetisch sein; die Entscheidung für eine von mehreren möglichen Bedeutungen dient lediglich einem leichteren Lesefluß.

Die Verwendung der Bezeichnungen für die Musikinstrumente, insbesondere die Terminologie zur Klassifikation, richtet sich nach der von E.M. von Hornbostel und C. Sachs aufgestellten Instrumentensystematik⁵.

1.3 DIE FORM DER DARSTELLUNG

Aus den oben dargelegten methodischen Voraussetzungen und Problemen (Kap. 1.1 und 1.2) ergibt sich die Form der Darstellung. Der Abriss der Forschungsgeschichte (Kap. 1.4) skizziert die bereits geleistete Forschungsarbeit auf dem Gebiet der hethitischen Musik und soll zum Verständnis der gewählten Vorgehensweise beitragen: Daraus ist zu sehen, daß bisher eher weniger behandelte Themenkomplexe und erst kürzlich publizierte archäologische und ikonographische Zeugnisse die Ausgangspunkte der nachfolgenden Ausführungen sind. Der Untersuchung wird eine Einführung (Kap. 2) in die großen hethitischen Festrituale vorangestellt, da die meisten herangezogenen

⁴ Zu den aramäischen und späthethitischen Fürstentümern vgl. J.D. Hawkins, in: CAH III/1, 372-441; ders., in: AnSt 38, 99-108; R.E. Dion, in: J.M. Sasson, Civilizations II, 1281-1294; J.D. Hawkins, ebd., 1295-1307; ders., in: Th.P.J. van der Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 73-85; M. Popko, Religions of Asia Minor, 161. 163-171; P.W. Haider/M. Hutter/S. Kreuzer, Religionsgeschichte Syriens, 104-122; H.C. Melchert, The Luwians. — Zu den Schriftzeugnissen vgl. Corpus of Hieroglyphic Luwian Inscriptions.

⁵ Zu den Beziehungen zwischen dem Vorderen Orient, Ägypten, Kleinasien und dem ägäischen Raum vgl. z. B. M. Larsen, The Old Assyrian City-State; G.M. Beckman, in: JCS 31, 97-114; T.R. Bryce, in: Historia 38, 1-21; A. Uenal, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, Essays on Ancient Anatolian and Syrian Studies, 16-44; B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, Religionsgeschichtliche Beziehungen; E. Edel, Die ägyptisch-hethitische Korrespondenz; W.V. Davies/L. Schofield, Egypt, the Aegean and the Levant; H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis.

⁶ E.M. von Hornbostel/C. Sachs, in: Zeitschrift für Ethnologie 46, 553-590. — Zur Auseinandersetzung mit der Instrumentensystematik von E.M. von Hornbostel und C. Sachs vgl. W. Stauder, Einführung in die Instrumentenkunde, 22-29; M.J. Kartomi, On Concepts and Classifications, 62 f.; 167-174; vgl. auch R. Eichmann, in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens, 109 (Klassifizierung der Chordophone).

Texte ihnen zuzuordnen sind. Auf die bedeutenden kultischen Feste wird in der vorliegenden Darstellung immer wieder im Zusammenhang mit der Einordnung musikalischer Darbietungen in einen bestimmten Kontext zurückzukommen sein, so daß zum besseren Verständnis der entsprechenden Passagen die Vorstellung zumindest der wichtigsten Festrituale sinnvoll erscheint.

Es folgt ein Quellenteil, der in seinem ersten Abschnitt einige der wichtigsten und teilweise auch umfangreicheren hethitischen Ritualtexte sowie zur Ergänzung Quellen anderer Textgattungen (z. B. das hethitische Hofzeremoniell und mythologische Texte) in Transkription und Übersetzung bietet (Kap. 3.1); vorangestellt sind Literaturhinweise und ein kurzer Kommentar zu den jeweiligen Texten, die in der Untersuchung der Musikinstrumente und der Aufführungspraxis von Musik nur in kürzeren Auszügen geboten werden. Eine Aufnahme der in Kap. 3.1 vorgestellten Texte in das Inhaltsverzeichnis hätte dieses bis zur Unübersichtlichkeit aufgebläht; deshalb wurde darauf verzichtet, auch wenn dies z. B. angesichts der Auflistung der Ausführenden von Musik (Kap. 5.1) als inkonsequent erscheinen mag. – Ein zweiter Abschnitt dieses Kapitels (Kap. 3.2) stellt die archäologischen Zeugnisse zur hethitischen Musik und das Vergleichsmaterial vor. Das archäologische und ikonographische Material ist in Umzeichnungen in einem Abbildungsteil der Arbeit beigegeben (Kap. 10 und 11). Die Verweise auf die Tafeln am Ende der Arbeit nennen immer nur die letzte bzw. die letzten zwei Ziffern der Erläuterungen in Kap. 3.2: Das unter 3.2.1.30 vorgestellte Orthostaten-Relief wird im darstellenden Teil als Abb. 30 bezeichnet und ist auch im Tafelteil als Nr. 30 zu finden; die unter einem Oberbegriff zusammengestellten Abbildungen werden mit den letzten beiden Ziffern ihrer fünfstelligen Nummer zitiert: Die Sistren mit den Nummern 3.2.1.2.1, 3.2.1.2.2 und 3.2.1.2.3 werden also als Abb. 2.1, 2.2 und 2.3 aufgeführt.

Die Untersuchung der hethitischen Musik erfolgt zunächst anhand der einzelnen Instrumente und des Gesangs (Kap. 4); in einem weiteren Kapitel werden die musizierenden, am Ritualgeschehen beteiligten Kult- und Palastfunktionäre, z. T. aber wohl auch außerhalb von Tempel und Königshof tätige Einzelpersonen oder Gruppen, und ihre Funktionen im hethitischen Musikleben und in der Religionsausübung vorgestellt (Kap. 5.1). Dem Rekonstruktionsversuch der Aufführungspraxis von Musik sind die Abschnitte über die Aufstellung der Musiker, die Zusammensetzung von Ensembles und die Leitung von Musikdarbietungen gewidmet (Kap. 5.2). Durch diese zwei verschiedenen Ausgangspunkte der Untersuchung ergeben sich freilich Überschnei-

dungen und z. T. auch unvermeidliche Wiederholungen in der gesamten Darstellung. In einem abschließenden Kapitel wird in einer Zusammenschau des zuvor diskutierten Materials die Funktion von Musik in den verschiedenen Lebensbereichen erläutert (Kap. 6). Die Ergebnisse der gesamten Untersuchung werden in Kap. 7 zusammengefaßt: Eine gewisse Ausführlichkeit dieses Resumés und der weitgehende Verzicht auf Textzitate mit dem Ziel guter Lesbarkeit sollen einen schnellen Überblick über den Untersuchungsgegenstand und die zentralen Thesen der Arbeit ermöglichen. Das Literaturverzeichnis (Kap. 8) listet in alphabetischer Reihenfolge alle benutzten Monographien und Aufsätze auf und entschlüsselt damit die in den Anmerkungen der vorhergehenden Kapitel verwendeten Kurztitel. Die Indices (Kap. 9) sollen neben den Querverweisen in den einzelnen Kapiteln das Auffinden der besprochenen Texte und Textstellen sowie zahlreicher Orts- und Personennamen erleichtern. Hier werden auch die Anschlußstücke zu allen Texten genannt, was aus Platzgründen im darstellenden Teil – insbesondere bei den stark fragmentierten, aus zahlreichen Bruchstücken bestehenden Tafeln – nicht immer konsequent der Fall sein kann. Zum besseren Verständnis der gesamten Untersuchung, deren Schauplätze geographisch weit gestreut sind, wurden zwei Landkarten erstellt und in den Tafelteil aufgenommen (Tafel 49 und 50).

1.4 FORSCHUNGSGESCHICHTE

Umfangreiche Studien zur Musik des Vorderen Orients unter Berücksichtigung der hethitischen Musik legten F. Behn (1954), F.W. Galpin (1937, 1955 [unveränderte Neuauflage]), W. Stauder (1957, 1961, 1970), H. Hartmann (1960), A. Spycket (1972) und C. Schmidt-Colinet (1981) vor⁷. Eine kurze Darstellungen der hethitischen Musikinstrumente, der Instrumente und der Ausführenden von Musik, bietet unter Berücksichtigung des Bildmaterials und der hethitischen Texte A. Machabey (1944), der aber auf Abbildungen und Zitate der herangezogenen archäologischen und literarischen Quellen verzichtet⁸. Die genannten Arbeiten gehen – vor allem bei überregionalen Vergleichen – in erster Linie von den archäologischen Zeugnissen aus; entsprechend dem Stand

⁷ F. Behn, *Musikleben im Altertum*; F.W. Galpin, *The Music of the Sumerians*; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern der Sumerer*; ders., *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*; H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 153–209; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*.

⁸ A. Machabey, in: *Revue de Musicologie* 23, 1–11.

der archäologischen Arbeit in Kleinasien und Nordsyrien entstand das gegenüber dem heutigen Forschungsstand verzerrte Bild einer Abhängigkeit der hethitischen Musikkultur von Mesopotamien, ohne daß die spezifisch hethitischen Entwicklungen herausgearbeitet werden konnten: Es waren neben den Bildzeugnissen aus Alaca Höyük vor allem die spätethitischen Orthostatenreliefs mit deutlichen aramäischen und assyrischen Einflüssen bekannt, nicht aber die älteren Zeugnisse (z. B. die hethitische Reliefkeramik oder die „Boston Fist“), auch viele einschlägige Texte wurden zu einem späteren Zeitpunkt ediert. Auch falsche Datierungen der spätethitischen Reliefs in das 3. und 2. Jt. v. Chr. sowie die Deutung der Schwertschluckers aus Alaca Höyük als Trompetenspieler ergaben ein nicht zutreffendes Bild der zeitlichen Stellung des hethitischen Musikinstrumentariums⁹. Auf diesen älteren forschungsgeschichtlichen Voraussetzungen fußt auch der Lexikonartikel von M. Wegner zur hethitischen Musik, der aber im Vergleich mit den Musikinstrumenten aus Mesopotamien und Ägypten die hethitischen Charakteristika stärker hervorhebt¹⁰.

Neuere im Bereich der Hethitologie erschienene Arbeiten, z. B. von E. Badali (1986), H. Roszkowska (1987), St. de Martino (1997, 2002), D. Yoshida (1999) und M. Schuol (1998, 2000), sind von geringem Umfang und bieten entsprechend wenig Details; sie sind durch ihren eher zusammenfassenden und überblicksartigen Charakter aber durchaus hilfreich¹¹. Dies gilt auch für die Untersuchungen zu einzelnen Musikinstrumenten, z. B. die Arbeiten von A.M. Polvani aus den Jahren 1988 und 1989 über das *hubupal*-Instrument (Laute?), das Horn oder die Trommel¹². Eine vom Hethiterreich ausgehende, aber darüber durchaus hinausgreifende Untersuchung zur Leier, die insbesondere mesopotamisches Material, aber auch die bildlichen Darstellungen von der altassyrischen bis in die spätethitische

Zeit berücksichtigt, legte St. de Martino 1987 vor¹³. Am Rande berücksichtigt wird die hethitische Musik in den sowohl von den literarischen Quellen als auch vom archäologischen Material ausgehenden Untersuchungen zu den hethitischen Tempeln von St. de Martino und S. Alp von 1983 und zur hethitischen Religion von V. Haas (1994)¹⁴. — Ein Sammelband zur anatolischen Musik, der den Zeitraum vom Neolithikum bis in die Eisenzeit umfaßt, befindet sich in Vorbereitung; die Beiträge wurden – abgesehen von einer Vorstellung der hethitischen Texte von M. Schuol – überwiegend von Archäologen verfaßt, die die einschlägigen Funde aus ihren Ausgrabungen und Sammlungen vorstellen¹⁵.

Auf der Basis archäologischer Zeugnisse und nur unter gelegentlicher Hinzuziehung der Schriftzeugnisse erfolgten zu einzelnen Instrumenten Spezialuntersuchungen, die einen ausgedehnten geographischen Raum und eine große Zeitspanne abdecken. Über die Laute legte R. Eichmann seit 1988 mehrere Untersuchungen vor: Im Mittelpunkt stehen dabei bildliche Darstellungen aus Ägypten, Mesopotamien, Iran, Anatolien und dem syrischen Raum und Funde von Originalinstrumenten aus Ägypten, die daraus ersichtliche Konstruktion und Spielweise einzelner Instrumente sowie ihr Nachbau und das experimentelle Musizieren¹⁶. Die Leiern Vorderasiens sind Gegenstand der 1995 veröffentlichten umfassenden Arbeit von Å. Norborg, die sich leider z. T. auf fehlerhafte Umzeichnungen (z. B. Inandik-Vase, Fig. 39) stützt¹⁷; materialreiche Übersichten über die Leier und die Harfe bietet B. Lawergren (1996, 1998)¹⁸.

Für den Vergleich (die Einordnung oder Abgrenzung) der hethitischen Musik mit den Musikulturen des übrigen Vorderen Orients, Ägyptens und des ägäischen Raumes unverzichtbar sind die neueren Arbeiten über einzelne benachbarte Regionen (z. B. Mesopotamien, Ägypten, Israel und Griechenland) im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft (Band 1), in der 2. Auflage von MGG und anderen Nachschlagewerken¹⁹ sowie die

⁹ Eine Deutung des Schwertschluckers als Trompetenspieler erfolgte z. B. durch F.W. Galpin, *The Music of the Sumerians*, 9. 23. 31f. und Pl. III 1, VIII 1 (hier auch falsche Datierungen der Reliefs) sowie 24. 78f. und Pl. XI 21; M. Wegner, *Die Musikinstrumente*, 32f.; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 209. — Zur Guklitzenszene mit dem Schwertschlucker vgl. Abb. 30 mit Kommentar.

¹⁰ M. Wegner, in: MGG 6, 330–334 mit Tf. 15 und 16.

¹¹ E. Badali, in: *BibOr* 147, 55–64; H. Roszkowska, in: M. Mejer/M. Popko/B. Skladanek, *Papers on Asia Past and Present*, 23–30; St. de Martino, in: *RIA* 8, 7/8, 483–488; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1770–1776; D. Yoshida, in: K. Watanabe, *Priests and Officials*, 228–232; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 155–170; St. de Martino, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 623–629.

¹² A.M. Polvani, in: *Hethitica* 9, 171–179; dies., in: *OA* 27, 211–219; dies., in: *SEL* 6, 15–21.

¹³ St. de Martino, in: *OA* 26, 171–185.

¹⁴ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels; St. de Martino, in: *Hethitica* 5, 71–94; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*.

¹⁵ W. Bachmann, *Anatolia to the End of the Late Hittite Period* (in Vorbereitung).

¹⁶ R. Eichmann, in: *BaM* 19, 583–625; ders., *Koptische Lauten*; ders., in: MGG₂, Sachteil 5, 942–951.

¹⁷ Å. Norborg, *Ancient Middle Eastern Lyres*.

¹⁸ B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 4, 39–62; ders., in: MGG₂, Sachteil 5, 1011–1034; ders., in: *BASOR* 309, 51–68.

¹⁹ E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 31–75; J. Braun, in: MGG₂, Sachteil 1, 1503–1537; E. Hickmann, in: MGG₂, Sachteil 1, 275–296; E. Pöhlmann, in: MGG₂, Sachteil 3, 1626–1676;

jüngst: erschienene Untersuchung von J. Braun über die Musik in Israel²⁰.

Eine Zusammenstellung vieler wichtiger Texte in Transkription legte E. Badali 1991 in dem ersten Band seines Werkes über die hethitische Musik vor; aus den zum Teil sehr umfangreichen Texten werden meistens nur kurze Passagen, die Erwähnungen von Musikdarbietungen, wieder gegeben; mitunter fehlerhafte Umschriften und sehr selektive Literaturangaben zu den einzelnen Texten sowie das Fehlen einer Auswertung der Schriftzeugnisse – Letzteres erfolgt wohl in dem noch ausstehenden zweiten Teil – lassen die Benutzung dieser Quellensammlung nur unter Vorbehalt zu²¹. Insbesondere die Ritualtexte, die Elemente hattischer Provenienz enthalten, sind Gegenstand der 1996 publizierten Dissertation von J. Klinger: Der Schwerpunkt dieser Untersuchung liegt freilich nicht auf den Musikdarbietungen während der Festivaltage; es sind aber viele wichtige Hinweise zu den Texten selbst (z. B. zu den Wechselgesängen), dem an den musikalischen Handlungen beteiligten Kult- und Palastpersonal sowie zur Position von Musik im Ritualablauf enthalten²².

Sprachwissenschaftliche Untersuchungen der in den hethitischen Texten bezeugten Termini für die Musikinstrumente und die Spieltechniken von N. Oettinger (1979), St. de Martino (1988) und C. Kühne (1990) bieten eine hilfreiche Zusammenstellung und Kommentierung der entsprechenden Belegstellen²³.

Bislang nicht umfassend untersucht wurden die in vorliegender Untersuchung unter „Aufführungspraxis der hethitischen Kultmusik“ subsummierten Aspekte von Musik (Kap. 5), nämlich z. B. das Zusammenspiel mehrerer Musikinstrumente, die Aufstellung des musizierenden Tempel- oder Palastpersonals sowie Beginn und Ende einer Musikdarbietung. Wenig Aufmerksamkeit erfuhr bisher auch die Frage nach der Leitung von Ensembles bzw. die Koordination des Musizierens in einer größeren Gruppe von Instrumental- bzw. Vokalmusikern. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang – auch unter Berücksichtigung späthethitischer Bildzeugnisse – die kurzen Hinweise von C. Schmidt-Colinet auf die Anlässe für Musikdarbietungen und die Zusammensetzung von Ensembles²⁴. In der Untersuchung der hethitischen Musik wies bisher lediglich St. de Martino unter Angabe von Belegstellen auf die gemeinsam mit den Instrumentalmusikern auftretenden Personen hin, die den Rhythmus angeben²⁵.

J. Braun, in: MGG², Sachteil 4, 1511–1527; ders., in: E.M. Meyers, *The Oxford Encyclopedia* 4, 70–79; A. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG², Sachteil 6, 133–174; St. Kammerer, in: MGG², Sachteil 9, 1790–1810; M. Schüol, in: MGG², Sachteil 9, 1766–1790.

²⁰ J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*.

²¹ E. Badali, *Strumenti musicali*; vgl. dazu J. Klinger, in: WZKM 83, 276–284; E. Lebrun, in: OLZ 88, 273–276; Chr. Zinko, in: BiOr 51, 606–608.

²² J. Klinger, *Untersuchungen*.

²³ N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Indogermanisch*, 197–203; St. de Martino, in: *Hethitica* 9, 5–16; C. Kühne, in: *OrNS* 59, 204–206.

²⁴ C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 28–31.

²⁵ St. de Martino, in: *OA* 26, 175; ders., in: *RLA* 8, 7/8, 487.

2 Einführung: Die großen Rituale

Eine Darstellung der hethitischen Religion, insbesondere der großen Festrituale, kann sich auf eine außerordentliche reiche Überlieferung vor allem aus den Archiven der hethitischen Hauptstadt Hattuša, dem heutigen Boğazköy, stützen. Die Anweisungen für die Ausführung der Rituale wurden seit der althethitischen Zeit und bis zum Untergang des Hethiterreiches tradiert. Die einzelnen Instruktionen für die Kultausübung liegen oftmals in mehreren Exemplaren und in großen Tafelserien vor. Aus diesem Grund kann ein Überblick über die hethitischen Rituale nur anhand einer Auswahl aus dieser Textgattung erfolgen. Es werden in erster Linie die umfangreichsten und bedeutendsten Festrituale herangezogen, nämlich das *purullija*-Neujahrsfestritual, das KILAM-Festritual, das AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festritual, das *nuntarrija*-Festritual und das (*ḫiḫi*)-Festritual.

Der Begriff „Ritual“ bezeichnet ein kompliziertes, in sich geschlossenes System strukturierter und organisierter religiöser Handlungen, das sich aus wiederkehrenden, aneinandergereihten und sich einander bedingenden Einzelritten zusammensetzt. Durch die sowohl auf älteren (im Falle des hethitischen Kultes auf hattischen und hurritischen) Traditionen als auch auf zeitgenössischen (hethitischen) Ausgestaltungen und Vereinheitlichungen basierenden Rituale ist die Verhaltensweise des Menschen im Kult und die Form der Kommunikation mit den Gottheiten geregelt. Schriftlich vorliegende Ritualanweisungen geben Auskunft zur Reihenfolge und zur Durchführung der einzelnen Ritualhandlungen, denn die intendierte Verbindung zu den Gottheiten kann nur durch die exakte Einhaltung der Riten hergestellt und aufrechterhalten werden; diese rituelle Formgebundenheit bedeutet, daß jede vorsätzliche oder versehentliche Abweichung als sündhaft galt und nicht nur die Wirkung des jeweiligen Kultaktes in Frage stellte, sondern auch den Zorn der betreffenden Gottheit hervorrufen und damit das Wohl der Gemeinschaft in Gefahr bringen konnte. Die Folge ist eine Professionalisierung von Religion und die Überwachung der Kultausübung durch Spezialisten, um die vorschrittsmäßige Durchführung der Rituale zu garantieren²⁴.

In den hethitischen Texten wird für „Ritual“ häufig das Sumerogramm EZEN₄ gebraucht; die hethitische Lesung lautet *šijamana*-c.; weitere hethitische Termini, die sich in ihrer exakten Bedeutung kaum voneinander abgrenzen lassen, sind *malteštar* n./c. „Ritual“, *anur* n. „Opferritus, Ritual“, *ḫazzi*-n. „Kulthandlung, Ritual, Kultlieferung“. Die wichtigsten Elemente der hethitischen Rituale sind:

1. Die in verschiedenen Sprachen – neben hethitisch (*nešili*-) z. B. hattisch (*ḫattili*-), palaisch (*palamni*-), luwisch (*luwili*-), hurritisch (*hurili*-), akkadisch (*babilili*-) – vorgetragenen Gebete, Betschwörungen, Rezitationen und Gesänge. Seit der Mitte des 2. Jahrtausends nicht mehr gesprochen und auch von den Priestern und den Schreibern nicht mehr verstanden wurden das Hattische und Palaische, die demnach als reine Kultsprachen bezeichnet werden können²⁵; die Ausführenden sind z. B. Priester(innen), Musiker(innen) und die Mitglieder des „Dreierkollegiums“ (*ALAM.ZU*, „Rezitor, Sprecher; Komödiant, Spaßmacher, Clown“; *paluatala*-c. „Rezitor(?), Psalmist(?); Händeklatscher(?)“; *ḫita*-c. „Vortragspriester“)²⁶;

2. die kultische Verehrung anzeigende Gestik (Niederknien, Verbeugen, das Erheben der Hände beim Gebet), im Zusammenhang mit der Darbringung von Opfern erfolgte Weihegesten, das Werfen eines Tuches in die „große Versammlung“ und die als Regieanweisungen des Königs oder der Priester an andere Kultheilnehmer aufzufassende Mimik (Blickkontakt: „Der König winkt mit den Augen“) und Gesten (Bewegungen mit Zereemonialäxten und -lanzen)²⁷;

3. aus Instrumental- und Vokalmusik bestehende Musikdarbietungen von Tempelfunktionären und Palastangestellten sowie von den Einwohnern der an den Festritualen beteiligten Orte; musiziert wird vor allem während der Opferhandlungen

Grundbegriffe IV, 442–458; B. Gladigow, Ritual, komplexes, ebd., 458–460.

²⁴ V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 681. – Vgl. auch Kap. 4.11.

²⁵ Zu dem Dreierkollegium vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 760. – Zu den genannten Kultfunktionären vgl. auch Kap. 5.1.1, 5.1.13 und 5.1.16 sowie 5.2.3. – Zu den möglichen Bedeutungen von *palu*- und *ḫumunus*-*paluatala*-c. vgl. Kap. 5.1.16.

²⁶ V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 681 f.

²⁴ Zu dem Begriff „Ritual“, den typischen Elementen, dem Anlaß, Zweck sowie dem Teilnehmungskreis und den Ausführenden vgl. B. Lang, Ritual/Ritus, in: H. Cancik/B. Gladigow/K.-H. Kohl, Handbuch religionswissenschaftlicher

(z. B. Brotpfer) und der Trinkzeremonien für die Gottheiten („die Gottheit NN trinken“)³⁰;

4. von Berufstänzern (¹⁰hapija-c., ¹⁰HUB.BI/BI), dem Tempel- und Palastpersonal sowie von der Königin einzeln oder in Gruppen ausgeführte verschiedene Tänze (vgl. die Tanzanweisung KUB 4, 1 Rs. IV a und b, bes. IV a 39f.: *la-ab-ša-ni-li* „nach Art der Stadt Laḫšan [Li/aḫzina]“, *bu-up-pi-šif-ša-ni-li* „nach Art der Stadt Hupišna“) in festgelegter Tanzhaltung (erhobene Arme, in der Hocke, „Knietanz“) und -figuren (verschiedene Schrittfolgen, Drehungen, Saltos). Gelegentlich tragen die Tanzenden Kostüme, z. B. bunte oder bestickte Mäntel, Tierverkleidungen und -masken (Leoparden, Wölfe, Hunde, Bären, Löwen);

5. mimische Darstellungen der Festmythen (Illujanka- und Telipinu-Mythos), athletische Wettkämpfe (z. B. Pferde- oder Wagenrennen, Wettkämpfe, Faust- und Ringkämpfe), ritualisierte Kämpfe³¹;

6. Orakel (Leber- und Eingeweideschau, Vogelflug- und des Losorakel), die zur Klärung des Einverständnisses der Gottheiten mit Umgestaltungen an den Festritualen und am Kultkalender insgesamt eingeholt und feierlich verkündet werden: Die Anlässe für Veränderungen im Kult waren durch die politische Situation des hethitischen Reiches gegeben (erweiterter Herrschaftsbereich, Kaskäereinfälle) und auch durch die im Mittleren Reich beginnende Zentralisierung der großen Feste in Ḫattuša; auch die Zufriedenheit der Gottheiten mit dem Ablauf der Rituale selbst und ihre Beschlüsse werden durch Orakel in Erfahrung gebracht³².

Von Bedeutung sind auch der Ort des Ritualgeschehens und der zeitliche Rahmen, in den der Festablauf eingebettet ist. In den verschiedenen Festritualen handelt es sich im wesentlichen um dieselben Elemente; nur selten ist ein Einzelritus charakteristisch für ein bestimmtes Fest. Im Ablauf der Festrituale nehmen die Trink-

zeremonien für die einzelnen Gottheiten oder für Göttergruppen des hethitischen Pantheons großen Raum ein. Die Ausführenden sind der König und die Königin. Der Ritualterminus LUGAL MUNUSLUGAL GUB/TUŠ-aš ¹⁰NN a-ku-ya-an-zi „der König (und) die Königin trinken stehend/sitzend die Gottheit NN“ bezeichnet ein Huldigen der Gottheiten, denen in dieser Zeremonie gewissermaßen zugeproestet wird. Der König gießt die Trankspende aus dem *ikaruḫ*-Gefäß in die *hup(p)a(a)*-Schale; seltener wird auf den Boden libiert. Die umfangreichen Trinkzeremonien sind Teil der am Ende eines Festrituals stattfindenden Kultmahlzeit. Dabei verzehren die am Ritual beteiligten Personen die Opferspeisen (Brot, Fleisch der Opfertiere, vegetabile Opfergaben); es findet also ein gemeinsames Mahl mit den Göttern statt, dessen Ziel die Herstellung von Harmonie zwischen Gott und Mensch ist³³.

Die Durchführung der Feste wurde für das ganze Reich vom Königshof bestimmt; die Organisation und die Durchführung oblag der Priesterschaft von Ḫattuša. Bei fast allen kultischen Festen ist die Anwesenheit des Königspaares erforderlich: Der König in seiner Funktion als oberster Priester des Landes mit dem Sakraltitel *Tabarna* (hattisch)/*Labarna* (im Hethitischen gebräuchliche Form) und die Königin als höchste Priesterin mit der Titulatur *Tawananna* (seit der mittelhethitischen Zeit) sind alleine oder zusammen mit dem Tempelpersonal (verschiedene Priester und eine Reihe anderer Kultspezialisten, z. B. Wahrsager und Musiker) bzw. Angestellten des Palastes Durchführende der Rituale oder Mittelpunkt der Ritualhandlungen. Insbesondere die großen Festrituale mit einer Dauer von mehreren Wochen haben sowohl kultisch-sakralen als auch gesellschaftlich-profanen Charakter: Die Ausführung der Feste bezweckt die Aktivierung der Gottheiten zur Erlangung ergiebiger Regenfälle, reichliche Ernteerträge, Vermehrung des Bestandes der Haus- und Jagdtiere sowie die Stärkung der charismatischen Kräfte des Königs und den Fortbestand des Königshauses durch zahlreiche Nachkommenschaft. Die Festrituale sind also eine Lebensnotwendigkeit für das gesamte hethitische Reich; sie dienen dem Wohl der Gemeinschaft, die durch die Festgemeinde vertreten ist. Zur Festgemeinde gehören nicht nur die Menschen, sondern auch die Götter, zu denen während des Rituals eine Verbindung hergestellt wird (s.o.). Die staatstragende, herrschaftslegitimierende Funktion zeigt sich in der Pflicht der Funktionäre aus den verschiedenen Landesteilen, an den Festritualen und den in diesem Rahmen

³⁰ Zum „Trinken der Gottheit NN“ vgl. A. Kammenhuber, *Materialien* 4/5, 118–120; dies., *Materialien* 7/5, 320–371; dies., in: *IMEA* 14, 143–159; H. Craig Melchert, in: *JIES* 9, 245–254; H.G. Güterbock, in: H. Erkanal et al., *XXIV^e Rencontre Assyriologique*, 121–129. – Vgl. auch Kap. 3.1.14 und 3.2.4–6. – Zum Brotpfer vgl. V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 642–644; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 305 f.

³¹ Zum Tanz und zu Wettkämpfen vgl. I. Singer, *The Hittite KILAM Festival* 1, 103 f.; A. Ünal, in: *Bellert* 52/205, 1489–1494; St. de Martino, *La danza nella cultura itita*; ders., in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2664–2668; vgl. auch Kap. 4.6. – Zu den Festmythen und anderen szenischen Darbietungen vgl. V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 702–719; C. Watkins, *How to kill a Dragon*, 136–144. – Zu der Tanzanweisung KUB 4, 1 Rs. IV. 2 und b vgl. St. de Martino, *La danza nella cultura itita*, 36–39 (Nr. 6).

³² V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 680 f.

³³ V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 669–673, 675, 681.

veranstalteten „großen Versammlungen“ in Hattuša und anderen wichtigen Kultorten teilzunehmen und dem König zu huldigen.

2.1 Das *purulli(a)*-NEUJAHR-S-FESTRITUAL

Die Bezeichnung *purulli(a)* läßt sich auf das hattische Nomen *sur-* „Erde“ zurückführen. Demnach geht das Fest auf anatolisch-hattische Tradition zurück. Der Höhepunkt des Festes, die Legitimierung des Königs durch die Götter, fand in Nerik statt, so daß das Fest in einigen Texten auch als „*purullia*-Festritual von Nerik“ bezeichnet wird. Aus Orakelanfragen aus der Zeit Hattušili III. geht hervor, daß die Stadt Hakkimša (Hakpiša) die kultische Rolle Neriks übernahm, als das Fest aufgrund der Kaskäreinfälle nicht mehr im nördlichen Teil des Reiches begangen werden konnte. Muršili II. feierte einen Teil des Festes in Hattuša. – Für die Begehung des *purullia*-Festrituals ist ein mehrjähriger Turnus – wahrscheinlich ein Neunjahreszyklus – vorgesehen; vermutlich bestand aber in der Großreichszeit kein verbindlicher Termin mehr.

Das althethitische „*purullia*-Festritual von Nerik“ umfaßte nach Ausweis eines Bibliothekskatalogs insgesamt 32 Tafeln, die jedoch nicht erhalten sind. Die Rekonstruktion eines Festverlaufes ist schwierig, da sich keine einheitliche Redaktion nachweisen läßt; die ursprüngliche Dauer des Festes ist mit ungefähr einem Monat zu veranschlagen. Einige wichtige Festabschnitte wurden im 13. Jahrhundert auch in das ANTAḪ.SUM^{SAR}-Festritual übernommen.

Die Ritualhandlungen erstrecken sich über den Zeitraum von annähernd einem Monat. Die vom Königspaar und dem Prinzen geleiteten Festhandlungen finden an verschiedenen Orten statt: Die Festroute beginnt in Hattuša und führt über die Ortschaften Taḫinija, Zippalanda, Arinna, Ȫarkataḫi und Kaštama nach Nerik. Im Mittelpunkt des Festes stehen Telipinu und Inar(a); der Festabschnitt in Hattuša ist der Totengöttin Leluyani gewidmet; in Zippalanda gelten die Festhandlungen dem Wettergott von Zippalanda, in Arinna der Sonnengöttin und Mezzulla und in Nerik dem Wettergott.

Das am Jahresbeginn begangene *purullia*-Fest bezweckt eine Welterneuerung, d.h. sowohl die Regeneration der Kräfte des Kosmos und damit verbunden eine Erneuerung der charismatischen Kräfte des Königs als auch die Wieder-Inthronisierung – also eine Bestätigung – des Königs durch die Götter. Der Termin für dieses Fest am Jahresbeginn erklärt sich durch den Zusammenhang zwischen Königsheil und dem Lebens-

rhythmus der Natur, der sich im Wechsel der Jahreszeiten und dem Beginn des Wachstums im neuen (Früh-) Jahr offenbart³⁴.

2.2 DAS KILAM-FESTRITUAL

Die Bezeichnung KILAM geht auf verschiedene, im Rahmen des Festrituals an diesem Ort ausgeführte Zeremonien („wenn sich der König dreimal im KILAM niedersetzt“³⁵; „wenn der König [am] dritten [Tag] den KILAM inspiert“³⁶) zurück. Das Sumerogramm KILAM (akk. *maḫirum* „Gegenwert, Kurs, Markt“) kann mit hethitisch *ḫilamar/*kilamar* „Torbau(?), Torhaus(?)“ gleichgesetzt werden und ist wohl am Palast (Torbau des Palastes) zu lokalisieren. Auf den hattischen Ursprung des Rituals weisen der große Anteil hattischer Ritualtermini und das Theonomastikon hin. Die ältesten Niederschriften des Textes sind in die althethitische Zeit zu datieren; die Mehrzahl der Tafeln ist aber mittel- und junghethitisch. Seit der althethitischen Zeit vorgenommene Änderungen am Festverlauf sind die Einführung eines hurritischen Sängers; Erweiterungen und Ausgestaltungen stammen aus der Zeit Tuḫḫalijas IV.

Die ursprüngliche Intention des Rituals scheint die Herbeiführung von Regenfällen gewesen zu sein. Schauplätze sind Hattuša, Zippalanda und Arinna. Ein Festzug, bei dem die Kultobjekte („die Tiere der Götter“) mitgeführt werden, und ein großes Trinkzeremoniell mit den hattischen Gottheiten des Staatspantheons in Hattuša und Arinna sind die beiden zentralen Festhandlungen des KILAM-Festrituals. Die am Fest beteiligten Personen sind das Königspaar und der Hofstaat (Palastgarde, Pagen, Küchen- und Kellermeister, Tafeldecker, Weinschalenhalter, Herold usw.) sowie verschiedene Priesterinnen und Priester, Musiker, Chöre und Gesandte mehrerer Orte³⁷.

³⁴ Zum *purullia*-Festritual vgl. H. Otten, in: OLZ 51, 101–103; V. Haas, Der Kult von Nerik, 43–45; G.F. del Monte, in: OA 17, 179–192; G. Kellermann, in: Slavica Hierosolymitana V–VI, 31–46; V. Haas, in: ZA 78, 284–298; G. McMahon, The Hittite State Cult of the Tutelary Deities, 145–164; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 696–747; M. Popko, Religions of Asia Minor, 149.

³⁵ KBo 10, 51 Vs. III 14 f. – I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 102–103.

³⁶ KUB 20, 76 Ra. IV 10–12.

³⁷ Zum KILAM-Festritual vgl. H. Gonnert, in: Memorial Atatürk, 43–71; I. Singer, The Hittite KILAM Festival 1 und 2; G.M. Beckman, in: BiOr 43, 168–171 (Rezension zu I. Singer, The Hittite KILAM Festival); G. Neumann, in: IF 91, 377–380 (Rezension zu I. Singer, The Hittite KILAM Festival); Th.P.J. van den Hout, in: JNES 50, 193–202; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 748–771; M. Popko, Religions of Asia Minor, 148 f. Arinna und Zippalanda als Festschauplätze sind nicht gesichert.

2.3 DAS AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-FESTRITUAL

Das in der Übersichtstafel G (VSNF 12, 1 [= VAT 13029]) als AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festritual bezeichnete kultische Fest wurde nach der Gewürz- und Gemüsepflanze AN.TAḪ.ŠUM^{SAR} „Krokus(?)“ oder „Fenchel(?)“ benannt. Die Pflanze selbst, als Speiseopfer am ersten, am 9., am 32. und am 33. Tag den Göttern dargebracht³⁸, spielt während des Festrituals eher eine unbedeutende Rolle. Die in einem Inventartext zusammen mit Votiven und sakralen Gegenständen aufgeführte „große AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Pflanze aus gutem Gold und Kupfer“ mit dem Gewicht von einer Mine und zehn Šeqel ist möglicherweise ein Kultgegenstand für das Festritual³⁹. Das Fest beginnt am Jahresanfang; die Schauplätze des Festrituals sind Hattuša und die wichtigsten kultischen Zentren im hethitischen Kernland. Im Mittelpunkt des Festes stehen die Sonnengöttin von Arinna und „die Gottheiten des Hatti-Landes“. Dem Kolophon zufolge verzeichnet die Übersichtstafel A 38 Festtage. Das Ritual des 11. Tages – die Überführung des vergangenen Jahres in den Totentempel und die rituelle Bestattung – ist zugleich Bestandteil des *purullija*-Neujahrsfestrituals; demnach konnte das AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Fest das *purullija*-Ritual vielleicht zumindest teilweise ersetzen⁴⁰.

Das Ritual besteht aus ursprünglich selbständigen, zum Teil schon altheitisch überlieferten Frühlingsfesten. Die Zusammenstellung zu einem großen, in sich geschlossenen Ritual und die Überführung des Festes in den Staatskult erfolgte spätestens in der Zeit Suppiluliumas I., denn Muršili II. berichtet über die Festsetzung des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festrituals durch seinen Vater⁴¹. Die Mehrzahl der Einzelrituale wurde unter Tuthaliya IV. in das AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festritual aufgenommen. Der Festverlauf ist auf den Übersichtstafeln A–G zusammengestellt: Erhalten sind vier, voneinander abweichende Tafeln nebst Duplikaten; die älteste Tafel ist in das 14. Jh. zu datieren⁴². Die jüngeren Tafeln aus der Zeit Tuthaliyas IV. zeigen gegenüber den älteren Texten verschiedene Umgestaltungen⁴³. Im 13. Jh. erfolgte

die Zentralisierung des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festrituals: Das Fest wurde nur noch in Hattuša gefeiert, und die weiter entfernt gelegenen, ursprünglich am Fest beteiligten Ortschaften schickten ihre Gesandtschaften in die hethitische Hauptstadt (VSNF 12, 1 [= VAT 13029] Vs. 3', 7')⁴⁴.

2.4 DAS *nuntarrijaša*-FESTRITUAL

Das Nomen *nuntarrijaša*-c. „Eile“ ist von dem Verbum *nuntarrija*- „eilen, sich beeilen“ abgeleitet. Der Sinn der Bezeichnung „Fest der Eile; Fest des Augenblicks(?) o. ä.“ ist unklar. Das Fest wird im Herbst nach der Rückkehr des Königs von den Feldzügen gefeiert (EZEN, *zenandaš* „Herbstfest“). Die Darbringung von Lämmern, „neuer“ Früchte, von Getreide, jungem Wein und frischem Honig vor der Sonnengöttin von Arinna durch die Königin am 5. Festtag zeigt, daß das *nuntarrijaša*-Festritual mit der Ernte verbunden ist. Das Festritual findet – ähnlich wie das AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festritual – zu Ehren der zum größten Teil hattischen Schutzgottheiten des Landes und den mit der Agrikultur verbundenen Gottheiten statt.

Das wohl bis in die altheitische Zeit zurückreichende *nuntarrijaša*-Festritual wurde von Muršili II. umgestaltet; weitere Einzelrituale wurden unter Hattušili III. und Tuthaliya IV. hinzugefügt. Der Festverlauf läßt sich aus sieben Übersichtstafeln verschiedener Rezensionen rekonstruieren. Das Fest enthält in seiner längsten Version 46 Stationen; die Dauer des Rituals beträgt mindestens 50 Tage⁴⁵.

2.5 DAS (*ḫiṣṣu*)-FESTRITUAL

Die hurritische Bezeichnung *ḫiṣṣu/iṣṣu* hängt möglicherweise mit dem Namen des in dem Festritual verehrten Adlers *ḫiṣṣu/ḫiṣṣu* zusammen. Das Ritual ist eine Stiftung Puduḫepas, der Gattin Hattušilis III.: Im Auftrag der Königin

³⁸ KUB 25, 18 Rs. IV 35'–37'.

³⁹ KUB 42, 73 Vs. 4f. – S. Košak, *Hittite Inventory Texts*, 92f.; J. Tischler, in: W. Meid/H. Trenkwalder, *Im Bannkreis des Alten Orients*, 263–267 Anm. 36.

⁴⁰ Zum 11. Tag vgl. V. Haas/I. Wegner, in: H. Otten/E. Akurgal/H. Ertem/A. Süel, *Sedat Alp'a armağan*, 245–250.

⁴¹ KUB 19, 22, 1–2; KBo 14, 42. – P.H.J. Houwink ten Cate, in: JNES 25, 27–31; ders., in: H.A. Hoffner/G.M. Beckman, *Kanišuwat*, 109.

⁴² KUB 30, 39 + KBo 23, 80 + KBo 24, 112.

⁴³ KBo 10, 20 (A); KUB 10, 94 (C); KBo 41, 16 (= 438/3) (D); KUB 44, 39 (D); KUB 59, 2; Bo 4034; 195/3 (alle E); VSNF 12, 1 (= VAT 13029 [G]). – H.G. Güterbock, in:

JNES 19, 80–89; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 136–147.

⁴⁴ Zum AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festritual vgl. Chr. Zinko, *Betrachtungen zum AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Fest*; M. Popko/P. Taracha, in: *AcF* 15, 82–113; E. Badall/Chr. Zinko, *Der 16. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festes*; V. Haas/I. Wegner, in: H. Otten et al., *Sedat Alp'a armağan*, 245–257; D. Yoshida, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, *Cult and Ritual*, 121–158; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 772–826; M. Popko, *Religions of Asia Minor*, 149f.

⁴⁵ Zum *nuntarrijaša*-Festritual vgl. S. Košak, *The Hittite Nuntarrijaša Festival*, 51–64; Ph.H.J. Houwink ten Cate, in: E. Neu/Chr. Rüster, *Documentum Asiae Minoris Antiquae*, 167–194; M. Nakamura, in: *Bulletin of the Department of Archaeology* 8, 137–144; ders., *Das hethitische nuntarrijaša-Fest*; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 827–847.

komplizierte der Obertafelschreiber Ulyaziti aus mehreren, ursprünglich selbständigen Festen aus Kizzayatu ein großes Ritual, das auf 13 Tafeln niedergeschrieben wurde. Das nach Tafeln und nicht nach Festtagen unterteilte Fest sollte jährlich, ohne kalendrisch festgelegt zu sein, gefeiert werden. Das Ritual soll das Kriegsheil des Königs stärken. Im Mittelpunkt stehen der Wettergott von Manuz(zi) und sein engerer Kreis von fünf Gottheiten (Išhara, Allani, Pibithi, Zalmathi, Malija); ihre Tempel in Hattuša gehören zu den Schauplätzen der Kulthandlungen. Hauptthema ist das Waschen, Salben und Bekleiden dieser Gottheiten in ihren Tempeln. Den Höhepunkt des neun Tage dauernden Festes bildet das große Trinkzeremoniell des Königs, das im Rahmen einer Versammlung der höchsten Würdenträger des Reiches stattfindet⁴⁶.

2.6 DAS TOTENRITUAL

Nach dem Tod des Königs oder der Königin werden Rituale ausgeführt, deren Dauer mindestens 14 Tage beträgt. Von dem wohl sehr umfangreichen Ritual der hethitischen Großreichszeit ist nur der Abschnitt über die Leichenverbrennung überliefert; es müssen aber bestimmte Ritualhandlungen vorausgegangen sein, z. B. die Vorbereitung der Grabbeigaben. Auf hurritischen Einfluß weisen die Leichenverbrennung und der Ritus des Abschlagens eines Weinstockes hin. Bei den etwa 100 zum hethitischen Totenritual gehörigen Texten handelt es sich um junghethitische Niederschriften des 13. Jh. v. Chr.; sprachliche Kriterien sprechen jedoch für die Entstehung der Textkomposition in mittelhethitischer oder sogar althethitischer Zeit.

Der Schauplatz dieses Rituals ist die Hauptstadt Hattuša und ein Ort außerhalb der Stadt, an dem dann auch die Beisetzung erfolgt. Ausführende des Totenrituals sind eine Beschwörerin, Klagefrauen (^{MUNUS.MES} *tuptara*-c.) und auch aus anderen Ritualen bekannte Kultfunktionäre (z. B. der ¹⁰SAGLA „Mundschenk“); als Ritualteilnehmer treten die Mitglieder der Königsfamilie, auch der bereits neu eingesetzte König, und die höchsten Würdenträger des Hethiterreiches mit ihren Ehefrauen auf.

Am Todestag wird zu Füßen des Leichnams ein Pflugrund für die Seele des Toten geschlachtet. Dieses Opfer wird von einer Weinlibation begleitet; im Anschluß daran wird als Analogie zum

Tod des Königs die Weinkanne zerbrochen. Nach Sonnenuntergang finden Sühneriten statt, und nachts wird eine Totenwache(?) gehalten. Am 2. Tag wird der Leichnam zu einem Verbrennungsplatz (*ukturi*-c.) überführt, begleitet wird dies von Speisopfern für die Ahnen. Wahrscheinlich erfolgt in der Nacht vom zweiten auf den dritten Tag die Verbrennung des Leichnams. Am Morgen des dritten Tages löschen Frauen das Feuer mit Bier, Wein und dem *uahi*-Getränk. Es folgt das Ossilegium; die eingesammelten Knochen werden in Öl getränkt, anschließend in Tücher gehüllt und auf einen Stuhl gelegt. Dann wird eine Trinkzeremonie für die Seele des Verstorbenen vollzogen. Die Beisetzung des Leichenbrandes erfolgt am 6. Tag in einem Steinhaus. Die folgenden Tage sind charakterisiert durch Speise- und Trankopfer für verschiedene Gottheiten und die Seele des Toten. Bezeichnend für das Totenritual ist die Ausführung bestimmter Ritualhandlungen, z. B. die Opfer für die Ahnen und die Seele des Toten, das Zerbrechen von Gefäßen, das Zerschlagen und Verbrennen eines Pfluges, das Abschlagen eines Weinstockes am 12. Tag sowie Riten zur Besänftigung der Seele des Verstorbenen, die auch Versprechen über den Fortbestand der Königsdynastie, die Pflege der Begräbnisstätte und die Ausführung der Opfer für den Toten beinhalten⁴⁷. Charakteristisch sind mit gedämpfter Stimme ausgeführte Rezitationen und wohl auch eine bestimmte Form von Gesang (*kalgalinae*-mi „ein Klage lied singen“) sowie das Auftreten der Klagefrauen, die die Totenklage (*yeške*-mi „klagen, weinen“) und eine Art Rezitation oder Gesang (*alalammae*-mi „jammern, klagen, laut schreien“) ausführen; eine weitere typische Musikdarbietung ist offenbar der von einem Sänger bzw. Musiker (¹⁰NAR) vorgetragene Gesang zur Harfe (¹⁰STIBULA; vgl. Kap. 4.2).

2.7 DIE LUWISCHEN FESTRITUALE

Die Texte, die den Kult des luwischen Stadtpantheons des Ortes Istanuqa beschreiben, bilden den Hauptteil der keilschrift-luwischen Festrituale.

⁴⁶ Zum (*Ḫiḫnu*-Festritual vgl. A.M. Dincöl, in: RHA 27/84-85, 25-40; ders., in: Belleten 53/206, 1-50; I. Wegner/M. Salvini, Die hethitisch-hurritischen Ritualtafeln; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 848-875; M. Popko, Religions of Asia Minor, 150f.

⁴⁷ Zu den hethitischen Totenritualen vgl. H. Otten, Hethitische Totenrituale (S. 12-17; Inhaltsübersicht); L. Christmann-Franck, in: RHA 29, 61-111; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 216-229; Th.P.J. van den Hout, in: J. Bremmer et al., Hidden Futures, 37-75; M. Popko, Religions of Asia Minor, 154f.; zur Verbindung einiger Baulichkeiten in Boğazköy und Alaça Höyük sowie mehrerer Reliefs im anatolischen Raum mit dem Totenritual und dem Totenkult vgl. R. Mayer-Opificius, in: U. Magen/M. Rashad, Vom Halys zum Euphrat, 165-184; B. Brenjes, in: Aof 26, 58-76; D. Grotdek, in: SMEA 43, 67-74; V. Haas, in: Aof 27, 52-67. – Vgl. auch Kap. 4.1.1.5.

Meistens handelt es sich um Rituale für die Sonnengötin und den Wertergott. Ähnliche Rituale sind auch für den Ort Lallupija überliefert. Beteiligt sind neben dem sonst bekannten Kultpersonal der ¹⁰SAGIA „Mundschenk“, der ¹⁰SANGA „Priester“, der ¹⁰MUHALDIM „Küchenmeister“ und der ¹⁰aišūšala-c. bzw. der ¹⁰aišūšatalla-c. Die Festzeremonien werden vom hethitischen Königspaar geleitet; anwesend sind auch die Prinzen und der Hofstaat. Den Bewohnern von Lallupija und Istanuya fällt die Aufgabe zu, in den Wechselgesängen den Part des Chores zu übernehmen. Charakteristisch für die Lallupija- und Istanuya-Rituale sind auch die als Wechselgesänge vorgetragenen keilschrift-luwischen Lieder und der Gebrauch bestimmter Musikinstrumente (Horn und Laute).

Für die keilschrift-luwischen Festrituale gibt es zahlreiche Textzeugen. Die älteste Tafel (KBo 7, 67) ist eine Niederschrift vom Anfang des 15. Jh. v. Chr.; in seiner Entstehung geht der Kult von Istanuya aber möglicherweise bis ins 16. Jh. v. Chr. zurück.

Die Formen der Aufzeichnung dieser Rituale variieren: Einige Tafeln bieten den gesamten Ablauf der Feste mit den Anweisungen für die Ritualhandlungen und den Texten der zu singenden Lieder. Eintragungen eines Tontafelkatalogs (KUB 30, 42 Vs. I 1; Rs. IV 14) weisen auf gesonderte Niederschriften der Lieder hin, die tatsächlich auf mehreren Tafeln vorliegen: Es handelt sich um keilschrift-luwische Wechselgesänge, die z. T. mit bestimmten Namen bezeichnet werden („Gewitterlieder“, „Entsöhnungslieder“) und in ihrer Einbettung in den größeren Festritualzusammenhang und in ihrer Aufführungspraxis mit den hattischen Wechselgesängen vergleichbar sind; mehr oder wenig vollständig werden Liedanfänge, die erste Strophe oder Refrains mitgeteilt⁴⁴.

⁴⁴ F. Störke, Die keilschriftluwischen Texte in Umschrift, 273–278, 293–304 (hier auch Zusammenstellung der Textzeugen); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 182, 683; M. Popko, Religions of Asia Minor, 91–95. – Zu den keilschriftluwischen und hattischen Wechselgesängen vgl. Kap. 2.11.4.

3 Die Quellen zur hethitischen Kultmusik

3.1 LITERARISCHE QUELLEN

Nach Auskunft der hethitischen Texte wurde zu verschiedenen Anlässen musiziert, z. B. während des Hofzeremoniells oder auf Feldzügen. Die meisten Hinweise und auch die ausführlichsten Belege für die Darbietung von Instrumentalmusik und Gesang finden sich jedoch in den Ritualtexten. Die Ritualanweisungen stellen für diese Untersuchung also die wichtigste literarische Quelle dar und machen deshalb in der nachfolgenden Zusammenstellung der wichtigsten Schriftzeugnisse zur hethitischen Musik den größten Teil aus.

Dieses Quellenkapitel bietet teilweise umfangreiche Textpassagen in Transkription und Übersetzung, aus denen in den Abschnitten zu den einzelnen Instrumenten und zur Aufführungspraxis meistens nur wenige Zeilen zitiert werden. Die Vorschaltung dieser Zusammenstellung von Schriftzeugnissen bietet Raum für Ausführungen zum größeren Kontext der durch Musikdarbietungen charakterisierten Einzelrituale und soll damit zum Verständnis der kultischen Handlungen beitragen, ohne daß entsprechende Erläuterungen als Exkurse die Kapitel zur Instrumental- und Vokalmusik überfrachten und dadurch deren Lesbarkeit und Verständnis erschweren.

Aufgrund der zahlreichen Hinweise auf Musikdarbietungen insbesondere in den Ritualtexten ist eine vollständige Zusammenstellung der Belege im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nicht möglich; zudem lassen der den Instruktionen zu entnehmende Ritualablauf sowie die sprachliche Gestaltung der Texte eine auf Vollständigkeit zielende Quellensammlung nicht sinnvoll erscheinen: Charakteristisch für die Festrionale sind die teilweise sehr umfangreichen Trinkzeremonien und die Darbringung von Speisepfertern; in mehreren Durchgängen werden die Gottheiten einzeln oder in Gruppen beopfert. Der Ablauf der Einzelrituale einschließlich der Musikdarbietungen ist dabei oft völlig identisch. Demzufolge dürfte eine Auswahl der Schriftzeugnisse nach ihrer Zugehörigkeit zu den verschiedenen Festgruppen mit entsprechendem religionsgeschichtlichen und kulturellen Hintergrund („Kultschicht“⁹) am ehesten hilfreich sein.

Die Anordnung der Texte in dieser Präsentation richtet sich nach den Editionsnummern. Eine Aufteilung nach den in den Texten genannten Musikinstrumenten erschien nicht sinnvoll, da sich die Texte in der Regel nicht auf die Nennung eines einzigen Instruments beschränken. Auch eine Zusammenstellung nach den Festrionalen bietet sich nicht an, da längst nicht jede Tafel zweifelsfrei zugeordnet werden kann und die wenigsten Einzelrituale für ein bestimmtes Fest charakteristisch sind.

3.1.1 ABoT 5 + KBo 17, 9 + 20 + KBo 20, 5 + KBo 25, 12 Vs. II 13'-24'
(Paralleltext KBo 21, 68 Vs. I 1'-11')

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 34f. 39; E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, Nr. 12; E. Badall, Strumenti musicali, 102 (Nr. 75). — St. de Martino, La danza nella cultura itita, 22. 65 (Nr. 28); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 685. 756f.

Die in mehreren Fragmenten erhaltene althethitische Tafel enthält die Instruktion für das große Trinkzeremoniell, das am ersten Tag des KILAM-Festivals beginnt. Schauplatz dieses Festabschnittes ist der Tempel der Sonnengottheit in Hattuša. Die Ausführenden sind der König und die Königin, die zahlreiche – z. T. in Gruppen zusammengefaßte – Gottheiten des hethitischen Pantheons beopfern („die Gottheit NN trinken“). Dazu werden große und kleine Leiern gespielt. Nachdem der König den Sieger eines Wettlaufes mit Gebäck und einer Mine Silber geehrt hat, setzt das Königspaar das Libationszeremoniell fort. Der erste Tag der Festhandlungen endet mit einer Tierprozession der „hellschimmernden (Kultstatuetten)“, in der auch andere Kultobjekte mitgeführt werden. Sobald die Tierprozession vorübergezogen ist und die Prozession der Askoi aus dem Haus der Götter (heraus-) kommt, fordern die Hundemaskenträger vom König das ihnen zustehende Geschenk. Das am folgenden Tag fortgeführte

⁹ Zu dem Begriff „Kultschicht“ und der oftmals problematischen Zuordnung von Textgruppen, einzelnen Ritualhandlungen und der im hethitischen Staatskult verehrten Gottheiten vgl. J. Klinger, Untersuchungen, 6-16.

3.1.3 IBoT 1, 36 Vs. II 44-46

Lit.: C. Burde, Hethitische medizinische Texte, 7f.; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 119; H.G. Güterbock/Th.P.J. van den Hout, The Hittite Instruction, 18f. (§ 23). 53 (Kommentar zu § 23); E. Badali, Strumenti musicali, 320 (Nr. 1).

Wenn der König den Palast verläßt (vgl. oben Text Nr. 2), gehen vor seiner Kutsche mehrere Gruppen von Leibwächtern und Palastbediensteten. Auch ein Arzt ist zugegen: Er agiert mit einer Rassel und spricht Beschwörungen.

44 EGIR-pa-ma-kán iš-tar-na 1 IKU nu LÚ.ŠU-KUR.GUŠKIN ^{GIS}ŠUKUR.GA[R.R]A 'har-zi'

45 ^{LU}A.ZU-ia ^{GIS}[m]u-ú-kár har-zi na-at ták-ša-an i-ia-an-ia'

46 nu ^{LU}A.ZU 'hu-né'-ke-iš-ke-i-zi-zi

Danach ist ein IKU dazwischen, und ein Goldlanzen-Mann hält eine vergol[de]te Lanze, und ein Arzt hält eine Rassel. Und sie gehen gemeinsam, und der Arzt spricht immer wieder Beschwörungen.

3.1.4 KBo 2, 4 Vs. I 1-26

Lit.: V. Haas, Der Kult von Nerik, 280f.; E. Badali, Strumenti musicali, 175 (Nr. 182); CHD L-M, 323; A. Hagenbuchner-Dresel, Massangaben, 29. 78 (I.4.3.1.2).

KBo 2, 4 überliefert einen Abschnitt des Monatsfestes des Kultes von Nerik, in dessen Rahmen der Wettergott als der ranghöchste Gott des Stadtpantheons sowie andere lokale und überregionale Gottheiten verehrt werden. Die Opfer werden von einem hattischen Sänger dargebracht. Bevor das Ritual für den Wettergott beginnen kann, muß dieser an den Schauplatz der Kulthandlungen gerufen werden.

1 1 NINDA.KUR₄RA BA.BA.ZA ^{ya-ar-na-aš} 1 NINDA.KUR₄RA ZI.DA DURU₃

2 tar-na-aš 1 ^{DUG}PUR.ŠI-TUM ^{UTU}kán-ga-ti

3 1 ^{DUG}da-la-i-mi-iš GEŠTIN 2 ^{DUG}da-la-i-mi-iš KAŠ

4 ^{LU}NAR ha-at-ti-li 1-ŠU pa-a-i

5 1 NINDA.KUR₄RA pár-ši-ia A-NA ^DDa-a-zi-zi-^{LM}
^{ya-ši-i} I-NA É DINGIR^{LM}

6 1 NINDA.KUR₄RA BA.BA.ZA ^{ya-ar-na-aš} 1 NINDA.KUR₄RA ZI.DA DURU₃

7 tar-na-aš 1 ^{DUG}PUR.ŠI-TUM ^{UTU}kán-ga-ti

8 1 ^{DUG}da-la-i-mi-iš GEŠTIN

9 2 ^{DUG}da-la-i-mi-iš KAŠ ^{LU}NAR ha-at-ti-li

10 1-ŠU pa-a-i 1 NINDA.KUR₄RA pár-ši-ia

11 A-NA ^{HUR}SAG ha-har-ya I-NA É DINGIR^{LM}

12 1 NINDA.KUR₄RA BA.BA.ZA ^{ya-ar-na-aš} 1 NINDA.KUR₄RA DURU₃

13 tar-na-aš 1 ^{DUG}PUR.ŠI-TUM ^{UTU}kán-ga-ti

14 1 ^{DUG}da-la-i-mi-iš GEŠTIN

15 2 ^{DUG}da-la-i-mi-iš KAŠ ^{LU}NAR ha-at-ti-li

16 1-ŠU pa-a-i 1 NINDA.KUR₄RA pár-ši-ia

17 I-NA É ^DAš-ha-lu-ga ha-an-ti-i

18 nu ^{LU}SANGA ^{LU}HAL-ia pa-a-an-zi

19 nu GIM-an SISKUR pi-an-zi GAL^{HA}-kán

20 aš-ša-nu-ya-an-zi na-at-kán pa-ra-a

21 ú-ya-an-zi nu-kán É DINGIR^{LM} pa-ra-a

Ein Dickbrot aus Brei (= Treber, Trester?) eines ^{ya}ma-Maßes, ein Dickbrot aus feuchtem Mehl eines ^{tar}ma-Maßes, einen Kochtopf mit Krautgericht, ein ^{dal}aimi-Gefäß Wein (und) 2 ^{dal}aimi-Gefäße Bier

gibt der hattische Musiker/Sänger einmal.

Ein Dickbrot bricht er: Für die Göttin Dazzu^{ya}ši im Tempel der Gottheit.

Ein Dickbrot aus Brei eines ^{ya}ma-Maßes, ein Dickbrot aus feuchtem Mehl eines ^{tar}ma-Maßes, einen Kochtopf mit Krautgericht, ein ^{dal}aimi-Gefäß Wein (und)

2 ^{dal}aimi-Gefäße Bier gibt der hattische Musiker/Sänger

einmal. Ein Dickbrot bricht er:

Für das Hahar^{ya}-Gebirge im Tempel der Gottheit.

Ein Dickbrot aus Brei eines ^{ya}ma-Maßes, ein Dickbrot aus feuchtem Mehl

eines ^{tar}ma-Maßes, einen Kochtopf mit Krautgericht, ein ^{dal}aimi-Gefäß Wein (und)

2 ^{dal}aimi-Gefäße Bier gibt der hattische Musiker/Sänger

einmal. Ein Dickbrot bricht er:

Gesondert im Tempel des Ašhaluga.

Dann gehen die Priester und der Opferschau-priester;

und während man das Opfer darbringt,

richten sie die Becher her, dann

kommen sie heraus. Und den Tempel der Gott-

- 22 *hu-i-ti-ja-an-zi na-at an-da ti-ja-an-zi*
 23 GIM-an-na A-NA ITU.KAM UD.13.KAM ti-
ja-zi
 24 nu EGIR-pa ya-ar-pu-ar ne-ku-uz-za me-hur
 25 IJ DU DU URU.NE-ri-ik GIS.mu-uk-ne-za
 26 an-da-an hal-za-a-i

heit

schließen sie und versiegeln es darin.

Sobald aber für den Monat der 13. Tag eintritt

und danach zur Nachtzeit die Waschung (stattfin-
det),ruft der „Mann des Wettergottes“ den Wettergott
von Nerik mit einer Rassel
herbei.

3.1.5 KBo 4, 9 Vs. I 33-50

Lit.: S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 8f. 156f.; St. de Martino, in: SMEA 24, 137; E. Badali, in: BibOr 147, 62; ders./Chr. Zinko, Der 16. Tag des AN.TAḪ.ŠUM-Festes, 47f.; St. de Martino, La danza nella cultura ittita, 11. 62-64 (Nr. 27); E. Badali, Strumenti musicali, 50f. (Nr. 40). — Zu KBo IV 9 vgl. auch E. Badali, in: SEL 2, 56-69; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 798; St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2666; ders., in: RIA 8, 485.

KBo 4, 9 enthält in mehreren Kolumnen die detaillierten Ritualanweisungen für den 16. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{3A}-Festes. Dieser Tag beginnt mit Einzelritualen für den Wettergott und Zababa, in deren Rahmen auch die „große Versammlung“, das Hofzeremoniell und eine Kultmahlzeit stattfinden (Vs. I 1-32). Im Anschluß daran begeben sich der mit einem Zeremonialgewand bekleidete König und die Königin in Begleitung der Würdenträger, Palastbediensteten und Leibgardisten von der königlichen Residenz (*halentuša*-Haus) zum Tempel des Zababa (Vs. I 33 ff.)³¹. An der Spitze und am Schluß dieses Festzuges gehen Musikanten, neben dem Königspaar tanzen mehrere Komödianten und die „Teilhhaber“. Nach einer Reinigungszeremonie vor dem Tempelbezirk beopfert das Königspaar im Tempel mehrere Göttheiten, die sakralen Stellen des Tempels und eine Statue Ḫattušili I. Danach werden der Leierspieler, der Komödiant und der Vortragspriester aus dem Tempel hinausgeschickt, und es folgen das Zeremoniell mit den Regalia Lanze und Krummstab sowie das Zeremoniell mit der Lanze und dem *šaram(m)a(na)*-Gebäck. Erst bei der „großen Versammlung“ (*šallū aššar*) sind wieder Musiker, Leierspieler und Sänger, anwesend, die der König durch einen Herold herbeirufen läßt (KBo 4, 9 Rs. V 28-45; vgl. Text Nr. 7). Abgeschlossen wird der 16. Festtag durch ein großes Trinkzeremoniell.

- 33 *ta-aš-ta LUGAL MUNUS.LUGAL*
 34 *ḫa-le-en-tu-u-ya-a-zi ḫa-an-zi*
 35 2 DUMU.É.GAL 1 ¹⁰ME.ŠE-DI
 36 LUGAL-i pi-ra-an hu-u-ja-ja-an-te-š
 37 BE-LU^{10A}.ma DUMU^{10E}.É.GAL Ū ¹⁰ME^{10E}.ME.
 ŠE-DI
 38 LUGAL-i EGIR-an i-ja-an-ta-ti
 39 ¹⁰ME^{10E}.ALAM.ZU^{10E}.ma ¹⁰ar-kam-mi
 40 ¹⁰hu-ḫu-pa-al gal-gal-tu-u-ri
 41 LUGAL-i EGIR-an pi-ra-an ḫa-a-zi-kán-zi
 42 ¹⁰ME^{10E}.ZI-IT-TI LUGAL-i ta-pu-uš-za
 43 a-ra-an-ta-ri nu tar-ú-iš-kán-zi
 44 ¹⁰TIBULA ḫa-a-zi-kán-zi
 45 ¹⁰ME^{10E}.ALAM.ZU^{10E}.ta-ma-e-š
 46 TUG GÜ.NA ḫa-aš-ša-an ḫar-kán-zi
 47 na-at LUGAL-i ta-pu-uš-za a-ra-an-ta
 48 nu ŠUMES ša-ra-a ḫar-kán-zi
 49 na-at-ša-an pē-e-te-š ḫa-an-ta-ri
 50 pal-ú-iš-kán-zi-ja

Und der König (und) die Königin
kommen aus dem *halentuša*-Haus.2 Palastbedienstete (und) ein Leibgardist
eilen dem König voran.Die Würdenträger aber, die Palastbediensteten
und die Leibgardisten

gehen hinter dem König.

Die Komödianten aber: Die Trommel,
die Laute (und) Becken schlagen sie
hinter und vor dem König.Die Teilhaber stellen sich neben dem König
auf, und sie tanzen immer wieder, und
sie schlagen die Harfe.Die anderen Komödianten haben
bunte Gewänder an.

Und sie stellen sich neben dem König auf.

Und sie halten die Hände empor,
und sie drehen sich auf der Stelle,
und sie klatschen immer wieder.

³¹ Zur Deutung von ¹⁰*halentuša* als Palast oder Teil des Palastes vgl. E. Neu, Das kurdische Epos der Freilassung, 228-230.

3.1.6 KBo 4, 9 Rs. IV 30-32

Lit.: E. Badali, in: SEL 2, 66. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 801.

Die auf den 16. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festes bezogenen Texte enthalten umfangreiche Ritualanweisungen für Trinkzeremonie, die vom Königspaar oder vom König allein durchzuführen sind. In diesem Rahmen muß auch die Gottheit Tauri(t) beopfert werden, für deren Kult anscheinend besondere Vorschriften gelten: Abweichend von den Trinkzeremonien für andere Gottheiten darf nicht gesungen werden, auch die Darbringung des Brotopfers ist nicht erlaubt²².

30 LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš^o Ta-i-ri-it a-
ku-ya-an-zi

Der König (und) die Königin trinken sitzend die
Taurit.

31 GIŠ^o PINANNA.GAL ha-a-z-zi-kán-zi

Die große Leier spielen sie.

32 Ú-UL SÌR^{RU} NINDA KUR₄.RA NU.GÁL

Sie singen nicht. Dickbrot gibt es nicht.

3.1.7 KBo 4, 9 Rs. V 28-45 (Duplikat KUB 25, 1 Vs. I 32-41)

Lit.: HW² 1, 410; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 175. 233; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 70-72; St. de Martino, in: SMEA 24, 136; E. Badali, in: SEL 3, 47 f.; ders., in: E. v. Schuler, XXIII. Deutscher Orientalistentag, 286 f.; ders., Strumenti musicali, 52 f. (Nr. 40); J. Klinger, in: SMEA 32, 106. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 800; J. Klinger, Untersuchungen, 229. 234.

Am 16. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festes wird nach mehreren im Tempel vollzogenen Einzelriten die „große Versammlung“ einberufen (vgl. Text Nr. 5): Der Herold fordert die Prinzen sowie verschiedene Palast- und Kultfunktionäre und die Gesandten anderer Orte zum Hinsetzen, d. h. zur Teilnahme an der Festversammlung, auf und führt auch die Musiker in den Tempel. Diese werden allerdings nicht aufgefordert, sich zu setzen. Vielmehr kommen sie mit ihren Instrumenten herein und stellen sich an einem bestimmten Platz auf, bereiten also ihre Musikdarbietung vor²³.

28 na-[aš]-ta GAL ME.ŠE-DI an-da pa-i-zi ta LU-
GAL-i

Dann kommt der Oberste der Leibgarde herein,
und dem König

29 [tar]-kum-mi-ja-i-zi GIŠ^o PINANNA^{HA}-ya pa-ra-
a

[kün]digt er an: „Soll man die Leiern

30 kar-ap-pa-an-zi LUGAL-uf-ša te-ez-zi

hinausbringen?“ Und der König sagt:

31 pa-ra-a-ya-ru-uf kar-pa-an-du

„Man soll sie (hinaus-)bringen!“

32 na-aš-ta GAL ME.ŠE-DI² hi-i-li pa-ra-a

Dann geht der Führer der Leibgarde in den Hof
hinaus.

33 pa-i-zi nu A-NA LÚ GIŠGIDRU te-ez-zi xi-nir xi-
nir

Und zum Herold sagt er: „Musik, Musik!“

34 LÚ GIŠGIDRU-ma-kán pa-ra-a a-aš-ki pa-i-zi

Der Herold aber geht zum Tor hinaus.

35 nu A-NA LÚMESNAR te-ez-zi xi-nir xi-nir

Urd zu den Musikern/Sängern sagt er: „Musik,
Musik!“

36 ta LÚMESNAR GIŠ^o PINANNA^{HA} kar-pa-an-zi

Urd die Musiker/Sänger bringen die Leiern.

37 LÚ GIŠGIDRU pi-ra-an bu-u-ya-i

Der Herold läuft voran.

38 na-aš-ta LÚMESNAR GIŠ^o PINANNA^{HA}

Und die Musiker/Sänger bringen die Leiern
herein.

39 an-da pá-e-da-an-zi

Und vor dem Paravan

40 nu-za tar-ša-an-zi pi-ra-an

nehmen sie ihren Platz ein.

41 A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi

Und die Priestersänger, die Komödianten,

42 nu LÚMES^o bal-li-ja-ru-e-š LÚMES^o ALAM.ZU,

der Händeklatscher und der Vortragspriester

43 LÚpal-ya-tal-la-aš LÚ^o ki-i-ta-aš-š

gehen mit den erwähnten Leiern,

44 IT-TI GIŠ^o PINANNA^{HA} pá-t i-ja-an-ta-ri

und sie gehen, und ihren Platz nehmen sie ein.

45 nu-za pa-a-an-zi A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi

²² Zum Kult der Gottheit Tauri(t) vgl. Kap. 4.12.

²³ Zum Herbeirufen und der Aufstellung der Musizierenden vgl. Kap. 5.2.2 und 5.2.4.

3.1.8 KBo 4, 13 + KUB 10, 82 Rs. V 4-25

Lit.: S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 42f.; E. Badali, Strumenti musicali, 80 (Nr. 60); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 172. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 779.

Am ersten Tag des AN.TAH.ŠUM^{PAR}-Festes werden Libations- und *dannaš*-Gebäckopfer vollzogen: In mehreren Durchgängen werden verschiedene Gottheiten und Göttergruppen beopfert, ferner die „Leier der Gottheit“ und schließlich zusammenfassend „die 1000 Götter“ (des Hatti-Landes). Anschließend werden in zwei Opfergängen – zuerst mit der *harzaḡu(ta)*-Brotspeise sowie mit Wein und Bier und danach mit Leber und Wein – die zwölf sakralen Stellen und Gegenstände des Tempels beopfert, zu denen auch die „Leier der Gottheit“ zählt.

- 4 EGIR.ŠU^{UZU} NIG.GIG IŠ.TU G[ESTI]N AŠ.
R^UIA
5 *ir-ḫa-a-an-ḡi* G^{IS}ZAG.GAR.RA 1-ŠU^U Zⁱ-it-ḫa-ri-ja
1-ŠU
6 *ḫa-aš-ši iš-tar-na pi-di* [1-ŠU] D^UDAG 1-ŠU
7 G^{IS}AB-ja 1-ŠU É.A [1-ŠU] EGIR GUNNI 1-ŠU
8 G^{IS}Š^U INANNA DINGIR^{LIM} 1-ŠU^U tar-š[a-a] n-ḡi-
pi 1-ŠU
9 *ḫa-tal-ya-aš* G^{IS}Š^U-ru-i [1-ŠU]
10 *nam-ma ḫa-aš-ši-i* [a-p]u-uš-ḡa 1-ŠU
11 EGIR.ŠU^U HAL G^{IS}ŠU.N[AG. NA]G
GUŠKIN IŠ.TU GEŠTIN
12 *šu-un-na-i ták-kán ḫ[u-pa-]ri še-er šu-ib-pa-an-ten-ḡi*
13 *ta-an-kán* G^{IS}ZAG.GAR.R[A-n]i EGIR-pa da-a-i
14 LUGAL-uš-kán G^{IS}AB-ḡa ar-ḫa a-uš-ḡi
15 GAL DUM^{JMES} É.GAL U^U^{JMES} DUGUD ŠA
LÚMES G^{IS}SUKUR
16 LUGAL-i ḫi-in-ku-uš[a-a] n-ḡi tar-kum-mi-ja-iḡ-ḡi
17 *ta* EGIR G^{IS}[AB-ḡi] a^U Š^U-KE-EN-NU ta-aš-ma-
aš 1 NINDA a-a-an
18 1 DUG^U hu-up-par [GEŠTIN pé-en-ḡi]
19 LUGAL MUNUS.LUGAL ḫa-ra-a ti-an-ḡi ḫa-
li-ti-u-i
20 *ḫal-ḡi-ja* [šal-li a-še-eš-šar ḫa-li-ti-u-i ap-pa-i
21 *ták-kán* LÚMES^U.I ta-ga-a] n-ḡi-pu-uš
22 *ša-an-ḫa-an-ḡi* a-aš-ga-ḡa šal-li ḫal-ḡi-ja
23 [LUGAL-uš GU]B-aš^U Ta-ú-ri-i e-ku-ḡi
24 [G^{IS}Š^U INANN]A.GAL ḫa-aḡ-ḡi-kán-ḡi Ū-UL
ŠIR^{RU}
25 [NINDA KUR₄.RA] NU.GÁL

Hinterher fertigen sie die (heiligen) Stätten mit Leber (und) [Wein]

ab: Dem Altar einmal, der Gottheit Zitharija ein-

mal, dem Zwischenraum vom Herd [einmal], der Throngottheit einmal,

dem Fenster einmal, dem Innengemach [einmal], hinter dem Herd einmal,

der Leier der Gottheit einmal, dem Paravan ein-

mal, dem Riegelholz einmal,

wieder neben dem Herd einmal (opfert man). Hinterher füllt der Scher das handförmige Li-

bationsgerät. Dann libiert man auf die Te[rri]ne.

Er stellt sie wieder zum Altar. Der König schaut aus dem Fenster.

Der Oberste der Palastbediensteten meldet dem König das Verneigen

der „Gewichtigen der Lanzen-träger“. Dann verneigen sie sich hinter dem [Fenster].

[Man gibt] ihnen ein heißes Brot (und) eine Terrine Wein.

Der König (und) die Königin [stehen auf]. „Zur ḫal^{ent}uya-Residenz“

wird (aus)gerufen. [Die große Versammlung in der ḫal^{ent}uya-Residenz geht zu Ende.

Dann flegen die Barbieri die Bö]den. Von draußen wird große (Versammlung) (aus)ge-

rufen. Der König trinkt stehend die Gottheit Tauri(t). Die große Leier spielen sie, (aber) sie singen nicht.

Dickbrot gibt es nicht.

3.1.9 KBo 10, 23 (+) 22 + KBo 11, 67 Vs. III 7"-15"

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 12; St. de Martino, La danza nella cultura ittita, 24. 44-48 (Nr. 13); E. Badali, Strumenti musicali, 96 (Nr. 70). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 751.

Der Text schildert den in einem der ersten Tage des KILAM-Festivals veranstalteten großen Festzug vom Palasttor in die Oberstadt. Der König beobachtet das Geschehen vom *katapuzna*-Gebäudeteil. An der Spitze des Zuges gehen die tanzenden und psalmierenden Leopardenmaskenträger; ihnen folgen die von Rindern gezogenen Prozessionswagen, auf denen die Götterstatuetten und die „Tiere der Götter“ stehen. Der Zug wird begleitet von Tänzern und Musikanten. Zu den Teilnehmern des Festzuges

gehören auch die Männer aus der Ortschaft Anunuya, die ihre Lanzen gegeneinanderschlagen und ein hattisches Lied singen (Rs. VI 1-8; vgl. auch Text Nr. 47)⁵⁴.

- 7" *nu-uš-ša-an ku-it-ma-an LUGAL-uš*
 8" *ka-ta-<pu>-uṣ-ni e-eš-zi*
 9" *ku-it-ma-an-ma hu-u-i-ta-a-ar*
 10" *hu-u-ma-an-da ut-ta-na-aš-ša BE-LUMES*
 11" *PA-NI LUGAL ša-me-ja-an-zi*
 12" *LUMES ALAM.ZU,ma*
 13" *tar-i-iš-kán-zi*
 14" *pal-i-iš-kán-zi*
 15" *ba-aṣ-zi-iš-kán-zi-ja*

Und während der König
 im k.-Haus sitzt
 (und) während aber die Tiere
 und alle „Herren der Worte“
 vor dem König vorbeiziehn,
 tanzen die Komödianten aber
 immer wieder,
 sie klatschen immer wieder,
 und sie spielen immer wieder (Musikinstrumente).

3.1.10 KBo 10, 24 Rs. IV 5-21

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 302; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 195-197; I. Singer, The Hittite KILAM Festival II, 19; vgl. auch H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 175 f.; A.M. Polvani, in: OA 27, 215; E. Badall, Strumenti musicali, 98 (Nr. 71). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 753.

Nachdem der Festabschnitt des KILAM-Festes mit der großen Prozession (s.o. Text Nr. 9) beendet ist, begibt sich das Königspaar zum Schauplatz des nächsten Einzelrituals: Dem König wird die Zeremonialkarze abgenommen, und er erhält die Zeremonialpicke mit der Darstellung des Wettergottes. Danach fahren die Königin und der König hintereinander in ihren Kutschen zum (in der Oberstadt gelegenen?) Tempel der Getreidegöttin Ḫalki. Vor und hinter den Fahrzeugen laufen die Priestersänger und die Trommlerinnen; es besteht ein Gesangsverbot⁵⁵. Wenn die Kutschen an ihrem Ziel angelangt sind, inspiziert der König die für das KILAM-Fest ritual festgesetzten Abgaben verschiedener Orte: Diese Lieferungen (Bierfässer, *purpura*-Teigklöße, Rinder und Schafe) werden dem König von den Vertretern der jeweiligen Stadt an einem bestimmten Platz im Tempel präsentiert.

- 5 LUGAL-uš-za-an ^{G15} hu-u-lu-ga-ni-ja
 6 e-ša
 7 MUNUS.LUGAL-aš-ša ^{G15} hu-u-lu-ga-ni-in
 8 *ha-le-en-tu-u-ya KÁ-aš*
 9 *pi-ra-an ya-aḥ-nu-ya-an-zi*
 10 *nu-za-an MUNUS.LUGAL-aš*
 11 ^{G15} hu-u-lu-ga-ni-ja e-ša
 12 *ta LUGAL-i EGIR-an i-ja-at-ta*
 13 ^{LUMES} GALA ^{MUNUSMES} ar-kam-mi-ja-le-eš
 14 LUGAL-i pi-ra-an EGIR-an-na
 15 hu-u-i-ja-an-le-eš
 16 ^{G15} ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri
 17 *ya-al-ha-an-ni-iš-kán-zi*
 18 ^{SIR^{NU}} ma Ū-UL
 19 LUGAL MUNUS.LUGAL i-ja-an-ta-ri
 20 ^D Ḫal-ki-aš a-aš-ki kat-ti-ir-ra-aṣ
 21 a-ri ...

Der König setzt sich in die Kutsche.

Die Kutsche der Königin
 drehen sie vor der Tür bei der
ḫalentuya-Residenz.
 Und die Königin
 setzt sich in die Kutsche.
 Und hinter dem König fährt sie.
 Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen
 laufen vor und hinter dem König.

Trommel (und) Becken
 schlagen sie ständig.
 Aber sie singen nicht.
 Der König (und) die Königin gehen.
 Zur Tür der Gottheit Ḫalki
 gelangen sie von unten her.

3.1.11. KBo 10, 25 Vs. I 6-8 (Par. KBo 27, 42 Vs. III 42'-44')

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 47; E. Badall, Strumenti musicali, 106 (Nr. 79). – H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 175; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 760; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 78.

Dieser zum KILAM-Fest ritual gehörige Text enthält die Instruktionen für die im Rahmen der „großen Versammlung“ durchgeführten Einzelriten. Zu Beginn der Versammlung bringt der Herold die Gruppen der hohen Würdenträger, verschiedene Palast- und Kultfunktionäre und auch Gesandte aus

⁵⁴ Zu den gegeneinander geschlagenen Gegenständen der Männer aus Anunuya vgl. Kap. 4.6.

⁵⁵ Zu dem Gesangsverbot vgl. Kap. 4.1.2.

anderen Orten an ihre Plätze. Auch die Leierspieler mit ihren Instrumenten sind zugegen (vgl. unten Text Nr. 31). Der „Mundschenk des-Sich-Niederknien“ tritt auf. Dann beginnt ein Trinkzeremoniell: Zuerst trinkt das Königspaar unter Begleitung der großen Leier die Gottheit Tauri(i), es darf jedoch nicht gesungen werden. Erst während der Zeremonien für die anschließend beopferten Gottheiten (z. B. Wettergott, Ušaëzzali, Sonnengöttin, Mezzulla) darf musiziert und – nach dem Trankopfer – auch der Ritus des Brotbrechens vollzogen werden (vgl. unten Text Nr. 12). – Zu KBo 27, 42 vgl. Text Nr. 31 und 32.

6 nu LUGAL MUNUS.LUG[AL TUŠ-aš¹ Ta-ú-ri-
iš]

Und der König (und) die Königin trinken [sitzend
die Gottheit Tauri].

7 a-ku-ya¹-an-zi [i GI]Š PINAN[NA.GAL]

Die [große Leier]

8 ba-a-zi [zi-ká]n-zi Ú[UL ŠIR²⁰]

spielen sie. [Sie singen nie]ht.

3.1.12. KBo 10, 25 Vs. I 15–25

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 47 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 107 (Nr. 79). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 760; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 78 f.

Vgl. Kommentar zu Text Nr. 11.

15 [LUGAL MUNUS.LUG]AL UŠ-GE-EN-NU

[Der König (und) die Königin verneigen sich.

16 [PU¹ U]a-še-zi-zi-za-al-li-in

[Den Wettergott (und) die Gottheit Ušaëzzali

17 [a-ku-y]a-an-zi LUGAL-ú¹ hu-up-pa-ri

[trinken] sie. Der König liebt in eine Terrine,

18 [i]i-pa-an-ti MUN[US].LUGAL-aš-ia Ú-UL

die Königin aber

19 [i]i-pa-an-ti

liebt nicht.

20 UŠAGI.A-aš iš-ga-ru-bi-it GUŠKIN

Der Mundschenk hebt ein goldenes, leeres iška-
rih-Opfergefäß

21 RI-QU-TI iš-er e-up-[zi]

hoch.

22 'GIŠ' PINANNA.GAL LÚMES¹ bal-li-ja-re-ti

Die Priestersänger spielen die große Leier.

23 ŠIR^{RU} UALAM.ZU, me-ma-i

Der Komödiant spricht.

24 U¹pal-ya-ta-la-aš pal-ya-iz-zi

Der Händeklatscher klatscht.

25 U¹ki-ta-aš bal-za-a-i

Der Vortragspriester ruft.

3.1.13. KBo 10, 25 Rs. V 2'–5'

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 51; E. Badali, Strumenti musicali, 107 (Nr. 79). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 761; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 79.

Kolumne V des zum KILAM-Festritual gehörigen Textes bietet das Ende des im Rahmen der „großen Versammlung“ durchgeführten Trinkzeremoniells: Im Anschluß an ein Zeremoniell mit der *tahtumar*-Substanz (verglimmender Weihrauch?) und einen Wettlauf von 10 Männern trinkt das Königspaar die Gottheit Uah(i)ši. Dabei treten ein hurritischer Sänger und das Dreierkollegium auf. Danach bringt der Mundschenk von draußen ein Brot herein, das der König bricht. Er hält dem König ein weiteres Brot hin und bringt es dann wieder fort. Anschließend trinkt das Königspaar noch eine weitere Gottheit; ihr Name und auch das folgende Zeremoniell lassen sich aber aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Textes nicht mit Sicherheit rekonstruieren⁵⁴.

2' LUGAL MUNUS.LUGAL U[a¹-bi-ši-in a-ku-
ya-an-zi]

Der König (und) die Königin [trinken] die Gottheit U[ahši].

3' LÚNAR^{URU} Hur-ri [ŠIR^{RU} UALAM.ZU, me-ma-(a-
i]

Der Musiker/Sänger [singt] hurritisch. [Der Komödiant spricht].

4' U¹pal-ya-ta-la-aš [pal-ya-iz-zi]

Der Händeklatscher [klatscht].

5' U¹ki-i-ta-ta-aš bal-zi[a-a-i]

Der Vortragspriester ru[ft].

⁵⁴ Zu den vorangegangenen Ritualhandlungen des dritten Festtages vgl. Kommentar zu Text Nr. 34.

3.1.12. KBo 10, 25 Rs. VI 9'-16'

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, Mestien, 332; I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 53; St. de Martino, La danza nella cultura itita, 48 f. (Nr. 14). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 762.

Kolumne VI beginnt mit einer Prozession durch Hattuša, in der die heiligen Geräte, Statuen der Gottheiten und „das Getier der Götter“ (ein silberner Leopard, ein goldener Löwe, Wildschweine aus Silber bzw. Lapislazuli und ein silberner Bär) mitgeführt und dem König präsentiert werden. Dann werden den Hundemaskenträgern die *adupli*-(Fest-)Gewänder als Geschenke des Königs überreicht. Die Beschenkten verneigen sich vor dem König; ein Leierspieler agiert zusammen mit den Männern aus Anu-*nuša*, die ihre Lanzen aneinanderschlagen, und mit den tanzenden Komödianten. Es folgt ein Zug von Festteilnehmern, der von dem Obersten der Hundemaskenträger angeführt wird, und mehrere Personen (die Komödianten?) heben Kultbilder hoch. Nach weiteren Einzelritualen, die aufgrund des zerstörten Kontextes nicht zu deuten sind, wird das Trinkzeremoniell fortgesetzt³⁷.

9' ANA LUMESURGI, DUGUD TUG a-du-up-li

Den Hundemaskenträgern geben sie Festgewänder.

10' pi-an-zi LUGAL-i hi-in-kán-ta

Sie verneigen sich zum König hin, und sie setzen sich.

11' ne a-ša-an-zi

Danach aber spielt der Musiker/Sänger der Schutzgottheit die Leier.

12' EGIR-ŠU-ma LUNAR PLAMMA

Zusammen mit den [Leuten aus der Stadt] Anu-*nuša* gehen sie,

13' GIŠ PINANNA ha-a-zi-ki-iz-zi

indem sie die Lanzen aneinanderschlagen, [sie singen].

14' [LUMESUR]U A-nu-ya kat-ti-š-mi i-ja-an-ta

[Danach aber kommen die Komödianten. [Sie klatschen und tanzen immer wieder.

15' [GIŠ]a-a-ri-š an-da ya-al-ha-ni-an-da

16' [ŠIR]^{RU}

17' [EGIR-ŠU-ma]a [LUMESALAMZU, i-ya-an-zi

18' [pal-ya-iš-kā]n-zi tar-iš-kán-zi-ja

3.1.15. KBo 10, 26 Vs. I 5-16

Lit.: A. Kammenhuber, in: SMEA 14, 144; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 51 f.; I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 42; E. Badali, Strumenti musicali, 106 (Nr. 78); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 103 f. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 762.

Nach dem Abschluß des Festzuges (vgl. oben Text Nr. 14) wird das Trinkzeremoniell fortgesetzt. Es wird eingeleitet durch das Anzünden und Löschen einer Fackel. Dann trinkt der König die „Zwei“, Inara und Hapantalija, und anschließend im Tempel der Sonnengöttin von Arinna das Paar Sonnengöttin - Mezzulla. Danach findet eine Kulmahlzeit statt.

5 pa-ra-a-ma LUGAL-š i-ja-zi

Der König aber tritt hinaus.

6 2 e-ku-zi PLAMMA

Zwei trinkt er, (nämlich) die Gottheiten Inara und Hapantalija.

7 Hla-pa-an-ta-i-ja-an

Die kleine Leier

8 GIŠ PINANNA.TUR

spielen die Priestersänger.

9 LUMEShal-li-ja-re-š ŠIR^{RU}

Der König geht in den Tempel der Sonnengottheit.

10 LUGAL-š UTU-aš pâr-na pa-iz-zi

Und in den Durchgang tritt er. Die Sonnengottheit und die Gottheit Mezzulla

11 ta ar-ke-i-š

12 ti-ja-zi UTU Mo-er-zi-ut-la

trinkt er. Die kleine Leier

13 e-ku-zi GIŠ PINANNA.TUR

spielen die Priestersänger.

14 LUMESHal-li-ja-re-š ŠIR^{RU}

Der Händeklatscher

15 LUPal-ya-ta-la-aš

klatscht.

16 pal-ya-iz-zi

³⁷ Zu der Prozession und dem Geschenk für die Hundemaskenträger vgl. Kap. 3.1.1.

3.1.16. KBo 10, 26 Rs. V 8-10

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 45. – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 763.

Vgl. Kommentar zu Text Nr. 15.

8 LUGAL MUNUS.LUGAL T[UŠ-aš^o Ta-ii-ri-iš]

Der König (und) die Königin trinken sit[zend die Gottheit Taurit.]

9 a-ku-ya-an-[zi GIŠ^o INANNA.GAL]

[Die große Leier]

10 ha-a-zi-[kán-zi Ú-UL SIR^{RU}]

spiel[en sie. Sie singen nicht].

3.1.17. KBo 10, 27 Vs. III 10'-20'

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 420; A.M. Polvani, in: OA 27, 215; E. Badali, Strumenti musicali, 140f. (Nr. 129); G. McMahon, The Hittite State Cult, 17. 265f. – I. Singer, The Hittite KILAM Festival 1, 28; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 722f.

Der Text KBo 10, 27 ist der NIN.DINGIR-Gruppe zuzuordnen, in deren Mittelpunkt die NIN.DINGIR-Priesterin (zusammen mit dem Königspaar) als Ausführende der Opferzeremonien steht. Desweiteren werden in Verbindung mit dieser Kultfunktionärin häufig Frauenchöre, die Bewohner des Ortes Anunuya (vgl. Text Nr. 14), Trommlerinnen und Beckenspielerinnen sowie Tänzer genannt.

Die Keilschrifttafel gehört wahrscheinlich zum *purullija*-Festritual; einen Anhaltspunkt für diese Zuordnung bietet der Bibliothekskatalog KUB 8, 69 Vs. III 5-9, der gleichzeitig mit der namentlichen Nennung dieses Festrituals ebenfalls die NIN.DINGIR-Priesterin zusammen mit den *hapija*-Leuten und dem Frauenchor bezeugt. Die in Z. 13' erwähnten *hapija*-Leute sind auch in anderen Ritualangewisungen bezeugt. Sie sind als Kultpersonal anzusprechen und haben während der hethitischen Festrituale vielfältige Aufgaben zu erfüllen, z. B. das Schlachten und Verbrennen von Opfertieren sowie die Teilnahme an Prozessionen und Tanzdarbietungen⁸⁸.

KBo 10, 27 Vs. III ist an den Beginn des Festabschnittes in *Ḫattuša* zu stellen und beschreibt einen Festzug von Kultfunktionären, der auch durch das *ašša*-Tor führt. Bei der Ankunft des Königs an diesem Platz wird ein hattisches Lied gesungen. Der Schauplatz des folgenden Zeremoniells für den Askos (^{KUS}*kurša*-c) der Schutzgottheit Kantipuiti ist das „Haus der Askoi“ (É^o *kurša*). Die Leute aus der Stadt Anunuya und die *zintuḫi*-Frauen singen, und die Trommlerinnen und Beckenspielerinnen musizieren, während der Askos zum Heiligtum der Schutzgottheit gebracht wird. Anschließend werden im Tempel der Getreidegottheit *Ḫalki* elf Gottheiten bzw. Göttergruppen beopfert⁸⁹. Der Festabschnitt in der hethitischen Hauptstadt wird mit einer Serie von Palastbau- und Palasterneuerungsritualen fortgesetzt und endet mit einem Umzug der heiligen Askoi.

10' NIN.DINGIR-ma ša-ra-a I-NA É^o *kurša-aš*

Die NIN.DINGIR-Priesterin aber geht herauf zum Haus der Askoi.

11' pa-iš-zi pi-ra-an^o Kán-ti-pu-ti-ti-ia-aš

Der Askos des Kantipuiti

12' ^o*kurša-aš* i-ia-at-ta

geht voraus.

13' LÚ.MES^o ha-a-pé-e-š^o ii-nu-ya-an-š^o e-š^o

Die geschmück[ten] *hapija*-Leute

14' ^o i-ia-an-ta LÚ.MES URU A-nu-nu-ya [SIR]^{RU}

gehen. Die Leute aus der Stadt Anunuya [sing]en.

15' [MUN]US.MES^o zi-in-tu-ḫi-ia-aš EGIR-š^o [U^o SIR]^{RU}

Die *zintuḫi*-Frauen [singen] danach.

16' [MUN]US.MES^o ar-kam-mi-ia-le-eš^o GIŠ^o ar-ka[m]-mi

Die Trommlerinnen schlagen ständig Trommeln (und) Becken.

17' [ga]l-gal-tu-ii-ri GUL-ab-ha-an-né-eš^o kán-zi

Wenn die NIN.DINGIR-Priesterin am Haus der Askoi ankommt,

19' na-aš-ta^o ḫi-lam-ni an-da-an [] SIR^{RU} []

singen die [] drinnen im Torhaus.

20' NIN.DINGIR-kán an-da-an pa-iš-zi

Die NIN.DINGIR-Priesterin geht herein.

⁸⁸ Zu den *hapija*-Leuten mit Angabe der Belegstellen vgl. L. Jakob-Rost, in: AoF 5, 263-267; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 227-233; HED 3, 122f.; HW³ III/13, 226-229; J. Klingner, Untersuchungen, 227f. – Zu den tanzenden Personen vgl. auch St. de Martino, La danza nella cultura itita, 8-10. – Zu KUB 8, 69 Vs. III 5-9 vgl. H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 647; F. Pecchioli-Daddi, in: Hethitica 8, 368. – Vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung).

⁸⁹ Zu der Getreidegottheit *Ḫalki* vgl. A. Kammhuber, in: M. Mori/H. Ogawa/M. Yoshikawa, Near Eastern Studies, 143-160.

3.1.18. KBo 10, 28 + 33 Vs. II 5'-9'

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 84; E. Badali, Strumenti musicali, 114 (Nr. 84). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 758.

Am zweiten Tag des KILAM-Festivals fährt das hethitische Königspaar mit dem bereits am Vortag begonnenen Trinkzeremoniell fort. In diesem Rahmen wird die ursprünglich hattische Flußgöttin Zulija beopfert⁴⁰. Diese Gottheit erhält im weiteren Verlauf des KILAM-Festes auch an dem in Hattuša in der Nähe der Stele des Wettergottes gelegenen Wasserbecken Libationen.

5' LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš⁴¹ *Zu-li-ja-an*

Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Zulija.

6' [a-b]u-an-zi GIŠ⁴² PINANNA.GAL

Die große Leier spielen

7' [LÜ]MES⁴³ pal-li-ja-re-eš ŠIR^{RU}

die Priestersänger.

8' [LÜ]MES⁴³ ALAM.ZU, me-ma-i

Die Komödianten sprechen.

9' [LÜ]pal-ya-ta-la-aš pal-ya-i-zi-zi

Der Händeklatscher klatscht.

3.1.19. KBo 11, 30 Rs. 16'-19' (Paralleltext KUB 41, 44 Rs. VI 13-16)

Lit.: E. Badali, Strumenti musicali, 92 (Nr. 64); M. Popko, Zippalanda, 260f. – H. Otten, Ein hethitisches Festritual, 42; H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 172 mit Anm. 13; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 836.

Am 6. Tag des *nuntarrijaša*-Festivals begeben sich der König von Arinna aus und die Königin von Tahurpa aus auf ihrer Rundreise von Festplatz zu Festplatz nach Hattuša. Nach einem Besuch des Heiligtums des Wettergottes und anderer Tempel vollzieht das Königspaar das Trinkzeremoniell, das anscheinend den Rest des Tages in Anspruch nimmt. Zunächst wird Tauri(t) beopfert. Nach dem Zeremoniell mit einer mit Wein gefüllten *hup(p)ar(a)*-Schale trinkt das Herrscherpaar die Gottheit Hašameli, es folgen der Auftritt des Dreierkollegiums und der Ritus des Brotbrechens.

Der Paralleltext KUB 41, 44 bezeugt anstelle des Gesanges des Komödianten zur Doppeloboe eine Musikdarbietung der Tempelsänger mit einer oder mehreren großen Leiern⁴⁴. Die große Leier wird auch während des sich anschließenden Trinkzeremoniells wiederholt gespielt (KUB 11, 34 *passim*).

16' LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš⁴⁵ *Ha-ša-me-
[i-in a-ku-an-zi]*

Der König (und) die Königin [trinken] sitzend die Gottheit Hašameli.

17' ^{LÜ}ALAM.ZU, GI.GÍD-it ŠI[R^{RU}]

Der Komödiant si[ngt] unter Begleitung der Doppeloboe.

18' ^{LÜ}ALAM.ZU, me-ma-i ^{LÜ}pal-ya-ta-la-aš

Der Komödiant spricht. Der Hän[deklatscher]

19' pal-ya-a-i-zi-zi ^{LÜ}ki-i-š[aš pal-za-a-i]

klatscht. Der Vortrags[priester ruft].

3.1.20. KBo 11, 46 Rs. V 7'-12'

Lit.: E. Badali, Strumenti musicali, 64 (Nr. 49). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 806f.

Ebenso wie KUB 11, 13 (vgl. Text Nr. 45) bietet KBo 11, 46 Anweisungen für den 19. Tag des AN.TA.HŠUM⁴⁶-Festivals. An diesem Tag stehen der Wettergott, hier in seinem Aspekt des Gewittergottes, die Sonnengöttin von Arinna und der Wettergott von Nerik im Mittelpunkt der Verehrung. Nach dem Hofzeremoniell ziehen die Musiker in den Tempel des Wettergottes und der Sonnengöttin von Arinna ein. Der an dieser Stelle schlecht erhaltene Text kann unter Zuhilfenahme von KUB 11, 13 Vs. II 1-18 (vgl. Text Nr. 45) rekonstruiert werden: Es handelt sich um die Instruktion zur Aufstellung der Musiker sowie der rezitierenden und klatschenden Akteure⁴⁷. Nach einer größeren Lücke im Text beginnt das Trinkzeremoniell mit dem Trinken der Gottheit Tauri(t) und wird fortgesetzt mit den Opfern für den Wettergott Piḫāššašši und für Hebat.

7' *hu-u-ya-a-i na-aš-ta* [...]

läuft voran. Und [...]

8' ^{LÜ}MES⁴⁸ pal-li-ja-re-eš ^{LÜ}[...]

Die Priestersänger (und) der/die [...]

9' an-da *u-u-an-zi na-aš-ta* [...]

kommen herein. Und [...]

10' *pi-ra-an ti-ja-zi* ^{LÜ}AL[AM.ZU, ...]

stellt sich vor [...] auf. Der Kom[ödiant ...]

⁴⁰ Zu der Gottheit Zulija vgl. J. Klinger, Untersuchungen, 166f.

⁴¹ Zu KBo 11, 30 Rs. 17 vgl. Kap. 4.9.

⁴² Zur Aufstellung der Musikerinnen und Musiker vgl. Kap. 5.2.2.

11' ¹⁰ *ki-i-ta-aš-ša* LUGAL-*i me-na-aḥ-ḫa-an-da*

Und der Vortragspriester stellt sich gegenüber vom König auf.

12' *ti-ja-zi*

3.1.21. KBo 15, 49 Rs. IV 1-10

Lit.: A.M. Dinçol, in: RHA 27/84-85, 30. 38; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 199; A.M. Polvani, in: SEL 6, 16; F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte in Umschrift, 321-323; E. Badali, Strumenti musicali, 114 (Nr. 85). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 860.

Das in KBo 15, 49 Rs. IV beschriebene Libationszeremoniell ist Bestandteil der 5. Tafel des (*ḫiṣṣu-*)Festrituals. Nach dem Zurüsten für das Festritual (1. Tafel, nicht erhalten), dem Waschen, Salben und Bekleiden der Götterstatuetten (2. und 3. Tafel) werden in mehreren Durchgängen Libationen und Speisopfer vollzogen. Besondere Bedeutung haben dabei die *ambašši*-Brandopfer und die *keldi*-Heilopfer. Die Opferarrangements für die einzelnen Gottheiten scheinen sich weitgehend zu entsprechen. KBo 15, 49 bietet Ritualanweisungen für die Speisopfer im Tempel der Malija⁴¹, der neben den Kultbildern anderer Göttergruppen auch die Statuetten der Dyade Tiḫapendi beherbergt. Die 5. Tafel endet mit einer weiteren Libationsrunde.

1 [EG]IR-*šU-ma la-ḫa-a[n-ni-uš]* x x x [x] x

[Hint]erher aber die Trink[schalen] x x x [x] x
Für jeden libiert man gesondert.

2 [*ḫu-e-da-ni-ja ḫa-an-ti ḫi-pa-an-da-an-zi*

Dann nimmt man zwei *NANNAVATUM*-Wein. Für den [einen]

3 *nam-ma 2 NALIL-MA-AN-TUM* GĒŠTIN *da-an-zi*
nu-kán k[e-e-da-ni]

füllt man einen silbernen Becher und libiert hinterher Trinkschalen,
und für den anderen füllt man einen silbernen Becher

4 1 GALKÜ.BABBAR *šu-un-na-i EGIR-šU-ja la-ḫa-an-ni-[uš]*

und libiert hinterher Trinkschalen.

5 *ḫi-pa-an-da-an-zi ke-e-da-ni-ja 1 GALKÜ.BABBAR*
šu-u[n-na-i]

Während sie vor der Gottheit Tiḫapentāš

6 EGIR-*šU-ma la-ḫa-an-ni-uš ḫi-pa-an-da-an-zi*

libieren, blasen die erwähnten BALAG.DI-Leute

7 *ku-it-ma-an A-NA PA-NI^{PT}ti-ja-pé-en-ta-aš*

8 *ḫi-pa-an-za-kán-zi nu* LÜMES GĒŠBALAG.DI *pát ša-a-ri-ya-[ar ...]*

?-mal das Ho[rn]. Die Musiker/Sänger aber und die BALAG.DI-Leute [...]

9 []-*šU pa-ri-pa-ra-an-zi* LÜMES^{PT}NAR-*ma* LÜMES^{PT}
GĒŠBALAG.DI [...]

Und der König [geht] in den Tempel der Gottheit Malija, um zu essen.

10 *nu* LUGAL-*u!* I-NA É^{PT}Mal-li-ja *a-da-an-na* [pa-zi-zi]

3.1.22. KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 1'-13'

Lit.: E. Neu, Interpretation der mediopassiven Verbalformen, 204f.; A. Archi, in: UF 5, 27 Anm. 83; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 298; A. Ünal, in: Belleten 52/205, 1494; A.M. Polvani, in: OA 27, 218 und Anm. 54; dies., in: SEL 6, 17; E. Badali, Strumenti musicali, 116f. (Nr. 88); H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 61; D. Groddek, in: SMEA 43, 67-74 (die nachfolgend wiedergegebene Passage wird hier als Rs. V 33-39 gebucht). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 365, 867f.; St. de Martino, in: RIA 8, 487.

KBo 15, 52 + Rs. V 1'-13' gehört zur 10. Tafel des (*ḫiṣṣu*-)Festrituals, Thema ist das Kriegsheil des Königs: Die BALAG.DI-Leute führen einen Kriegstanz auf und singen unter Begleitung von Trommeln und Becken „Kampflieder“. Ein BALAG.DI-Mann steht im Tor der Gottheit und stößt ins Horn, und ein auf dem Dach stehender *purapši*-Priester spricht zum König „ermutigende (Worte)“ (Rs. V 14'-22'): „Oh König, verzage nicht! Der Wettergott hat dir, dem König, die Feinde (und) die Länder der Feinde zu Füßen gelegt, damit du sie wie leere Töpfe zerbrichst. Dir, dem König, hat (der Wettergott) Leben, Gesundheit, eine für alle Zukunft heldenhafte Waffe und die beständige Gunst der Götter [gegeben]. Nun fürchte dich nicht; jed[en] Feind wirst du besiegen!“

Im Mittelpunkt des sich anschließenden Zeremoniells, das den Abschluß der 10. Tafel bildet, stehen 15 Soldaten und die BALAG.DI-Leute, die offenbar gemeinsam als Hornisten agieren und auch gegen-

⁴¹ Zu der Göttin Malija vgl. A. Kammenhuber, in: M. Moti/H. Ogawa/M. Yoshikawa, Near Eastern Studies, 159 mit Anm. 58 (hier auch weitere Literatur); V. Haas, in: E. Neu/Chr. Rüster, Documentum Asiae Minoris Antiquae, 141f.

einander kämpfen (KBo 15, 52 + Rs. V 23'-27'; Rs. VI 1'-20'). Die BALAG.DI-Leute treten auch in dem darauffolgenden Zeremoniell für Zababa am *abal-ki-t*-Platz auf: Während der Libation und des Speiseopfers für den Kriegsgott tanzen sie und spielen Trommeln und Becken (KUB 30, 40 Vs. I und II)⁶⁴.

1' []x na-aš-[]
 2' ¹uš¹-[da-i-n]a-aš šu-uh-bi še-er A-NA MU[L]
 3' me-na-ab-ḥa-an-da 3' [¹⁰]MESBALAG.DI PA-NI DINGIR^{LM} []
 4' me-na-ab-ḥa-an-da ḡa-ab-bi-ja-aš i-ya-ar
 5' bi-in-ga-ni-iš-kán-qi nu IT-TI ¹ISKUR
 6' ḡa-ab-bi-ja-an-da ¹⁰MESBALAG.DI ku-ya-ja-ra-al-la
 7' ḡa-ab-bi-ja-aš SİR^{RU} [] ^{GIS}BALAG. DI-ja
 8' gal-gal-tu-u-ri ḡa-aš-bi-ja-an-ni-ja-an-qi
 9' ¹ ¹⁰BALAG.DI-ma-kán ŠA DINGIR^{LM} KÁ an-da
 10' ar-ta-ri ša-ya-a-tar pa-ri-pa-ra-a-i
 11' ¹ ¹⁰pu-ra-ap-i-iš-ma-kán ku-iš šu-uh-bi še-er
 12' ar-ta-ri nu LUGAL-i me-na-ab-ḥa-an-da
 13' ku-ya-ja-ra-al-la ki-iš-ša-an me-ni-iš-ki-iš-qi

Auf dem Dach im Angesicht des Sternes

tummeln sich drei BALAG.DI-[Leute] vor der Gottheit []
 wie im Kampf,
 und vor² dem Wettergott
 kämpfen sie. Die BALAG.DI-Leute
 singen Kampflieder; [] und die Trommel
 (und) das Becken schlagen sie ständig.
 1 BALAG.DI-Mann steht im Tor der Gottheit,

das Horn bläst er.

Ein *purapi*-Priester, der auf dem Dach
 steht, spricht zum König
 immer wieder ermutigende (Worte):

3.1.23. KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10'-17'

Lit.: N. Oettinger, Hethitisch und Indogermanisch, 199; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 299; H. Roszkowska, in: M. Mejer/P. Popko/B. Składanek, Papers on Asia Past and Present, 27; A.M. Polvani, in: SEL 6, 17 f.; St. de Martino, in: Hethitica 9, 8; C. Kühne, in: OtNS 59, 204; E. Badall, Strumenti musicali, 115 (Nr. 86); J. Klinger, Untersuchungen, 495. — H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 71; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 861.

Ebenso wie die beiden oben vorgestellten Texte (Nr. 21 und 22) gehört auch KBo 15, 69 zum *(ḡ)išu-ya*-Festritual und ist der 6. Tafel zuzuordnen, die die Fortsetzung der bereits in der 5. Tafel beschriebenen Zeremonien im Tempel der Mališa enthält. Im Rahmen eines umfangreichen Opferzeremoniells mit Libationen und Brotopfern treten die BALAG.DI-Leute als Hornisten und Sänger auf.

10' nu ¹⁰MESBALAG.DI ša-a-iš-ya-tar 2-ŠU pur-r[ša-an-qi]
 11' nam-ma ¹⁰MESBALAG.DI ḡu-u-pi-iš-kán-qi []
 12' ^{GIS}BALAG.DI-ma Ū-UL ḡa-a-al-ḥa-an-ni-ja-an-qi
 13' nu-kán ¹⁰SAG.IA DUG ḡa-a-an-ni-iš-ša-za GEŠTIN la[ša-ḡu-ya-iš]
 14' nu LUGAL-i pa-ai na-at-kán LUGAL-uš A-NA GİR.GÁN(-)x[]
 15' an-da la-a-ḡu-ya-i pu-ri-in-ma-aš-ša-an U-UL [da-a-i/zi-ke-ki-iš-qi]
 16' [¹⁰]MESBALAG.DI ¹At-ta-u-mi-ne SİR^{RU} []
 17' [u]u-uš 1 NINDA.KUR₄RA pā-r-ši-ja ...

Und die BALAG.DI-Leute blas[en] zweimal das Horn.

Wiederum spielen die BALAG.DI-Leute (die Trommel¹) [].

Die Trommel aber schlagen sie die ganze Zeit nicht.

Und der Mundschenk gießt Wein aus der Kanne,

und er reicht sie dem König. Und der König gießt [Wein] in das *tapišana*-Gefäß,
 [setzt] aber die Lippe nicht [daran].

Die BALAG.DI-Leute singen (der Gottheit) At-tamine (ein Lied) [].

Und er bricht ein Dickbrot ...

3.1.24. KBo 17, 74 + KBo 34, 10 + KBo 21, 25 (+) KBo 39, 76 + ABoT 9 Vs. II 34-37 (Dupl. KBo 34, 5 Vs. 1'-4')

Lit.: E. Neu, Althethitisches Gewitterritual, 20-23; N. Willemaers, in: Hethitica 2, 58; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 214 f.; E. Badall, Strumenti musicali, 127 (Nr. 104); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 82 f. — Zum Anschluß von KBo 39, 76 an KBo 17, 74 vgl. D. Groddek, in: AoF 23, 302.

⁶⁴ Zu KBo 15, 52 + Rs. V 1'-13' und KUB 30, 40 Vs. I 1-19 vgl. Kap. 4.6 und 5.1.5.

Die Tafelbruchstücke KBo 17, 74 + gehören zu einer mittelhethitischen Niederschrift eines Gewitterrituals; es handelt sich dabei um die Abschrift einer älteren Vorlage⁶⁵. – Vgl. auch Text Nr. 27.

- 34 LUGAL-*uš* MUNUS.LUGAL-*ša e-ša-an-da*
GAL ^{DU}UTU ^{Me-ez-zi}[(u-i)]-la a-ša-an-da-*āš* Der König und die Königin setzen sich. Aus dem Becher der Sonnengottheit (und) der Mezzulla trinken sie
- 35 a-*ku-an-zi* LÚ ^{GIS}BANŠUR *šu-up-pa-a-zi*
^{GIS}BANŠUR-a-*zi* 2 tu-[(ni)]in-ga-a-*āš* NINDA im Sitzen. Ein Tischmann nimmt vom (kultisch) reinen Tisch zwei dicke *tininkaf*-Brote.
- 36 LUGAL-*i pa-a-i* LUGAL-*uš pā-r-š-ja* LÚ
^{GIS}BANŠUR e-*ep-zi* i tu-*uš a-ap-pa* Er gibt sie dem König. Der König bricht (sie). Der Tischmann ergreift (sie) und
- 37 *šu-up-pa-i* ^{GIS}BANŠUR-*i da-a-i* ^{GIS}Š
^{PI}ANNA.TUR ^{LO}MES *pal-l[i-r]e-eš iš-*pa-mi-an-zi** legt sie zurück auf den reinen Tisch. Die Priestersänger spielen die kleine Leier.

3.1.25. KBo 19, 128 Rs. IV 14'-28'

Lit.: H. Otten, Ein hethitisches Festritual, 10f.; H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 177; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 172-175; E. Badali, in: BibOr 147, 56f.; A.M. Polvani, in: OA 27, 212; E. Badaš, Strumenti musicali, 86 (Nr. 62); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 174f.

KBo 19, 128 ist die zweite Tafel einer Serie, läßt sich aber nicht sicher in einen bestimmten Festvorgang einordnen; festzustellen sind aber weitgehende Parallelen zu dem in KBo 4, 13 + KUB 10, 82 Rs. V 4-25 (vgl. Text Nr. 8) beschriebenen Ritualablauf des AN.TA.H.ŠUM^{SAR}-Festrituals. KBo 19, 128 ist als jungethitische Niederschrift aus der Zeit zwischen 1250 und 1230 v. Chr. anzusprechen; in die Regierungszeit Tuthaliyas IV. weist der Kolophon der Tafel mit der Erwähnung des auch an anderer Stelle mit diesem König in Zusammenhang gebrachten Schreibers Anuṣanza. Möglicherweise wurde der Text jedoch in früherer Zeit abgefaßt, so daß es sich dann um die Kopie einer älteren Vorlage handeln würde.

Der König vollzieht Libationen, Brot- und andere Speiseopfer für verschiedene Gottheiten, Göttergruppen und die sakralen Stellen des Tempels. Im Rahmen der Festversammlung wird zunächst die Gottheit Tauri(t) beopfert; dabei besteht Musikverbot. Anschließend erfolgen die Opfer für weitere Gottheiten, die vom Spiel der großen Leier und Rezitationen begleitet werden.

- 14' [LÚ]GAL MUNUS.LUGAL TUŠ-*āš* ^{DU}Ta-a-*u-ri-it* [Der Kö]nig (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Taurit.
- 15' [a-*ku-ya-an-zi* ^{LO}SA[G]I.A-*āš* Der Mundschenk
- 16' [LÚ]GAL da-a-i LUGAL-i me-ma-i legt dem König []. Er sagt zum König:
- 17' [GIŠ ^{PI}ANNA^{HIA} pa-ra-a kar-p[a]-an-ti „Soll man die [Lei]ern hereinbringen?“
- 18' [LUGAL-*uš-ša*] te-ez-*zi pa-ra-[a-i]* a kar-pa-an-du [Und der König] sagt: „Man soll sie hereinbringen!“
- 19' [na-*āš-la* ^{LO}SA[G]I.A-*āš pa-i-zi* [Und der Mund]schenk geht.
- 20' [nu A-NA ^{LO}MES]NAR te-ez-*zi zi-nir zi-nir* [Und zu den M]usikern/Sängern sagt er: „Musik, Musik!“
- 21' [LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-*āš* ^{DU}Iš-ta-nu-*un* [Der König (und) die Königin trinken sitze]nd den Gott Ištanu
- 22' []x a-*āš-ka-a-zi* [von] draußen
- 23' []x a-*ku-ya-an-zi* [] sie trinken.
- 24' [GIŠ ^{PI}ANNA.GAL ŠIR^{RU}] ^{LO}ALAM.ZU, [Die große Leier spielen sie]. Der Komödiant
- 25' [me-ma-i ^{LO}pal-*ya-at-tal-l*] a-*āš* [spricht, der Händeklatscher
- 26' [pal-*ya-a-i-zi* ^{LO}ki-i-da-*āš*] *pal-za-a-i* [klatscht, der Vortragspriester] ruft.
- 27' [LÚ] ^{GIS}BANŠUR [] Tischmann
- 28' [] []

⁶⁵ Zur Textüberlieferung des Rituals und zum Alter der Niederschrift KBo 17, 74 + vgl. E. Neu, Althethitisches Gewitterritual, 6f. 50-64.

3.1.26. KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 6'-14' (Duplikat KBo 25, 31 Vs. II 20'-Rs. III 7')

Lit.: E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, 87; U. Severin, Der *menija*-Mann, 21-27. 47f.; HW² 3, 81. 163f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 143 (Nr. 132). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 436. 690. 733.

Die zum *purullija*-Festritual gehörige althethitische Tafel ist gemeinsam mit zahlreichen anderen, zeitgleichen Niederschriften und jüngeren Abschriften zu einem großen Ritual zusammenzufassen, das während des mehrteiligen Festabschnittes in Tayinija stattfand⁶⁶: Im Zentrum der Kulthandlungen steht die Göttin Tetešhapi. Bei der Durchführung der Ritualhandlungen spielt die NIN.DINGIR-Priesterin eine herausragende Rolle; sie kann sogar Funktionen des Königspaares übernehmen, indem sie mit der *huluganni*-Kutsche zu den Festschauplätzen reist und das Trinkeremoniell vollzieht. Weitere Kultakteure sind z. B. der *tazzihi*-Beschwörungspriester, der Priester der Tetešhapi, die „Mutter der Gottheit“, der *tapijala*-Barbier, ein Herold und verschiedene Tiermaskenträger. Charakteristische Musikdarbietungen sind insbesondere die von den *zintuhi*-Frauen vorgetragenen hattischen Gesänge⁶⁷.

Nach ihrer Ankunft in Tayinija führt die NIN.DINGIR-Priesterin zusammen mit dem Königspaar in vier Durchgängen ein Trinkeremoniell durch. In diesem Rahmen verkünden die Oberen der *hapija*-Leute sowie ein „Sohn“ (DUMUNITA) und eine „Tochter“ (DUMUMUNUS) die „Botschaft der Inar(a)“ (*PI-na-ra-aš ha-lu-kán tar-na-an-zi*), nämlich die Ergebnisse einer zuvor durchgeführten Leber- und Eingeweideschau (KBo 20, 14 + Vs. I 10'f.; vgl. z. B. auch Duplikat KBo 25, 31 Vs. I 12'-15'; Vs. II 15'-25'; Rs. III 2'-8'; vgl. Text Nr. 30)⁶⁸.

Der Ausdruck *hulugan tarnanzi/tarniškanz* „sie schicken/lassen (immer wieder) eine Botschaft“ findet sich auch in KUB 36, 89 Rs. 62-65: (62) [ʔ]lu-uz-zi-ia-aš LÚ ʔU ne-pi-ši ha-lu-ka-a-an tar-na-i (63) [k]a-a-ri-ya-mu ka-a-ri ʔU URU Ne-ri-ik zi-ik-ka-ya-mu mu ka-a-ri <ri>⁶⁹ (64) [n]e-pi-ša-aš ʔU-aš ʔU URU Ne-ri-ik-ki-ya-kán nu-ki-ša-za kat-ta SIG₅-in u-ya-te „(62) Huzzija, der Mann des Wettergottes, läßt in den Himmel die Botschaft: (63) „Willfahre(?) mir, willfahre(?) du, oh Wettergott von Nerik, mir willfahre(?)! (64) Wettergott des Himmels, bringe den Wettergott in die Stadt Nerik wohlbehalten vom Himmel herab!“ Der namentlich genannte Priester des Wettergottes ruft den Wettergott aus der Unterwelt herbei, nachdem dieser zürnend die Stadt verlassen hat. Diese *Evocatio* an den Wettergott von Nerik geht einem Beschwörungsritual voraus, in dem der Gott um Gesundheit für die Menschen sowie um Heil und Fruchtbarkeit für das Land gebeten wird. Dieser Text legt nahe, daß die fragliche Wendung *hulugan tarnanzi/tarniškanz* hier eine Art Rezitation bezeichnet⁷⁰.

Eine ähnliche Formulierung (*hulugan hal-je-bi* „eine Botschaft rufen“) bietet KUB 36, 90 Vs. 1-4. 14: (1) [... ʔU URU Ne-ri-ik EN-ja (2) [...] x x ʔa-aš-pu-na-aš (3) [...] x[...] MUNUS⁷¹-aš nu-kán A-NA ʔU URU Ne-ri-ik (4) [...] x an-da MUŠEN GIM-an ša-ni-iz-zi-in (5) ha-lu-ga-an hal-za-a-i nu-kán ʔU URU Ne-ri-ik (6) [š]a-ni-iz-zi-ia-aš te-eš-ha-aš ša-ra-a ... (14) nu lu-uk-ka-ta UD.KAM-aš A-NA EZEN-KA e-b[is] „(1) Wettergott von Nerik, mein Herr, (2) [...] Zahapuna (3) [...] Frau⁷². Und dem Wettergott von Nerik (4) [...] drinnen wie ein Vogel süße (5) Botschaft rufen! Und er soll den Wettergott von Nerik (6) vom süßen Traum erwecken ... (14) Und, herbei zu deinem Fest, in der Frühe des Tages.“ Durch das Rufen einer „süßen Botschaft“ soll man den Wettergott von Nerik aufwecken und zu einem Ritual herbeilocken, in dem Hattušili III. seinem Sohn und prädestinierten Nachfolger das Priesteramt des Wettergottes von Nerik überträgt. Ein ähnliches Gebet richtet der Priester des Wettergottes im Kult von Zippalanda an den Wettergott (KUB 41, 29 Vs. III 6'-11'; Duplikat IBoT 4, 92, 6'-11')⁷³. Hier anzuschließen ist auch der in vergleichbarem Kontext gebrauchte Ausdruck *hulugan ije-mi*: *ha-lu-ga-an i-ja ʔLAMMA ha-lu-kán i-ja-at* „Eine Botschaft mache! Für die Schutzgottheit mache er/sie eine Botschaft.“ (KUB 33, 52 Vs. II 4f.; vgl. auch KUB 33, 55 Vs. II 11f.).

⁶⁶ Die Zusammenstellung der Textzeugen findet sich bei E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, 78. 87; U. Severin, Der *menija*-Mann, 5. 21-27.

⁶⁷ Zum Kult der Tetešhapi vgl. F. Pecchioli-Daddi, in: Hethitica 8, 361-37. – Eine Zusammenstellung der Textzeugen und eine Besprechung der Texte bietet U. Severin, Der *menija*-Mann; einen Überblick über das Ritualgeschehen gibt V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 729-735. – Zur NIN.DINGIR-Textgruppe bereitet F. Pecchioli-Daddi z. Zt. eine umfangreichere Untersuchung vor.

⁶⁸ Zum „Schicken der Botschaft“ im Zusammenhang mit der Göttin Inar(a) vgl. F. Pecchioli-Daddi, in: Hethitica 8, 368; Sr. de Martino, La danza nella cultura itita, 30-32 (Kommentar zu Text Nr. 1); vgl. auch Kap. 5.2.4 und 5.2.5 (hier auch weitere Belege). – Zu „Sohn“ und „Tochter“ als Kultakteure vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 270. 703 mit Anm. 44 (hier auch weitere Belege).

⁶⁹ Zu KUB 36, 89 Rs. 62-65 vgl. V. Haas, Der Kult von Nerik, 31. 156f. 174; ders./G. Wilhelm, Hurritische und luwische Riten, 7 (hier auch zur Verwendung des Begriffes *evocatio* in diesem Zusammenhang). – Zu der Wendung *hulugan tarnanzi/tarniškanz* im Zusammenhang mit dem Wettergott vgl. Sr. de Martino, La danza nella cultura itita, 30-32 (Kommentar zu Text Nr. 1); M. Popko, Zippalanda, 79; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 690f. – Vgl. auch Kap. 1.1.20.

⁷⁰ Zu KUB 36, 90 Vs. 4f. vgl. V. Haas, Der Kult von Nerik, 176f.; ders., Geschichte der hethitischen Religion, 396f. – Zu KUB 41, 29 Vs. III 6'-11' vgl. M. Popko, Zippalanda, 216f.

Beide Texte enthalten Evocationes an den Wettergott und können demzufolge nicht mit KBo 20, 14 + in Verbindung gebracht werden, wenngleich die Formulierungen der Beschreibung der Evokationsriten weitgehend identisch sind mit der in KBo 20, 14 + bezugten Terminologie.

6' [LUGAL]-ust MUNUS.LUGA[L-ast-šast 0Za-i-š-ū-n]n
a-ku-un-zi NIN.DINGIR-ša e-ku-zi

7' [LUGAL]^{mes} bal-li-[re-šst SİR^{RU} ...]-i NIN.DINGIR-ja
GALst [ast GİŠst PINANNAst]

8' [h]a-ast-zi-an-zi[i a-ar-ga-mi] ust-al-ša-an-zi [...]

9' [m]a-a-na-ast-ta GAL-ŠU-N[LU LUGAL-i ha-d]n-da-
a-it-ta [pé-e-dst-ist-mi-pát ZAG-ni 1-ŠU]

10' [u]a-ha-an-zi DUMU.NITA ŪD[U-
MU.MUNUS 0I-na]-ra-ast ha-lu-kán[n tar-na-an-zi
ta-ast-ta nam-ma GÜB-li-ja]

11' [1-Š]U ust-ha-an-zi DUMU.NITA [ŪDU-
MU.MUNUS] 0I-na-ra-ast [ha-lu-kán tar-na-an-zi]

12' [NIN].DINGIR-ast LÚst GIDRU-ast pst-ra-an h[u-
ust-a-7] ha-ast-ja-[an-kán 1-ŠU pu-ja-an-zi]

13' [m]a-a-an GAL-ŠU-NU LUGAL-i ha-an-d[a-a-
i]t-ta [...]

14' [GİŠ] PINANNAst a-ar-ga-mi ka-ri-nu-a[n]-zi[i
...]

[Der König] und die Königin trinken die Gottheit
[Zai]u. Auch die NIN.DINGIR-Priesterin trinkt.

Die Priester[sänger singen. ...]. Und die
NIN.DINGIR-Priesterin [...] die Becher. [Die
Leiern]

spiele[n sie, die Trommel] schlagen sie [...].

Wenn sie ihren Becher [für den König vor]-
bereiten, drehen sie sich [an Ort und Stelle auf
ihren Plätzen einmal nach rechts].

Der Sohn und die Tochter schicken] die Bot-
schaft[der Inar(a). [Und wiederum drehen sie
sich einmal nach links].

Der Sohn [und die Tochter schicken die Bot-
schaft] der Inar(a).

Die NIN.DINGIR-Priesterin (und) der Herold
la[ufen] voran, sie [laufen einmal zum He]rd.

Während ihre Oberen sich zum König hin auf-
stellen [...],

pausieren die Leier und die Trommel.

3.1.27. KBo 20, 61 + 34, 185 Rs. III 44'-49'

Lit.: E. Badali, *Strumenti musicali*, 130 (Nr. 106). — D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 302 Anm. 19. 322 Anm. 9.

Die jungethitische Niederschrift eines Gewitterrituals enthält Libationen des Palastbediensteten (DUMU.É.GAL), mehrere vom König vollzogene Trinkzeremonien für Iškur und Ušezzili (Ušezzali) und Brotopfer. Im Rahmen des Gewitterfestes singen die Priestersänger, und es werden Trommeln und Becken geschlagen. — Vgl. auch Text Nr. 24.

44' EGIR-pa-ma nam-ma LUGAL-ust GUB-ast
0ISKUR

45' 0Ust-a-še-zi-š-ū-in-na e-ku-zi

46' DUMU.É.GAL-kánst lu-ut-ti-ja-ast ar-ja

47' ist-ka-ru-uhst GUŠKIN ist-pa-an-tist LUGALst

48' SİR^{RU} GİŠ ar-ka-mi gal-gal-tu-u-[i]

49' ha-ast-zi-ist-kán-zi

Danach aber trinkt der König wiederum stehend
die Gottheiten Iškur

und Ušezzili.

Der Palastbedienstete libiert mit einem
goldenen istka-ru-uhst-Gefäß vom Fenster weg. Die
Priestersänger

singen. Die Trommel (und) das Becken
schlagen sie immer wieder.

3.1.28. KBo 21, 78 + ABOT 13 Vs. II 6-12

Lit.: R. Lebrun, in: *Hethitica* 2, 144f. 147; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 80f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 38 (Nr. 25).

Laut Kolophon handelt es sich bei KBo 21, 78 + um die erste Tafel des „Großen Herbstfestes in Matilla“: (4') DUB.1.KAM QA-TI ma-a-an LUGAL-ust (5') zst-e-ni A-NA EZENst.GAL (6') URUst Ma-ti-il-la pa-iz-zi (4') 1. Tafel beendet. Wenn der König im Herbst zum großen Fest (6') nach Matilla geht. (Rs. IV 4'-6'). Die Bezeichnung „Herbstfest“ könnte ein Hinweis sein auf die Zugehörigkeit dieses Textes zum nuntarrijast-Festritual, das mitunter als Herbstfest (EZENst, *zenandai*) bezeichnet wird⁷¹. Nach Auskunft der Übersichtstafel KUB 51, 15 Vs. 2'-6' finden am 5. Tag des nuntarrijast-Festrituals Kulthandlungen in Arinna, Matilla (Kulilla) und Taḫurpa statt.

⁷¹ Zur Bezeichnung des nuntarrijast-Festrituals als „Herbstfest“ vgl. V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 826. — Vgl. auch Kap. 2.4.

Matilla ist auch am 8. Tag des AN.TA.H.ŠUM^{SAR}-Festrituals Schauplatz eines Festabschnittes. Den in diesen Zusammenhang gehörigen Texten zufolge wurde in der Nähe des Ortes in einer Stelenanlage die Triade Wettergott – Sonnengöttin – Mezzulla verehrt. Zudem ist in Matilla der Kult eines Askos bezeugt⁷².

6 L⁰MES¹MUHALDIM *ba-an-te-ez-zi ti-an-zi* [LÚ
G^{IS}GIDRU]

7 A-NA L⁰NAR *zi-nir te-ez-zi* [LÚ G^{IS}GIDRU]

8 *pi-ra-an hu-u-ya-a-i nu* GIŠ PINANNA^U[^{LA}
L⁰MES¹NAR *an-da pe-e-da-an-zi*]

9 L⁰MES¹ALAM.ZU, L⁰pal-ya-ta[-la-aš]

10 L⁰ki-i-ta-aš LUGAL-i-kán *me-na-a[ba-ha-an-da a-ra-
an-ta-ri]*

11 nu UTUL^ULA UZUGU^U *ti-a[n-zi]*

12 L[Ú] G^{IS}GIDRU *pi-ra-an [hu-u-ya-a-i]*

Die Küchenmeister stellen zuerst hin. [Der Herold]

sagt zu dem Musiker/Sänger: „Musik!“ [Der Herold]

läuft voran, und [die Musiker/Sänger bringen] die Leier[n herein].

Die Komödianten, der Händeklatsch[er (und)] der Vortragspriester [stellen sich vor] dem König auf.

Und das Gericht mit Rindfleisch stell[en sie hin].

Der Herold [läuft] voran.

3.1.29. KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19'

Lit.: H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 20; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 262-265; E. Badal, Strumenti musicali, 175 (Nr. 183); J. Klinger, Untersuchungen, 710. – V. Haas, Der Kult von Nerik, 44; H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 18 mit Anm. 53; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 736.

KBo 23, 103 gehört zum *purullija*-Festritual. Die auf der Tafel aufgezeichneten Lieder sind dem Festabschnitt in Zippalanda zuzuordnen und sollen in Form von hattischen Wechselgesängen vorgetragen werden: Als Anlässe für diese Musikdarbietungen nennt die Liedtafel die Ankunft des Königs in Zippalanda und seine an den dortigen sakralen Plätzen vollzogenen Kulthandlungen sowie den Aufstieg des Königs auf den heiligen Berg Taša und die auf dem Gipfel an der Stele des Wettergottes ausgeführten Zeremonien.

Die Keilschrifttafel weist in mehreren Kolonnen große Textlücken auf; die unbeschriebenen Flächen sind aber durch das Ziehen von Kolummentrennern bereits für die hethitischen und hattischen Einträge vorbereitet. Demnach handelt es sich entweder um die Abschrift einer stark beschädigten Vorlage oder um ein unfertiges Exemplar.

14 [D]UB.1.KAM *ma-a-an LUGAL-uš uk-tu-u-ri-ja*

15 EZEN^U_{ni} URU Zi-ip-la-an-ti *u-iz-zi*

16 nu MUNUS.MES¹KI.SIKIL *ki-i ŠIR^ULA iš-ha-ma-iš-
kán-zi*

17 *ma-a-an LUGAL-ša ku-ya-pi* EZIN^U_{ni} *pu-ru-ut-li-ja-aš*

18 e-ja-zi nu *ba-an-te-ez-zi DU-ti ki-i-pát*

19 ŠIR^ULA *iš-ha-mi-iš-kán-zi*

1. Tafel: Wenn der König zum beständigen Fest in die Stadt Zippalanda kommt, singen die Mädchen immer wieder diese Lieder.

Wenn der König irgendwann das *purullija*-Fest feiert, singen sie immer wieder am ersten Tag genau diese Lieder.

3.1.30. KBo 25, 31 Rs. III 6'-8' (Duplikat KBo 20, 9, 11'-15')

Lit.: E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, 80f.; U. Severin, Der *menija*-Mann, 27f. 48 (hier Zusammenstellung der Textzeugen); HW² 3, 81. – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 270.

KBo 25, 31 ist eine althethitische Niederschrift, zu der ein Duplikat (KBo 20, 9) vergleichbarer Zeitstellung und mehrere jüngere Abschriften hinzu zu nehmen sind⁷³. – Vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 26.

6 DUMU.NITA Û DUMU.MUNUS ^UI-na-ra-aš
ba-li-kán tar-[na-an-zi]

7 [a-ar-ga]-mi^U *ga-ri-nu-an-zi* NIN.DINGIR-aš

Der Sohn und die Tochter schif[cken] die Botschaft der Inar(a) los.

[Die Trom]mel lassen sie pausieren. Die

⁷² Zu dem Kultort Matilla (Kulilla) vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 786f. 790f.

⁷³ Die Zusammenstellung der Textzeugen findet sich bei E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, 78; U. Severin, Der *menija*-Mann, 4. 27f.

¹⁰GIDRU-^{aš} ¹⁰MES ^{ha-a}-(^{pé-e-ēš} ^{pí-ra-an})
8' [^{hu-u-ya}]-^a-i ^{ha-a-aš-ša-an-kán} ^{hu-ia-an-zi} A-ŠAR-
ŠU-NU ^{ap-pa-an-zi}

NIN.DINGIR-Priesterin (und) die ^{ha}[pi-Leute ...]
[laufen voran], sie laufen zum Herd. Ihren Platz
nehmen sie ein.

3.1.31. KBo 27, 42 (+) KBo 27, 42a Vs. II 52-63

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 58; E. Badali, Strumenti musicali, 108f. (Nr. 80). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 760.

Am dritten Tag des KILAM-Festrituals kommt das Königspaar aus der *palentuwa*-Residenz und begibt sich zu den Opfertischen. Die Regalia werden herbeigebracht, nach dem Handwasch-Ritus folgt ein aufgrund der großen Textlücken schwer rekonstruierbares Zeremoniell der Palastgardisten. Danach werden die Vorbereitungen für die große Versammlung beschrieben: Würdenträger des Reiches sowie mehrere Priester und andere Tempelbedienstete nehmen ihre Plätze ein; unter ihnen sind auch die als Leierspieler fungierenden Priestersänger, Komödianten, Vortragspriester und Händeklatscher. Zu diesem Zeitpunkt singt nur ein einziger Sänger; erst im Rahmen des anschließend vollzogenen Trinkzeremoniells treten weitere Musiker, Leierspieler und das Dreierkollegium, auf⁷⁴.

52 [L]Ü ^{GIS}GIDRU-^{ma} A-^{NA} ¹⁰NAR ^{zi-nir} ^{hal}-
^{za-a-i}
53 [^{na-aš-š}]-^a ¹⁰MES ^{NAR} ^{GIŠ} ^{INANNA}^{HA}
LUGAL-ⁱ
54 [^{me-na-aš-ba}]-^a [^{n-d}]-^a ^{ka-ga-ya}₃
55 [^{ka-ta-a}]-ⁿ ^{da-an-zi}
56 [¹⁰MES ^{hal-li-ia-r}]-ⁱ ^{iš} ¹⁰MES ^{ALAM}.ZU,
57 [¹⁰pal-^{ya-tal-la-aš}] ¹⁰ki-^{ta-aš}
58 [^{i-ia-an}]-^{ta} [^{ri} na-at A-]ŠAR-ŠU-NU ^{har-kán-zi}
59 [] ¹⁰MES ^{ALA}[M.ZU], ¹⁰ki-^{ta-aš-ša}
60 [^{me}]-^{na-aš-ba-an-da} [^{ti}]-^{ia-an-zi}
61 [¹⁰MES ^{hal-l}]-^{i-ia-ri-iš-ma} IT-TI ^{GIŠ}
^{INANNA}^{HA}
62 [] x-na-an-zi ¹⁰pal-^{ya-tal}]-^{a-aš}
63 [] x ti-ia-an-zi

Der Herold aber ruft dem Musiker/Sänger zu:
„Musik!“
[Un]d⁷ die Musiker/Sänger stellen die Leiern zum
König hin
[gegenü]ber dem *arkiu-c*.
auf.
[Die Priestersän]ger, die Komödianten,
[der Händeklatscher] (und) der Vortragspriester
[gehen], und ihren Platz haben sie.
[] Die Komödianten und der Vortragspriester
stellen sich gegenüber auf.
[Die Priester]sänger aber mi[ft] den L]eiern
[...] ... Der Händeklatscher
[und de-/die ...] stellen sich auf.

3.1.32. KBo 27, 42 Rs. VI 6'-9'

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 60; E. Badali, Strumenti musicali, 109 (Nr. 80). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 762.

Das Trinkzeremoniell des dritten Tages des KILAM-Festrituals wird nach dem Wettlauf der zehn Männer (vgl. oben Text Nr. 13 und 31) und nach einer von Musikern begleiteten Prozession mit den heiligen Geräten und Kultgegenständen (vgl. oben Text Nr. 17) mit dem Trinken der Göttin *Hulla* und Brotopfern fortgesetzt.

6' LUGAL-^{uš} ^{MUNUS}.LUGAL-^{aš-ša} TUŠ-^{aš}
⁷ ^{tu-ut}-^{la-a}]-^{an}
7' a-ku-^{ya-an-zi} ¹⁰MES ^{GI}.GID ^{Si}[R^{RU}]
8' ¹⁰ALAM.ZU, ^{me-ma-i} ¹⁰pal-^{ya-tal-la-aš}
9' pal-^{ya-iz}]-^{zi}

Der König und die Königin trinken sitzend die
Gottheit *Hulla*.
Die Doppeloboenspieler spie[en].
Der Komödiant spricht. Der Hän'deklatscher]
klatsch[et].

3.1.33. KBo 30, 58 Vs.⁷ III 12'-22'

Lit.: E. Badali, Strumenti musicali, 79 (Nr. 58); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 190; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 80.

Der Text gehört zum 9. Tag des AN.TA.H.ŠUM^{ŠAR}-Festrituals: Es handelt sich dabei um einen der wenigen Belege für das Auftreten einer Händeklatscherin (vgl. Kap. 5.1.16).

⁷⁴ Zu den nachfolgenden Ritualhandlungen des dritten Festtages vgl. die Kommentare zu den Texten Nr. 11 und 13. — Zu dem als *arkiu-c* bezeichneten Gebäudeteil vgl. Kommentar zu Text Nr. 51 und Kap. 5.2.2.

- 12' ¹⁰GUDU₁₂-ma za-al-ha-i PA-NI ZAG.GAR.RA
 13' da-a-i na-aš-ta ¹⁰GUDU₁₂ GUNNI
 14' EGIR-an ar-ha da-a-i
 15' na-aš-kán me-na-ab-ha-an-da ti-i-t-e-z[?]i
 16' LUGAL-uš ¹⁰KE-EN 2 ¹⁰MEŠ GUDU₁₂ UŠ.
 KE-EN[NU]
 17' ¹⁰ki-i-ta-aš ha-l-za-a-i
 18' ¹⁰MUNUŠ pal-ya-tal-la-aš pal-ya-¹⁰a-¹⁰[i-z-zi]
 19' nam-ma LUGAL-uš UŠ[KE-EN]
 20' 2 ¹⁰MEŠ GUDU₁₂ UŠ.K[KE-EN-NU]
 21' ¹⁰ki-i-ta-aš [ha-l-za-a-i]
 22' ¹⁰MUNUŠ pal-ya-tal-l[a-aš pal-ya-a-i-z-zi]

Der Priester aber stellt ein Gefäß vor den Altar.
 Dann stellt der Priester
 (es?) weg hinter den Herd.
 Und er stellt sich gegenüber auf.
 Der König verbeugt sich, 2 Priester verbeugen
 [sic].
 Der Vortragspriester ruft.
 Die Händeklatscherin klatscht.
 Wiederum verb[eugt] sich der König.
 2 Priester verbeug[en sich].
 Der Vortragspriester [ruft].
 Die Händeklatscherin klatscht.

3.1.34. KBo 30, 69 Rs. IV 2'-10'

Lit.: M. Popko/P. Taracha, in: AoF 15, 85f.; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 97f. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 812.

Der auf der Vorderseite nur in wenigen Zeilenresten erhaltene Text KBo 30, 69 kann in den Ritualablauf des 28. Tages des AN.TA.H.ŠUM^{18AR}-Festrituals eingeordnet werden. Er enthält noch den Teil eines anscheinend im Innengemach (eines Tempels?) vollzogenen Opferzeremoniells. Zu Beginn wäscht das Königspaar sich die Hände; anschließend brechen sie Brote, die der Wahrsager (¹⁰AZU) vor eine Stele legt. Die Köche legen die *šafa*-Fleischteile eines Rindes hin. Den Abschluß dieses Rituals markiert das Fegen des Fußbodens (Rs. III 1'-21'). Es folgen Libationen für die Göttin Malija des Berges Tapala, die Schutzgottheit der Siebengottheit und für Ušumma; dazu oder daran anschließend singt ein Sänger aus Kaniš, und der Wahrsager legt ein Brot vor eine Stele (Rs. III 22'-34'; Paralleltext: Bo 5480, 1'-12'). Die schlecht erhaltene vierte Kolumne enthält wohl weitere Trank- und Brotopfer für eine oder mehrere Gottheiten. Im Rahmen dieser Ritualhandlungen wird auf einer großen Leier gespielt, und ein Sänger trägt ein hattisches Lied vor.

Für denselben Tag bezeugt das Fragment KUB 20, 85 (+) 48 das Zeremoniell auf dem Berg Tapala: Die Stele des Berggottes wird gereinigt, und das Fleisch der geschlachteten Opfertiere legt man vor der Stele nieder⁷⁵.

- 2' []-zi
 3' [p]a-a-i ¹⁰NAR
 4' [] ŠIR^{18U}
 5' [-a]š a-aš-ka-az a-¹⁰ku¹⁰-ya-an-n[a]
 6' [u-da-a]n-zi 'GIŠ PINANNA.GAL'
 7' [NINDA.KUR.RA EM-ŠA 'pa-a-i'
 8' [pē-e]a-i
 9' [an-d]ur-za a-ku-ya-an-zi
 10' [¹⁰NAR URU [la-at-ti-i] ŠIR^{18U}

[]t
 [] gibt. Der Sänger
 [] s[ingt].
 [] bring[en] von draußen (Wein) zu
 trinken.
 Die große Leier
 [] ein] saures Dickbrot gibt er.
 [] sch[al]ft hin.
 [] drin]nen trinken.
 [] Der] Musiker/Sänger singt auf
 hattisch.

3.1.35. KBo 30, 77 Vs. III 7'-11'

Lit.: E. Badali, Strumenti musicali, 84 (Nr. 61); M. Nakamura, Das hethitische *nuntarrijaša*-Fest, 512-522; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 109f. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 845.

KBo 30, 77 enthält ein Fragment eines Einzelrituals, das zum 30. Tag des *nuntarrijaša*-Festrituals gehört⁷⁶. Es enthält ein Hofzeremoniell, das sich über zwei Tage erstreckt. Zu Beginn des 2. Tages wird die *balentuša*-Residenz geöffnet, und der König legt den Festornat an. Der Prinzipal der Palastbediensteten reicht ihm den Krummstab. Von den Palastbediensteten, einem Leibgardisten („Goldlanzenmann“) sowie

⁷⁵ Zu KUB 20, 85 (+) 48 vgl. M. Popko/P. Taracha, in: AoF 15, 85 f. 110; M. Popko, in: Hethitica 14, 101.

⁷⁶ E. Badali (Strumenti musicali, 84 [Nr. 61]) weist die Tafel fälschlicherweise dem AN.TA.H.ŠUM^{18AR}-Festritual zu; vgl. dagegen die Ausführungen von V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 827 sowie die Rekonstruktion des Festverlaufes und die Bearbeitung von KBo 23, 77 bei M. Nakamura, Das hethitische *nuntarrijaša*-Fest.

von Musikern mit Trommeln und Becken begleitet, begibt sich der König zum Tempel der Gottheit Uraš und verneigt sich vor dem Altar. Nach der Vorbereitung des Küchenmeisters vollzieht der König die Opferhandlungen an den sakralen Stellen des Tempels (Herd, Thron, Fenster, Riegelholz). Danach findet in der *ḫalentuṣa*-Residenz ein Trinkzeremoniell zu Ehren des Wettergottes und seines Götterkreises statt; die Kulthandlungen des Königs werden vom Spiel auf der großen Leier und dem Gesang eines Sängers aus Kaniš begleitet (Rs. IV 2'-16'). Das Ende der Festhandlungen des 30. Tages ist deutlich markiert: Der König verläßt die *ḫalentuṣa*-Residenz, die mit dem Ruf „Vorhang“ verschlossen wird (Rs. IV 17'-19').

- 7' [2 DUMU]MESÉ.GAL 1 ¹⁰ME-ŠE-DI LUGAL-i
 pi-r[a-an]
 8' [ḫu]-i-i-ja-an-te-eš ^{GIS}ar-kan-mi gal-ga[l-lu-n-ni]
 9' [ḫu]-at-ḫi-iš-kan-zi
 10' [LUGAL]-uš I-NA É ¹⁰URAŠ pa-iṣ-zi
^{GIS}ZAG.GAR[ra-ni]
 11' UŠ-KE-EN ¹⁰ALAM.ZU, me-ma-i

2 Palastbedienstete und 1 Leibgardist laufen vor dem König her. Die Trommel und das Beck[en] [sch]lagen sie immer wieder. [Der Kön]ig geht in den Tempel der Gottheit Uraš. Vor dem Altar verneigt er sich. Der Komödiant spricht.

3.1.36. KBo 30, 154 Vs. I 1-5

Lit.: E. Badall, *Strumenti musicali*, 240 (Nr. 301); D. Groddek, *Hethitische Texte in Transkription*: KBo 30, 216.

Es handelt sich wohl um das Fragment einer Ritualanweisung für ein Trinkzeremoniell und ein sich anschließendes weiteres, nicht bestimmtes Einzelritual. Eine Zuordnung zu einem der größeren Festivale ist ebenso wenig möglich wie die nähere Bestimmung des Kontextes, in dem dieser Text gehören könnte. Nach H. Otten (KBo XXX, p. V) gehört die Tafel möglicherweise zum KILAM-Festritual.

- 1 [LUGAL]-uš MUNUS.LUGAL-aš-ša GUB-aš []
 2 a-ku-an-zi ^{GIS}INANNA.GAL ¹⁰ḫ[a-]
 3 ¹⁰MESAGIA GAL ¹⁰pa-e-da-[an-zi]
 4 ^{GIS}INANNA ¹⁰ka-ri-nu-an-zi LUGAL []
 5 pa-r-ši-ja

Der König und die Königin trinken stehend [...]. Die große Leier [spielen] die [Sänger/Priester-sänger?]. Die Mundschenken bringen die Becher hin. Die Leiern pausieren. Der K[önig] bricht [das x-Brot?].

3.1.37. KUB 2, 2 Vs. I 2-18

Lit.: I. Singer, *The Hittite KILAM Festival* 2, 61 f.

Die 15.(?) Tafel des KILAM-Festrituals enthält die Fortsetzung eines bereits auf der vorigen Tafel mit dem Trinken der Tauri(t) begonnenen, vom Königspaar im Rahmen der großen Versammlung ausgeführten Trinkzeremoniells. In diesem Rahmen werden die Herdgöttin Kuzzanišu und die Gottheit Taḫpiltanu beopfert; im Anschluß an die Libation bricht der König jeweils ein saures Brot, das ihm vom Mundschenk gebracht wird. Dabei treten die Priestersänger als Spieler der großen Leier und das Dreierkollegium auf. Der Schauplatz dieses Festabschnittes ist Hattuša.

Weitere auf dieser Tafel beschriebenen Festhandlungen sind das ebenfalls in der hethitischen Hauptstadt ausgeführte Regenzauberzeremoniell (vgl. Text Nr. 39) und das Zeremoniell an der Stele des Wettergottes sowie die in Arinna stattfindende große Versammlung. Das Festritual endet mit dem Festabschnitt in Zippakanda und der Rückkehr des Königs nach Hattuša.

- 2 [LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš ¹⁰K]n-nu-za-ni-šu-ū-nu
 3 [a-ku-a]n-zi ^{GIS}INANNA.GAL
 4 [1] ¹⁰MES ḫal-li-š[a-re-š] ¹⁰SIR^{RU}
 5 ¹⁰ALAM.ZU, m[š]-ma-i
 6 ¹⁰pa-l-ḫa-ta-la-[aš] pa-l-ḫa-iṣ-zi
 7 ¹⁰ki-ta-aš ḫal-za-a-i
 8 ¹⁰SAGIA 1 NINDA. KUR₄.RA IM-ŠA
 9 a-aš-ka-aṣ-ū-da-i
 10 LUGAL-i pa-a-i LUGAL-uš pa-r-ši-ja
 11 ¹⁰SAGIA-aš-kan LUGAL-i NINDA.KUR₄.RA

[Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit K]uzzanišu. Die große Leier spielen die Priester[sänge]r. Der Komödiant spricht, der Händeklatscher klatscht, der Vortragspriester ruft. Der Mundschenk bringt ein saures Dickbrot von draußen herbei. Er gibt (es) dem König, der König bricht (es). Der Mundschenk nimmt dem König das Brot

- 12 *e-ep-zi na-an-kán pa-ra-a pí-da-i*
 13 *pár-aš-na-a-u-ai-kán* ¹⁰SAGIA-*aš ú-iz-zi*
 14 LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš ¹⁰Tah-pí-il-ta-nu-ú
 15 *a-ku-an-zi* GIŠ PINANNA.GAL
 16 ¹⁰MES¹⁰hal-li-ia-re-aš ¹⁰SIR¹⁰
 17 ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* ¹⁰pal-ya-ia-la-aš
 18 *pal-ya-iz-zi* ¹⁰ki-ta-aš *hal-za-a-i*

(ab), und er schafft es fort.
 Der Mundschenk des Niederkniens kommt.
 Der König (und) die Königin trinken sitzend die
 Gottheit Tahpiltanu.
 Die große Leier
 spielen die Priestersänger.
 Der Komödiant spricht, der Händeklatscher
 klatscht, der Vortragspriester ruft.

3.1.38. KUB 2, 3 Vs. II 1-8

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 96; I. Singer, *The Hittite KILAM Festival* 2, 63. — V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 764 f.

Nach der Beendigung der großen Versammlung werden der Tisch, die Throne des Königspaares, der Herd und die eiserne Lanze hinausgebracht. Der König verläßt das Ritualzelt. Zwei Palastbedienstete mit eisernen Lanzen und mehrere Palastgardisten laufen ihm voran; einer der beiden Palastbediensteten hält auch den Krummstab, eine Peitsche und einen wohl am ehesten als Rassel zu identifizierenden Lärm erzeugenden Gegenstand. Der König gibt sich nun zum Schauplatz des Regenzauberzeremoniells (vgl. Text Nr. 39).

- 1 [LUGAL-*u*]¹⁰ *pa-kán* ¹⁰SAGIA.LAM.G[AR-aš *ú-iz-zi*]
 2 LUGAL-*u* ¹⁰SAGIA.LAM-*u* ¹⁰[*hā*]-*ri-zi*
 3 2 DUMU¹⁰MES.É.GAL LUGAL-*i* *pí-ra-an*
 4 *hu-ú-ia-an-te-aš*
 5 ŠA.BA ¹⁰DUMU.É.GAL ¹⁰SUKUR AN.BAR
 6 *har-zi* ¹⁰DUMU.É.GAL-*ma*
 7 ¹⁰SAGIA.LAM-*ri-in* AN.BAR ¹⁰SAGIA.LAM-*u*
 8 ¹⁰SAGIA.LAM-*tu-ú-ia* ¹⁰SAGIA.LAM-*mu-ka-ra* *har-zi*

[Der Kön]ig¹⁰ [kommt] aus dem Ritual[zelt].
 Der König [hā]lt einen Krummstab.
 2 Palastbedienstete laufen vor dem König
 her.
 Jeder Palastbedienstete hält eine eiserne Lanze.
 Ein Palastbediensteter aber
 hält eiserne Gegenschlagstäbe, einen Krummstab,
 eine Peitsche und eine Rassel.

3.1.39. KUB 2, 3 Vs. II 11-31

Lit.: N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Incogermanisch*, 199; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 279 f.; St. de Martino, in: SMEA 24, 138 f. Anm. 43; I. Singer, *The Hittite KILAM Festival* 2, 64; F. Starke, *Untersuchung zur Stammbildung*, 401; E. Badali/Chr. Zinko, *Der 16. Tag des ANTAH.ŠUM-Festes*, 49 f. — I. Wegner, in: UF 10, 403-409; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 765; St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2667 f.; J. Klinger, *Untersuchungen*, 749.

Die 15. (?) Tafel des KILAM-Festivals beschreibt ein Regenzauberzeremoniell: Motive des Regenzaubers sind die Nacktheit, das Begießen mit einer Flüssigkeit als Analogie zum Regen und das Blasen des Hornes als Imitation des Donners. Die um den Bottich laufenden Kultakteure sollen Dämonen vertreiben. Eine ähnliche Bedeutung hat wohl auch ein im Rahmen des ANTAH.ŠUM¹⁰-Festivals ausgeführter Ritus: Nach der Trinkzeremonie für die Sonnengöttin, Mezzulla und den Mondgott begießen die Barbier (U¹⁰MES¹⁰ŠU.I) zwei Komödianten (U¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU) mit Wasser (KBo 20, 71 ÷ 76 + KBo 23, 99 + KBo 24, 97 + Vs. I 22; Par. KBo 20, 44 + 80 + 138 + Vs. I 19 f.)⁷⁷.

- 11 *ma-a-na-aš-ta* LUGAL-*u* ¹⁰SAGIA.LAM.GAR-aš
 12 *ú-iz-zi ta-aš ú-ia-zi*
 13 GUNNI-aš *kat-ta-an mar-nu-ya-an-da-aš*
 14 *lu-ú-li-ia* ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU,
 15 *ne-ku-ma-an-te-aš lu-ú-li-kán*
 16 *an-da pár-aš-na-a-an-te-aš*
 17 MUNUS.AMA.DINGIR¹⁰ ¹⁰Ti-ti-ú-ut-ti
 18 UGULA MUNUS.MES¹⁰KAR.KID *mar-nu-ya-an-da-aš*
 19 *lu-ú-li-ia* 3-ŠU *hu-ia-an-zi*
 20 UGULA MUN¹⁰[US.MES¹⁰]KAR.KID GIR *har-zi*

Wenn der König aus dem Ritualzelt
 kommt, stellt er sich (auf seinen Platz).
 Neben dem Herd (steht) ein Bottich mit
mar-nu-ya-an (-Bier).
 Zwei nackte Komödianten
 hocken sich
 in den Bottich hinein.
 Die „Mutter der Gottheit Titiutti“
 und die Aufseherin der Prostituierten
 laufen dreimal zu dem Bottich mit *mar-nu-ya-an*
 (-Bier).
 Die Aufseherin der Prostituierten hält ein Holz-

⁷⁷ Zu KBo 20, 71 + 76 + KBo 23, 99 + KBo 24, 97 + Vs. I vgl. D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 107.

- 21 *pi-ra-[an-n]a-aš-ši* ^{LU}SANGA ^DTi-ti-ú-ut-*ti*
 22 *hu-u-ja-a[n-zi]a* ^{LU}SANGA ^{GIS}PA *har-zi*
 23 *pi-ra-an-ši-kán* *ši-pár-ti-iš*
 24 *ha-mi-in-ke[án-š]e-eš*
 25 *nu-kán A-NA* ^{LU}[^{ME}]^SALAM.ZU,
 26 *iš-ki-ši-iš* [...] *mar-nu-an*
 27 *3-ŠU la-a-hu-n-[ya]-a-i*
 28 ^{LU}MES^SALAM.ZU, *lu-ú-li-ja-a-zi*
 29 *a-ri-ja-an-zi* *ša-ya-tar-ra*
 30 *3-ŠU pa-ri-ja-an-zi*
 31 *ta-aš-ta pa-a-an-zi*

messer.
 Vor ihr läuft der Priester der Gottheit Titiutti.
 Der Priester hält einen Stab.
 Ihm sind vorne *šiparti*-Gegenstände
 festgebunden.
 Nun gießt er den Komödianten
 [...] *marnu-ant* (-Bier)
 dreimal über den Rücken.
 Die Komödianten
 erheben sich aus dem Bottich. Und das Horn/die
 Hörner
 blasen sie dreimal.
 Und sie gehen (weg).

3.1.40. KUB 2, 3 Vs. II 32-43

Lit.: S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 338f.; I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 64f.; E. Badali, Strumenti musicali, 111 (Nr. 81). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 765.

Nachdem das Regenzauberzeremoniell (vgl. oben Text Nr. 39) beendet ist, begibt sich der König zur Stele des Wettergottes (*huyaiš*-Stein) und verneigt sich dort⁷⁸. Er trinkt die vier Gottheiten Wettergott, Ušezzali, Ugur und Uahiš. Die Priestersänger spielen die kleine Leier, und das Dreierkollegium tritt auf. Danach werden das Königspaar, der Prinz, ein Palastbediensteter und ein Palastgardist mit Blumenkränzen geschmückt. Der Festzug bewegt sich zu den Schauplätzen der nächsten Ritualhandlungen, die am Wasserbecken und an einem in der Nähe gelegenen Stelenbezirk ausgeführt werden (vgl. unten Text Nr. 41).

- 32 LUGAL-*uš-š[zi]* ^DU-*aš* ^{NA}*hu-u-ya-ši-ja*
 33 *an-da pa-i-zi-zi* ^{NA}*hu-u-ya-ši-ja*
 34 *UŠ-KE-EN* ^{LU}ALAM.ZU, *me-ma-i*
 35 *[^Uki-i-ta-aš* *hal-za-a-i*
 36 *ta-aš* *ar-ki-ú-i ti-ja-zi*
 37 *4 e-ku-zi*
 38 ^DU ^DU₂-*ši-iz-za-li-in*
 39 ^DU.GUR ^DU₂-*bi-ši-in*
 40 ^{GIS}PINANNA.TUR ^{LU}MES^S*hal-li-ja-re-eš* ^{SIR}RU
 41 ^{LU}ALAM.ZU, *me-ma-i*
 42 ^{LU}pal-*ya-ta-la-aš* *pal-ya-iz-zi*
 43 ^{LU}*ki-ta-aš* *hal-za-a-i*

Und der König geht vor den *huyaiš*-Stein des
 Wettergottes.
 Zum *huyaiš*-Stein hin
 verbeugt er sich. Der Komödiant spricht.
 Der Vortragspriester ruft.
 Und er tritt in das *arkiu-c*.
 Viermal trinkt er,
 (nämlich) den Wettergott, Ušezzali
 die Gottheit Ugur (und) die Gottheit Uahiš.
 Die kleine Leier spielen die Priestersänger.
 Der Komödiant spricht.
 Der Händeklatscher klatscht.
 Der Vortragspriester ruft.

3.1.41. KUB 2, 3 Rs. IV 33-46

Lit.: I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 67. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 766.
 Nach der Beendigung der Zeremonie im Stelenbezirk (vgl. oben Text Nr. 40) trinkt der König am Wasserbecken die Gottheit Zulija und am Tor des Hauses des Bogens Hašamili. Der Festabschnitt in *Ḫattuša* endet mit dem Trinken verschiedener Gottheiten an mehreren Plätzen in der Stadt (z. B. am *ašiša*-Stadtort, Tor des *makišša*-Hauses, Tor des Totentempels), der Fortsetzung des Trinkzeremoniells in der *balentiya*-Residenz und einem Zwiesgespräch zwischen dem König und dem „Anführer der Männer von Tiššarulija“.

⁷⁸ Zur Gleichsetzung des *huyaiš*-Steines mit dem Felsheiligtum Yazılıkaya vgl. H.G. Güterbock, in: MDOG 86, 76; I. Singer, The Hittite KILAM Festival 1, 99-101; vgl. auch zusammenfassend J. Klinger, Untersuchungen, 701 mit Anm. 21 und 22.

- 33 LUGAL-*u*š lu-*u*-li-*ja*
 34 *še-er ti-ja-zi*
 35 *P*Zu-li-*ja-an e-ku-zi*
 36 GIŠ PINANNA.TUR ^{LUMES} *hal-li-ja-re-eš SİR^{RU}*
 37 ^LALAM.ZU, *me-ma-i*
 38 ^Lpal-*ya-ta-la-aš pal-ya-a-iz-zi*
 39 ^Lki-*ta-aš hal-za-a-i*
 40 LUGAL-*u*š KÁ.É ^{GISBAN} *a-ri*
 41 *P*Ha-*ša-am-mi-li-in*
 42 *ir-ša-a-iz-zi* GIŠ PINANNA.TUR
 43 ^{LUMES} *hal-li-ja-re-eš SİR^{RU}*
 44 ^LALAM.ZU, *me-ma-i*
 45 ^Lpal-*ya-ta-la-aš pal-ya-a-iz-zi*
 46 ^Lki-*i-ta-aš hal-za-a-ri*

Der König tritt an das Wasserbecken
 heran.
 Die Gottheit Zulija trinkt er.
 Die kleine Leier spielen die Priestersänger.
 Der Komödiant spricht.
 Der Händeklatscher klatscht.
 Der Vortragspriester ruft.
 Der König gelangt zum Tor des Hauses des
 Bogens.
 Die Gottheit Hašamili
 fertigt er ab. Die kleine Leier
 spielen die Priestersänger.
 Der Komödiant spricht.
 Der Händeklatscher kl[atsch]t.
 Der Vortragspriester ru[ft].

3.1.42. KUB 10, 11 Vs. II 15'-21'

Lit.: A. Archi, in: SMEA 1, 84; E. Badali, Strumenti musicali, 154 (Nr. 149).

Der kurze Passus über die Verehrung des Gottes Iškur ist Bestandteil einer Opferliste für die Verehrung der verstorbenen hethitischen Königinnen und Könige: In Einzelritualen wird jedes Standbild beopfert; das Trinkzeremoniell für Iškur wird durch Rezitationen und rhythmisches Klatschen des Dreierkollegiums begleitet oder abgeschlossen.

- 15' *na-aš-ta LUGAL-*u*š I-NA É* PIŠKUR
 16' *an-da pa-iz-zi na-aš A-NA DINGIR^{LUM}*
 17' *UŠ-KE-EN ta ha-a-li-ja*
 18' *ta nam-ma UŠ-KE-EN*
 19' ^LALAM.ZU, *me-ma-i* ^Lki-*i-ta-aš*
 20' [*hal*]-*za-i* ^Lpal-*ya-ta-la-aš*
 21' [*pa*]-*ya-a-iz-zi*

Und der König geht in den Tempel des Iškur
 hinein, und vor dem Gott
 verbeugt er sich, und er fällt nieder.
 Und wiederum verbeugt er sich.
 Der Komödiant spricht. Der Vortragspriester
 [ru]ft. Der Händeklatscher
 [kl]atscht.

3.1.43. KUB 10, 21 Vs. II 11-16

Lit.: R. Jestin, in: RA 34, 47, 51; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 187; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 83 f.; St. de Martino, in: Hethitica 5, 84; E. Badali, Strumenti musicali, 79 (Nr. 59); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 800.

Die jungethethische Niederschrift KUB 10, 21 ist ein größeres Ritualfragment, das sich keinem der großen Festrituale mit Sicherheit zuordnen läßt: Ähnlich wie am 16. Tag des AN.TA.H.SUM^{SAR}-Festrituals fordert der Herold die an der „großen Versammlung“ teilnehmenden Personen auf, sich zu setzen. Die ebenfalls an den Ort dieser Festversammlung gebrachten Musiker beziehen Aufstellung an einem bestimmten Platz, sitzen also offenbar nicht bei den übrigen Teilnehmern.

- 11 ^LSAG.IA-*aš ya-aš-ša-a[n-zi] a A-NA* ^{LUMES}NAR
 12 *zi-nir hal-za-a-i na-aš-ta* ^{LUMES}NAR
 13 ^{LUMES} *hal-li-ja-re-e-š an-da u-da-an-zi*
 14 *nu-za EGIR tar-ša-an-zi-pi A-š[AR-š] U-NU ap-*
pa-an-zi
 15 ^{LUMES}ALAM.ZU, *ma-kán* ^Lki-*i-[d]a-a-aš-ša*
 16 *me-na-ab-ha-an-da ti-ja-an-zi ...*

Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mund-
 schenk ruft den Musikern/Sängern
 zu: „Musik!“ Und die Musiker/ Sänger (und)
 die Priestersänger bringen sie herein.
 Und hinter dem Paravan nehmen sie ihr[en] Platz
 ein.
 Die Komödianten aber und der Vortragspriester
 stellen sich gegenüber auf ...

3.1.44. KUB 10, 89 Vs. I 20'-37'

Lit.: J. Danmanville, in: RA 56, 179; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 184; A.M. Polvani, in: OA 27, 215; E. Badali, Strumenti musicali, 4 (Nr. 1); J. Klinger, Untersuchungen, 506 f. — St. de Martino, La danza nella cultura itita, 14. 40 (Nr. 8); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 110. 311. 327. 333 f.

Laut Kolophon handelt es sich bei KUB 10, 89 um die „vierte Tafel des Monatsfestes, (und zwar) des zweiten Tages“ (Rs. VI 1 f.). Nach den Anrufungen der Berge Arnuṣanda und Ḫakurma sowie mehrerer Gottheiten durch Truppenfunktionäre (Vs. I 1'-15'), einem Brotopfer und der Reinigung der Böden (Vs. I 16'-19') trinkt das Königspaar den Gott Zababa und bringt anschließend ein Brotopfer dar. In diesem Rahmen werden eine große Leier, eine Trommel und ein Becken gespielt, und ein Tänzer tanzt. Die Opferzeremonie wird durch das Erscheinen des „Priesters des sich Niederhockens“ abgeschlossen. Dann folgen weitere Opferzeremonien für die Ištar des Feldes, die Gottheit Tag, Karmahili, eine Gruppe von 6 Gottheiten für das Paar Kipiggašdu und Sonnengottheit sowie für die Schutzgottheit.

Dieser der hattischen Kultschicht zuzuweisende Text zeigt mit der Erwähnung der L^UMES^HÜB.BI (Vs. I 28'), der Ištar des Feldes (Vs. I 31') und den hurritischen Sängern (Vs. I 34') deutliche Beeinflussungen durch andere Kultschichten⁷⁹.

- 20' LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš
^DZA.BA₄.BA, IŠ-TU BI-IB-RU.UR.MAH₃
 21' ^Aa-ra-an-še-it a-ku-ya-an-zi
 22' L^USAGIA I NINDA^Uya-ge-eš-šar GAL
 23' ŠA.BA.BA.ZA a-aš-ga-aš ü-da-i LUGAL-i
 24' pa-a-i LUGAL-uš pār-ši-ja tāle-kán ya-a-ki
 25' GIŠ^U PINANNA.GAL ŠIR^{RU} L^UALAM.ZU, me-
 ma-i
 26' L^Upal-ya-at'-tal-la-aš pal-ya-a-iz-zi
 27' GIŠ^Uar-kam-mi URUDU gal-gal-tu-u-ri
 28' GUL-an-né-aš-kán-zi L^UMES^HÜB.BI^U₄
 29' tar-ü-š-kán-zi A-NA L^UALAM.ZU,
 30' DUG^Uhu-u-üp-pár GEŠTIN pi-an-zi pār-aš-na-ü-ya-
 aš-kán ü-iz-zi
 31' LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš IŠTAR
 32' a-ku-ya-an-zi L^USAGIA I NINDA.KUR₄.RA
 IM-ŠA
 33' a-aš-ka-aš ü-da-i LUGAL-i pa-a-i LUGAL-uš
 pār-ši-ja
 34' L^UMES^HNAR URU^UḪur-la-aš ŠIR^{RU} L^UALAM.ZU,
 35' me-ma-i L^Upal-ya-tal-la-aš pal-ya-a-iz-zi
 36' pār-aš-na-ü-ya-aš-kán ü-iz-zi LUGAL-i-kán
 37' MUNUS.LUGAL-ri gi-nu-ya-aš GADA-an da-
 an-zi

Der König (und) die Königin trinken Zababa
 sitzend aus einem
 auf allen Vieren stehenden Löwenrhyton.
 Der Mundschenk bringt einen großen Brotbissen
 aus Gerstenbrei von draußen. Dem König
 gibt er (ihn). Und der König bricht (ihn). Und er
 beißt ab.
 Die große Leier spielen sie. Der Komödiant
 spricht.
 Der Händeklatscher klatscht.
 Trommel (und) Becken
 schlagen sie ständig. Die Tänzer
 tanzen immer wieder. Dem Komödianten
 geben sie eine Terrine mit Wein. Der (Priester)
 des sich Niederhockens kommt.
 Der König (und) die Königin trinken sitzend die
 Gottheit Ištar des (Schlacht-) Feldes.
 Der Mundschenk bringt ein saures Dickbrot

von draußen herein. Dem König gibt er (es). Der
 König bricht (es).
 Die Musiker/Sänger singen hurritisch. Der Ko-
 mödiant
 spricht. Der Händeklatscher klatscht.
 Der (Priester) des sich Niederhockens kommt.
 Dem König (und) der Königin nehmen sie das
 Knieutuch ab.

3.1.45. KUB 11, 13 Vs. II 1-18

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 331 f.; A.M. Polvani, in: OA 27, 213 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 61 (Nr. 47); E. Badali, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie III, 460 f. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 806 f.

Vgl. Kommentar zu Text Nr. 20.

- 1 nu L^USAGIA ḡ[a-a]š-[a-a]n-zi[a]
 2 pi-ra-an ḡu-ya-a-a-i
 3 L^UMES^HNAR GIŠ^U PINANNA^U₄
 4 kar-pa-a-an-zi
 5 na-aš-kán an-da-an ü-da-an-zi
 6 L^UMES^Hpal-ti-ja-re-e-eš-ma-aš
 7 GIŠ^Uḡa-ḡur-ti-uš EGIR-an

Und der (mit einem Festgewand) bekleidete Mund-
 schenk
 läuft voran,
 und die Musiker/Sänger bringen die Leiern.

Und sie bringen sie herein.
 Die Priestersänger
 haben ihnen Stühle

⁷⁹ Zu den im Laufe der Überlieferungszeit an den Texten vorgenommenen Veränderungen vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 748; J. Klingner, Untersuchungen, 116.

- 8 *kar-ṣa-a-an ḥar-kán-ṣi*
 9 *na-aš ŠA-PAL* ^{LÚ.MES}NAR *tí-an-ṣi*
 10 ^{LÚ.MES}ALAM.ZU, DUMU.É.GAL
 11 ^{LÚ}pal-ya-at-tal-la-aš IT-TI GIŠ ^{PI}ANANNA^{HLA}
 12 *i-ja-an-ta-ri*
 13 *ta* ^{LÚ.MES}ḥal-li-ja-re-e-š
 14 *PA-NI* GIŠ ^{PI}ANANNA^{HLA} *pár-aš-na-an-ṣi*
 15 ^{LÚ.MES}É.GAL-*ma* ^{LÚ}pal-ya-at-tal-la-aš
 16 IT-TI ^{LÚ.MES}NAR *tí-an-ṣi*
 17 ^{LÚ.MES}ALAM.ZU, *ma-kán* ^{GIŠ}ar-*kam-mi*
 18 *me-na-aḥ-ḥa-an-[d]a tí-ja-an-ṣi*

hingestellt.

Und sie stellen sie vor den Musikern/Sängern hin.
 Die Komödianten, der Palastbedienstete (und)
 der Händeklatscher gehen mit den Leiern.

Und die Priestersänger

hocken sich vor den Leiern hin.

Der Palastbedienstete aber (und) der Händeklatscher

stellen sich mit den Musikern/ Sängern auf.

Die Komödianten aber stellen sich der Trommel gegenüber auf.

3.1.46. KUB 11, 25 Vs.³ III 19'-29'

Lit.: H. Roszkowska, in: M. Mejor/M. Popko/B. Skladanek, *Papers on Asia Past and Present*, 29; E. Badali, *Strumenti musicali*, 162 f. (Nr. 166); J. Klinger, *Untersuchungen*, 741 f.

Der nur fragmentarisch erhaltene Text läßt sich keinem der bekannten Festrituale zuordnen. Die Ritualanweisung erwähnt von Musik begleitete Festhandlungen, nach deren Beenden auch die Musiker ihre Instrumente schweigen lassen. Alle Beteiligten verlassen den Schauplatz dieses Ritualabschnittes.

- 19' *ku-it-ma-an-ma* LUGAL MUNUS.LUGAL
 20' *a-ra-ar-ki-iš-ki-iš-ṣi*
 21' GIŠ ^{PI}ANANNA^{HLA}.GAL-*ma* ŠIR^{RU}
 22' ^{LÚ.MES}pal-ya-at-tal-le-e-š *pal-ḥi-š-ṣi-kán-ṣi*
 23' *ma-a-an ṣi-in-na-an-ṣi*
 24' GIŠ ^{PI}ANANNA^{HLA} *ka-ru-ṣi-ṣi-ja-nu-an-ṣi*
 25' *na-aš* EGIR-*pa* *pi-di-iš-pi-ti-ja-an-ṣi*
 26' *na-aš-ta* ^{LÚ.MES}NAR ^{LÚ.MES}ALAM.ZU,
 27' ^{LÚ.MES}pal-ya-at-tal-le-e-š DUMU^{ES}.É. GAL
 28' ^{LÚ.MES}MÉ-ŠE-DI *pa-ra-a pa-a-an-ṣi*
 29' [LUGA]L-*ma* É.ŠA-*na* *pa-iš-ṣi*

So lange aber der König (und) die Königin

immer wieder beten,

spielen sie aber die großen Leiern.

Die Händeklatscher klatschen immer wieder.

Wenn sie (damit) fertig sind,

lassen sie die Leiern pausieren.

Und danach stellen sie sich an Ort und Stelle hin.

Und die Musiker/Sänger, die Komödianten,
 die Händeklatscher, die Palastbediensteten

(und) die Leibwächter gehen heraus.

[Der König]³ aber geht in den Innenraum des Tempels.

3.1.47. KUB 11, 34 Rs. IV 8'-13'

Lit.: St. de Martino, *La danza nella cultura ittita*, 41 (Nr. 9); E. Badali, *Strumenti musicali*, 92 (Nr. 63); E. Badali, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 456. – V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 837; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 178.

Am 6. Tag des *nuntarrijašha*-Festrituals begibt sich das Königspaar nach Ḫattuša. Nachdem der König die Tempel der Stadt besucht hat, legt er den Festornat an. Es folgen ein Opferzeremoniell für eine Stele, einen Herd und eine Quelle. Daran schließen sich das Hoferzeremoniell und die „große Versammlung“ an: Das Königspaar vollzieht das Trinkzeremoniell, das mit dem gesanglosen Trinken der Gottheit Tauri(t) beginnt und mit dem Rufen des Königsnamens und einem Brotritritus endet. Bevor das Trinkzeremoniell fortgesetzt wird, zerteilt man *taparjašnu*-Gebäck. Dazu singen die Männer aus der Ortschaft Anunuya hattische Lieder und schlagen ihre Lanzen aneinander (vgl. Text Nr. 14). Das Zeremoniell mit dem *taparjašnu*-Gebäck wird beendet durch das Fegen der Fußböden und den Auftritt des „Mundschenks des sich Niederhockens“ (Z. 14 f.). Nachdem der Oberste der Palastbediensteten den Auftritt der Kulttänzer angekündigt hat, setzen der König und die Königin die Opferhandlungen fort.

- 8' *[ta* NINDA^A *ta-pár-ya-šnu-ṣi šar-ru-m[ā-an-ṣi]*
 9' *[ta-ru]-up-ta-ri ku-it-ma-an-[ma]*
 10' *[NINDA^Ata-pár]-ya-šnu-un šar-ra-aš-ká[n-ṣi]*
 11' *nu* L^{IMES}URU.A-nu-nu-m^[i-n]é-š *ḥ[ā-at-ti-li]*
 12' ŠIR^{RU} ^{GIŠ}ma-a-ri-*[š-ša]*
 13' *an-da ya-at-ḥa-an-ni-an-[ṣi]*

[Und] das *taparjašnu*-Gebäck zerteilen sie.

Sie sammeln es ein. Solange aber

sie das *[tapar]jašnu*-Gebäck zerteilen,

singen die Leute aus der Stadt Anunuya auf hattisch].

Die Lanzen

schlagen sie ständig aneinander.

3.1.48. KUB 11, 35 Rs. V 8'-11'

Lit.: A.M. Polvani, in: *Hethitica* 9, 175; E. Badali, *Strumenti musicali*, 39 (Nr. 26). – D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 129.

KUB 11, 35 ist die erste Tafel des Winterfestes (CTH 397.1.A).

8' LUGAL-^uš GUB-aš^{DU} É^π U^ua-^{hi}-šⁱ-in

Der König trinkt stehend den Wettergott im

Tempel der Gottheit U^uašⁱ

mit Wein.

9' an-dur-za š^u-TU GEŠTIN e-ku-zi

Die Männer (der Gottheit) Zilipuri

10' L^uMES^ušⁱ-li-pu-ri-ja-tal-li-^uš

singen unter Begleitung der Laute.

11' Gⁱš^u-^{hi}-pa-al-li-^uš SIR^{RU}

3.1.49. KUB 12, 5 Vs. I 5-10

Lit.: J. Danmanville, in: *RHA* XX/70, 51. 53; H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, *Festschrift Heinrich Otten*, 173; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 336; E. Badali, *Strumenti musicali*, 206 (Nr. 216).

Zu einem nicht genau bestimmbar Zeitpunkt vollzieht die Königin ein mehrtägliches Ritual für die Ištar von Taminina. Schauplatz ist das „Haus des Großvaters des hethitischen Königs“ in Šamuha. Am ersten Tag unterzieht sich die Königin einer rituellen Reinigung. Am nächsten Tag wird die Statue der Göttin aufgestellt, und der Wahrsager reinigt die Gerätschaften. Danach – während die Statue aufgestellt wird oder wenn die Königin ins Badehaus geht – musizieren die Leierspieler. Es folgen Speiseopfer und eine Trinkzeremonie. Als Votivgabe erhält die Göttin ein hölzernes Becken: (15) ... Gⁱš^u-aš^u-an gal-gal-[tu-^u-rⁱ] (16) [P]A-^{NI}DINGIR-LIM ti-an-zi „(15) ... Ein hölzernes Becken (16) stellen sie vor die (Statue der) Gottheit.“ (KUB 12, 5 Rs. IV 15 f.).

Die Verehrung der Ištar (hurritisch Šawoška) mit ihren Dienerinnen Ninatta und Kulitta, deren Statuen ebenfalls in der Ritualanweisung KUB 12, 5 Erwähnung finden, weist auf die Zugehörigkeit dieses Textes zur hurritischen Kultschicht.

5 lu-uk-ka-ta-ma DINGIR^{LUM} a-še-ša-an-zi Ū-NU-TE^{MES} a-ra-ah-za

Morgens aber setzt man die (Statue der) Gottheit

hin. Die Gerätschaften

6 pé-e-da-an-zi na-at^u AZU šu-up-pi-ja-ah-^{hi} ša-ra-am-

bringt man von draußen. Und der Wahrsager rei-

ma-a[š]

nigt sie. Man

7 ū-da-an-zi na-aš^u-ta A-NA UD^M 4 gi-pé-eš^u-šar a-aš^u-zi

bringt sie aber her. Und am Tag bleiben vier El-

len.

8 DINGIR^{LUM} ma-aš^u a-še-š^u-an-zi ap-pa-an-zi

Sie beginnen aber, die (Statue der) Gottheit hin-

MUNUS.LUGAL-ma

zustellen. Die Königin aber

9 I-NA É.HI.ÜS.SA pa-iz^u-zi L^uMES^uNAR Gⁱš

geht in das Badehaus. Die Musiker/Sänger spie-

10 in^uANNA^uša^u ha-aš^u-zi-k[án-zi]

[en] die Leiern,

10 iš-ha-mi-iš-kán-zi-ia

und sie singen immer wieder.

3.1.50. KUB 20, 10 Rs. IV 1'-16'

Lit.: V. Haas, *Der Kult von Nerik*, 272-275; ders., *Geschichte der hethitischen Religion*, 319. 394. 683 f.

Die Keilschrifttafel gehört wahrscheinlich zum *purullija*-Festival und wäre dann dem Festabschnitt in Nerik mit den Festhandlungen für den Wettergott von Nerik zuzuordnen⁴⁰.

x + 1 [

]-zi

[

] er'

2' [

]x

[

] ...

3' [

]x ^{hi}-in-ka-ta

[

] verneigt er sich

4' [

(-)n]a-aš

[

un]d er

5' [

LUGAL^u an-da

[

der Kön]ig' [geht]' in

6' [

]x-zi^u L^uSIPA GU^u

[

der] Rinderhirt der Gottheit

DINGIR^{LUM}7' [GU^uMAH^uŠA^u] na-an-na-i

treibt die Stiere,

8' [

]x ^{hi}-i-la-aš^u kar-ša-an-zi

und man sperrt [sie]' im Hof ein.

⁴⁰ Zu dem erwähnten Festabschnitt in Nerik und der Einordnung von KUB 20, 10 vgl. V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 683. 740-742.

9' MUNUS^{MES} URU^{Ne-ri-ik-ma}

10' ŠA GU₄ MAH^{U1A} ŠIR

11' a-ra-an ka-it-ga-bi-it-lu-u

12' Da-a-ru le-el-li

13' li-ib-ba-ib-pi-in ŠIR^{RU}

14' LUGAL-uf EGIR GU₄ MAH^{U1A} i-ia-ta-ri

15' DUMU É.GAL 1 LÖME-ŠE-DI LÜ U

16' G^{IS} mu-ü-kear har-zi LÖGUDU₁₂

Die Frauen aus Nerik aber (singen)

das Lied der Stiere:

11'-13': hattischer Liedtext

Der König geht hinter den Süeren her.

1 Palastbediensteter, ein Leibgardist, der

„Mann des Wettergottes“

hält eine Rassel. Ein Priester.

3.1.51. KUB 20, 76 Vs. I 1-11

Lit.: H. Gonnert, in: *Mémorial Atatürk*, 48-50 (hier auch Verweise auf die Duplikate); F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 280. 300. 332 f.; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 72 f. 343; St. de Martino, in: *SMEA* 24, 142 f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 72 (Nr. 54). — V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 767 f. (Einfügung von KUB 20, 76 in das KILAM-Festritual).

Als Teilnehmer an einer Kultmahlzeit während des ANTAH.ŠUM^{SAR}-Festrituals werden den Prinzen, hochrangigem Kultpersonal, zahlreichen Würdenträgern, Handwerksmeistern und Gästen im Kultraum die Plätze angewiesen. Die Musiker und das häufig mit ihnen zusammen auftretende rezitierende Kultpersonal stellen sich abseits der Festgemeinde auf der Galerie und in dem als *arkiu*-c. bezeichneten Teil des Tempels auf¹¹.

1 [nu LÜ G^{IS}]GIDRU pi-ra-an hu-^fu-^fu-a-a-[i]

2 EN G^{IS} za-hur-ti-uf a-ša-a-ši LÜ G^{IS} GIDRU

3 A-NA LÖMES^{NAR} zi-nir te-e[zi-zi]

4 LÖSAGIA ya-aš-ša-an-za

5 A-NA G^{IS} PINANNA^{U1A} pi-ra-an hu-u-ya-a-[a-i]

6 na-aš-ta G^{IS} PINANNA^{U1A} LÖMES^{NAR}

7 LÖMES^{hal-li-ia-ri-iš} MUNUS^{pal-ya-tal-la-[aš]}

8 me-na-ab-ha-an-da ti-en-zi

9 LÖMES^{ALAM.ZU} ma-kán G^{IS} pa-ra-na-al-la-[aš]

10 ša-ra-a pa-a-an-zi LÜ^{ke-i-ta-aš-f} ma^f

11 É^{ar-ki-i} ar-ta-ri

Der Herold läuft voran.

Den Herrn der Stühle fordert er zum Hinsetzen auf. Der He[rold]

sagt zu den Musikern/Sängern: „Musik!“

Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mund-schenk

läuft vor den Leiern her.

Und die Leiern stellen die Musiker/Sänger, die Priestersänger (und) die Händeklatscherin vor (sich) auf.

Die Kommödianten aber

gehen zur Galerie herauf. Der Vortragspriester aber

steht im *arkiu*-c.

3.1.52. KUB 20, 76 Rs. IV 2'-9'

Lit.: H. Gonnert, in: *Mémorial Atatürk*, 50 f.; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 280 f.; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 73 f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 73 (Nr. 54). — V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 768 f. (Einfügung von KUB 20, 76 in das KILAM-Festritual).

Vgl. Text Nr. 51 und 56.

2' [LÜ G^{IS}]GIDRU pi-ra-an hu-u-ya-a-i A-NA

LÖMES^{NAR} zi-nir te-e[zi-zi]

3' nu LÖSA[GIA ya-aš-ša-an-za] G^{IS} PINANNA^{U1A}

pi-ra-an hu-u-ya-a-i

4' nu-za G^{IS} PINANNA^{U1A} LÖMES^{NAR} LÖMES^{hal-li-ia-re-ef}

ia-re-ef

5' [LÜ]pal-ya-tal-la-[aš A-ŠAR.ŠU] NU ap-pa-an-zi

6' LÖMES^{ALAM.<ZU>} ma-kán G^{IS} pa-ra-na-al-la-aš

7' ša-ra-a pa-a-an-zi [LÜ]ke-i-ta-aš-f ma^f

Der H[erold] läuft voran. Er sagt zu den Musikern/Sängern: „Musik!“

Und der [(mit einem Festgewand) bekleidete Mund]schenk läuft vor den Leiern her.

Und die Leiern, die Musiker/Sänger, die Priestersänger

(und) der Händeklatscher nehmen ih[re] Plätz[er] ein.

Die Kommödianten aber gehen zur [Gal]erie herauf. [Der Vor]tragspriester aber

¹¹ Zu *arkiu*-c. „Flur, Durchgang; Gebäude im Hof des Tempels?“ vgl. S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 10. 333-348. — Vgl. auch Kap. 5.2.2.

8' ^Ear-ki-i-i an-ta-an ti-i-o-az-zi9' ^{LÜ.MES}MUḪALDIM TU₇A.UZU ti-an-zi

stellt sich in den gesäuberten arkiu-c.

Die Köche stellen die Fleischbrühe hin.

3.1.53. KUB 20, 78 Rs. IV 1-6

Lit.: St. de Martino, in: Hethitica 9, 9; E. Badali, Strumenti musicali, 11 (Nr. 5); J. Klinger, Untersuchungen, 488 f.

Ebenso wie KUB 10, 89 gehört auch die jung-hethitische Abschrift KUB 20, 78 zum Monatsfest, dessen besterhaltener Text KUB 2, 10 ist. – Vgl. auch Text Nr. 44.

1 ^{LÜ}ALAM.ZU₉ ne-ma-i2 ^{LÜ}pal-ua-tal-la-aš pal-ua-iz-zi3 ^{LÜ}ki-i-ta-aš pal-za-a-i4 ^{LÜ.MES}BALAG.DI.GAL ua-al-ḫa-an-zi

Der Komödiant spricht.

Der Händeklatscher klatscht.

Der Vortragspriester ruft.

Die BALAG.DI.GAL-Leute schlagen (die große Trommel?).

5 iš-ka₄-ru-ḫi-kán GEŠTIN la-ḫu-ua-an-zi

In ein iškaruḫ-Gefäß gieß[en] sie Wein aus.

6 ta ^{GIS}BANŠUR pi-ra-an iš-pa-a[n-ni]

Und vor dem Tisch libier[en] sie].

3.1.54. KUB 25, 1 Rs. V 10-16

Lit.: HW², 305. – E. Badali, Strumenti musicali, 58 (Nr. 43); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 171.Der insgesamt 6 Kolumnen umfassende Text ist dem AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festritual zuzuordnen. Die Tafel enthält Instruktionen für umfangreiche Opferzeremonien und andere Ritualhandlungen, die im Rahmen von Kultversammlungen stattfinden.

Teilweise parallel läuft KUB 2, 5 Rs. IV 22'.

10 LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš

^DZA.BA₄.B[A₄]11 a-ku-ua-an-zi ^{GIS}INANN[A.GAL]12 ^{LÜ.MES}ḫal-li-ia-re-eš ŠI[R^{RU}]13 ^{GIS}ar-ga-a-mi gal-gal-tu-u-ni14 ^{GIS}ḫu-ḫu-pa-a[t-li-it-ta']

15 ḫa-az-zi-iš-kán-zi

16 pal-iš-eš-kán-zi

Der König (und) die Königin trinken sitzend den Gott Zababa.

Die [große] Leier

spiel[en] die Priestersänger.

Die Trommel (und) das Beck[en]

schlag[en] sie immer wieder unter

Begleitung der Lauf[te].

Und sie klatsch[en] immer wieder.

3.1.55. KUB 25, 1 Rs. VI 25-30

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 302; HW², 305; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 85 f.; H. Roszkowska, in: M. Mejer/M. Popko/B. Skladanek, Papers on Asia Past and Present, 25 f.; A.M. Polvani, in: Hethitica 9, 175; E. Badali, Strumenti musicali, 58 (Nr. 43). – D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 171.

Vgl. Kommentar zu Nr. 54.

25 LUGAL MUNUS.LUGAL GUB-aš ^DUTU^{AM}26 a-ku-ua-an-zi ^{LÜ.MES}GALA27 ŠIR^{RU} ^{GIS}ar-ga-mi28 gal-gal-tu-u-ni ^{GIS}ḫu-ḫu-pa-a[t-li-it-ta]

29 ḫa-az-zi-iš-kán-zi

30 pal-uš-eš-kán-zi

Der König (und) die Königin trinken die Sonnengötter

im Stehen. Die Priestersänger singen.

Die Trommel

(und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute.

Und sie klatschen immer wieder.

3.1.56. KUB 25, 3 Vs. III 7-16

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 186. 333; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 75 f.; St. de Martino, in: SMEA 24, 142; E. Badali, Strumenti musicali, 75 (Nr. 56); J. Klinger, in: SMEA 32, 106.

Gegenstand dieses Textabschnittes ist die Vorbereitung der „großen Versammlung“ mit der Ankunft der Teilnehmer am Schauplatz dieser Zeremonie; ausführlich beschrieben wird der Einzug und die Aufstellung des musizierenden und rezitierenden Personals, bevor die Tuchwurfszene und das Trinkzeremoniell beginnen. Diese Abfolge von Ritualhandlungen findet sich in mehreren großen hethitischen Festritualen; dieser Text gehört wahrscheinlich zum 9. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festrituales (Festabschnitt in Arinna) oder zum KILAM-Fest⁸². – Vgl. auch Text Nr. 51.

7 ¹⁰SAG.IA A-NA ¹⁰NAR ṡi-nir

Der Mundschenk ruft dem Musiker/Sänger zu:
„Musik!“

8 ḫal-ṡa-a-i ¹⁰SAG.IA ḡa-aṡ-ša-an-ṡi

Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk
läuft voran.

9 pi-ra-an ḡu-u-ḡa-i

10 na-aṡ-ta ¹⁰MES¹⁰NAR GIŠ ¹⁰INANNA.GAL

Und die Musiker/Sänger mit der großen Leier,
die Priestersänger, die Komödianten und der Vortragspriester
kommen herein.

11 ¹⁰MES¹⁰ḫal-li-ja-re-eṡ ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, <¹⁰> ki-i-ta-aṡ-ṡaṡ

12 an-da ṡi-ḡa-an-ṡi

Und vor dem Paravan
nehmen sie ihren Platz ein.

13 nu-ṡa tar-ša-an-ṡi-pi pi-ra-an

14 A-ŠAR-ŠU-NU ap-ḡa-an-ṡi

Die Komödianten und der Vortragspriester
stellen sich gegenüber auf.

15 ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, ma-kaṡn ¹⁰ki-i-ta-[aṡ]-ṡa

16 me-na-aḡ-ḡa-an-da ti-ja-ṡi

3.1.57. KUB 25, 6 + 2 Vs. II 23–29

Lit.: E. Badali, *Strumenti musicali*, 28 (Nr. 16).

Der Text gehört wohl zum 2. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festrituales und bietet die Instruktion für die Vorbereitungen für die „große Versammlung“ (Vs. II) und ein umfangreiches Trinkzeremoniell (Vs. III–Rs. V)⁸³.

23 [nu LÜ ^{GIS}GI]DRU A-NA ¹⁰MES¹⁰NAR ṡi-nir

[Und der Hero]ld [ruft] den Musikern/Sängern
zu: „Musik!“

24 [ḫal-ṡa-a-i] ¹⁰SAG.IA pi-ra-an

Der Mundschenk

25 [ḡu-u-ḡa-i] ta-aṡ-ta ¹⁰MES¹⁰NAR

[läuft] voran. Und die Musiker/Sänger,

26 [¹⁰MES¹⁰ḫal-li-ja-re-eṡ] ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU,

[die Priester]sänger, die Komödianten,

27 [¹⁰ki-i]-ta-aṡ ¹⁰ḡa-ṡa-tal-la-aṡ-ṡa

[der Vortrags]ster und der Händeklotscher

28 [an-da ṡi-ḡa-an-ṡi]

[kommen he]rein.

29 [tak-kaṡn me-n] a-aḡ-ḡa-an-da ti-an-ṡi

Und sie stellen sich gegenüber auf.

3.1.58. KUB 25, 6 + 2 Vs. III 22'–25' (Par. KUB 20, 28 Vs. III 22–25)

Lit.: E. Badali, *Strumenti musicali*, 29 (Nr. 16). – D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 118. 330 Anm. 36.

Vgl. Nr. 57.

22' LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aṡ ¹⁰ḡa-ṡa-me-
li-in

Der König (und) die Königin trinken sitzend die
Göttheit ḡaṡameli.

23' a-ku-ḡa-an-ṡi

Die Doppeloboenspieler spielen (die Doppel-
oboe). Der Händeklotscher

24' ¹⁰MES¹⁰GI.GID ŠIR^{RU} ¹⁰ḡa-ṡa-tal-li-[a-aṡ]

klatscht.

25' ḡa-ṡa-a-i-ṡi

⁸² Zu der Zuordnung von KUB 25, 3 Vs. III vgl. H. Gonet, in: *Mémorial Atatürk*, 43–51; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 767 f. (und Anm. 58, 59, 63 und 64). 800. – Zur Abfolge der beschriebenen Ritualabschnitte vgl. Kap. 2 (Einleitung).

⁸³ Zur Eirordnung von KUB 25, 6 + 2 vgl. H. Gonet, in: *Hethitica* 7, 79–84; E. Badali, *Strumenti musicali*, 276 f. (Anm. 11).

3.1.59. KUB 25, 9 Vs. II 11'-14'

Lit.: F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 333; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 76f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 76 (Nr. 57). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 769 (Einführung von KUB 25, 9 in das KILLAM-Festritual).

Der Text gehört zum AN.TA.H.ŠUM⁵⁸-Fest und ist dem großen Fest in Arianna zuzuordnen. — Vgl. auch Text Nr. 56.

11' LÚ G¹⁸GIDRU A-NA LÚMESNAR ʒi-nir

Der Herold ruft den Musikern/Sängern zu: „Musik!“

12' ʒal-ʒa-a-i LÚSAGIA ʒa-a-š-ša-an-ʒa

Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk

13' pi-ra-an ʒu-u-ʒa-a-i

läuft voraus.

14' na-a-š-ša LÚMESNAR

Und die Musiker/Sänger

... (Rest abgebrochen)

...

3.1.60. KUB 25, 37 + 35, 131 + 132 + 51, 9 Vs. I 25'-45'

Lit.: A. Kammenhuber, *Materialien* 3/5, 51f.; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 499; F. Starke, Die keilschrift-luwischen Texte, 343f.; ders., Untersuchung zur Stammbildung des keilschrift-luwischen Nomens, 604; A.M. Polvani, in: *Hethitica* 9, 172; A. Ünal, in: *Belleten* 52/205, 1495; St. de Martino, La danza nella cultura ittita, 22f. 76-78 (Nr. 35); E. Badali, *Strumenti musicali*, 330 (Nr. 21); H.G. Güterbock, in: *Th.R.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens*, 65f. 70.

Das Lallupija-Ritual mit den luwischen Sprüchen, eine Niederschrift vom Ende des 14. Jh. v. Chr., läßt sich der südanatolisch-luwischen Kultschicht zuordnen, die – im Gegensatz zu zahlreichen anderen im Rahmen der hethitischen Feste durchgeführten Rituale – keinerlei hurritische Einflüsse aufweist. Charakteristisch für diese Festhandlungen sind die Chöre aus den Orten Lallupija und İstanuya, die gemeinsam mit ihren Vorsängern Wechselgesänge in luwischer Sprache vortragen. Häufig benutzte Musikinstrumente sind das Horn und die Laute; die im Zusammenhang mit Opferzeremonien stehenden musikalischen Vorträge werden häufig von Tanzvorführungen begleitet.

Vgl. auch Kap. 2.7 sowie Text Nr. 61-63, 69-70 und 73.

25' na-a-š-ša ma-a-an ʒa-ra-a-ʒ-ʒi-ʒi-a-ʒ [G¹⁸ʒu-ʒu-pa-al-
ʒa-a-ʒ ar-ʒa-ja

Wenn extra aus der oberen [Lau]te'

26' la-ʒu-u-ʒa-a-ri na-at-kán kat-ta a-pe-ʿe-e[ʒ kat]-te-
er-ri

gegossen wird, dann wird es aus diesem auch

27' G¹⁸ʒu-ʒu-pa-li la-ʒu-u-ʒa-a-ri na-at-kán U[TU]¹
] a-pe-e[ʒ ar-ʒa

in die untere (Laute) hinabgegossen. Und die Sonnen[gottheit']]

28' e-ku-ʒi da-ga-a-an-ma-at-kán Ú-UL la-ʒu-u-ʒa-a-
ri na-at a-pád-da ʒa-an-da

trinkt es aus jener weg. Auf die Erde aber wird es nicht gegossen. Deshalb muß es

29' pa-a-ʒ-ʒa-a-ʒa-nu-ma-an-ʒi i-ja-an nu G¹⁸ʒu-ʒu-pa-al
1-a[n¹ 1-e-a]a-ni

vorsichtig gemacht werden. Und (deshalb) bringen sie eine Laute

30' ʒe-er a-pa-a-ʒa-a-ʒa-ʒi ʒu-u-nu-an-ʒ[ri]

über der anderen an.

31' ma<-a>-an-ma-kán da-ga-a-an-ma-ku-i-ki ar-ʒa
la-ʒu-u-ʒa-a-i [x x x]

Wenn aber jemand auf die Erde ausgießt, [x x x]

32' na-an-kán a-pi-ja-pát [ʒa]-ar-ʒi-ni-ja-a-ʒ ZABAR
ʒa-ap[pu-ʒa-a-ʒi]

bringt man es an denselben Ort mit einem Bronze-ʒaršini zurück.

33' nam-ma-ma NU.GÁL ku-it-ki []

Es gibt (dort) aber nichts mehr.

34' [m]a-a-ʒ-ʒa-an-ma-kán G¹⁸ʒu-ʒu-pal İS-TU
GEŠTIN ʒu-un-na-an-ʒ[ri]

Wenn man aber die Laute mit Wein füllt,

35' na-at-kán ʒa-an-te-e[ʒ]-ʒi-pát-ʒi LÚSAGIA-pát ʒa-an-
[ʒu-ʒu-li ar-ʒa]

trinkt es der erwähnte Mundschenk zum ersten Mal zur Besänftigung weg].

36' e-ku-ʒi LÚMES URU La-al-lu-pi-ja-ma ki-i-ʒa-an i[ʒ-
ʒa-mi-i-ku-an]

Die Leute aus der Stadt Lallupija aber beginnen folgendermaßen zu si[ngen]:

37' [i-a]-n-ʒi [i]-i-in¹-tar ú-i-in-tar tar-u-ʒa-a-li-[a-a]n
ú-i-in-tar

„... Wein, Wein, ? ...“

38' nu ku-it-ma-an-an a-ku-u-ʒ-kán-ʒi ku-it-ma-an-a-
[ku-an]na ʒu-u-ma-an-te-e[ʒ]

Und während sie trinken und während sie

- 39' *ir-ḥa-a-an-ḫi iṣ-ḥa-mi-iṣ-kán-<ḫi>-ma a-pa-a-a[ḫ]* das Trinken beenden, singen sie dies Lied.
SĪR
- 40' *[ḫ]a-at iṣ-ḥa-mi-ia-u-an-ḫi EGIR-pa u[a-ḫ]¹-nu¹-u[ḫ]¹-
kán-ḫi* Und sie singen es. Danach dr[ehen sie si]ch (?).
LÚSAGIA.A-pát[ḫ]
- 41' *[ḫ]a-aṣ-ta GĪSḫu-ḫu-pa-a[ḫ] b[ḫ]¹-an¹-[te-ez-ḫi pal-iṣi* Und die Laute trinkt [der erwähnte Mundschenk]
zum [ersten Mal]
LÚSAGIA.A-pát[ḫ]
- 42' *[ḫ]a-ar-ṣu¹-ú¹-[ḫ]¹ e-ku-[ḫi] ma<-a>-an[-kán]n ku-úṣ-
ki GĪSḫu-ḫu-pa-al li* zur Besänftigung. Wenn etwas in der Laute
- 43' *ka-ta a-aṣ-ḫi [na-a]ṣ-ḫa-kán i[] x x []* zurückbleibt, []. Und er
na¹-an-kán ar-ḫa
- 44' *e-ku-ḫi GĪSTIN x x¹ pa-an-ku-un-pát ak-ku[-uṣ-
kán-ḫi ar-ḥa-ma-an-kán]n [Ú-UL]* trinkt es aus. Die Versammlung (alle) tr[inkt]
Wein. Aber sie gießen
- 45' *la-a-ḫu-u-an-ḫi Ú-UL a-ṣ¹ra¹ []* [hn nicht] aus. Das ist nicht rechtens [].

3.1.61. KUB 25, 37 + 35, 131 + 132 + 51, 9 Vs. II 10'-14'

Lit.: A. Kammenhuber, Materialien Thes. 3/5, 53; F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 345; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 67. 70.

Vgl. Kommentar zu Text Nr. 60.

- 10' *ma-aḫ-ḥa-an-ma a-ku-an-na ḫu¹-u-ma-a[n-ti pī-an-ḫi]* Sobald sie aber je[dem] zu trinken [geben],
11' *nu LÚSAGIA nam-ma Q.A-TAM-MA GĪSḫu¹-[ḫu-
pa-al]* trinkt der Mundschenk wieder ebenso die La[ute]
- 12' *ya-ar-ṣu¹-li e-ku-ḫi ma-aḫ-ḥa-an-ma x[o o o]* zur Beruhigung. Sobald aber ...,
13' *nu LÚSAGIA GĪSḫu-ḫu-pa-al ṣa-ra-a ḫ¹-[ḫi-ḫi]* n[imm]t der Mundschenk die Laute hoch,
14' *na-at ḫ¹-[ḫi] ki-ia-an da-a-i* und er beginnt, sie zu spielen.

3.1.62. KUB 25, 37 + 35, 131 + 132 + 51, 9 Vs. II 18'-30'

Lit.: A. Kammenhuber, Materialien 3/5, 54; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 199f. (hier auch zur Verwendung des k.-luw. Pluralformans -ṣa in diesem Text); F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 347; A.M. Polvani, in: Hethitica 9, 174. 178 (Anm. 20); dies., in: SEL 6, 16; E. Badali, Strumenti musicali, 331 (Nr. 21); H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 69.

Vgl. Kommentar zu Text Nr. 60.

- 18' *nu-kán ṣa-[ḫa-tar] ṣa a-ku-an-ḫi ḫal-ḫi-iṣ-ṣa-an-ḫi-
ma* Und das H[orn] trinken sie, sie rufen aber wie-
derholt
- 19' *ki-iṣ-ṣa-an ú-[ḫi] ni-ia-an-da-an ú-i-ni-ia-an-da-an e-
ku-ḫi* folgendermaßen: „Wein, Wein trinkt er.“
- 20' *nu ma-aḫ-ḥa-an ṣa-u[a-tar] ṣa-ra-a da-an-ḫi* Sobald sie das Horn hochnehmen,
21' *na-at-kán ú-e-te-na-qz ar-ḫa ṣa-an-ḫa-an-ḫi* „egen“ sie es mit Wasser.
22' *nam-ma-kán ya-a-tar ḫu¹-u-[ḫi] a-ṣi-ia pī-ra-an ar-
ḫa* Ferner gießen sie das Wasser vor dem ḫuṣaṣi-Stein
- 23' *da-lu-ga-aṣ-ti la-a-ḫu¹-an-ḫi* dalugaṣti aus.
- 24' *LÚMES URU Lḫ¹-al-lu-pi-ia-ma-ḫa LÚ.GAL-ṢU-
NU¹-ia¹ [ḫ]¹-ḫu¹-ḫu¹-pa-al* Die Leute aus der Stadt Lallupija aber und ihr
Oberster nehmen die Lauze(n).
- 25' *da-an-ḫi na-at ḫa-aḫ-ḫi-ki-u-an ti-an-ḫi* Und sie beginnen, sie zu spielen.
- 26' *LÚSAGIA ma-kán ma-aḫ-ḥa-an ṣa-a-ú-ḫa-tar-ṣa ar-
ḫa* Sobald aber der Mundschenk die Hörner
- 27' *ṣa-an-ḫa¹-ḫi na-at-kán A-NA LÚMES URU La-al-lu-
pī-ia* fegt, ergreift er sie dort vor den Leuten aus der
Stadt Lallupija
- 28' *A¹-NA LÚ.GAL-ṢU<-NU> me-na-aḫ-ḥa-an-da
e-ḫi* (und) vor ihrem Obersten.
- 29' *LÚ.GAL URU La-al-lu-pi-ia-ma A-NA LÚSAGIA* Der Oberste der Stadt Lallupija aber ruft dem
Mundschenken dort
- 30' *me-na-aḫ-ḥa-an-da ki-iṣ-ṣa-an ḫal-ḫi-ia ḫa-ri-ia-ti ḫa-
pa-nu-ṣa* folgendermaßen zu: „ḫa-ri-ia-ti ḫa-pa-nu-ṣa.“

3.1.63. KUB 25, 39 Vs. I 23'-27'

Lit.: N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Indogermanisch*, 197; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 356; F. Starke, *Die keilschriftluwischen Texte*, 329; E. Badali, *Strumenti musicali*, 334 (Nr. 27).

KUB 25, 39 ist eine Niederschrift aus dem 13. Jh. v. Chr.; die Tafel bietet Festbeschreibungen in hethitischer Sprache mit luwischen Wechselgesängen. — Vgl. Kommentar zu Text Nr. 60.

23' nu LÚSANGA URU Iš-ta-n[u-na GÍŠh]u-b:u-pa-al da-a-i

Und der Priester aus der Stadt Istanuğa nimmt die Laute,

24' *na-at ha-aṣ-ṣi-ik-ke[i-i] ṣ-ṣi* ^{Sl} *ša-a-ú-it-ra*

und er spielt sie. Die Hörner

25' *pa-ri-ip-ri-iš-kan-zi nu-za* LÜ.MEŠSANGA

blasen sie immer wieder. Und die Priester

26' *ke-i* SĪR^{RU} *li-lu-ua ta-a-in mi-mi-en[-]tu-u-ua-a*

singen dies (Lied): „*liluya tain mimientsuūā*

27' *li-lu-ua-a li-lu-ua i-ia-a na-an-na-a* /[i-]

liluuā liluuā iā nannā li- []

3.1.64. KUB 28, 99, 5'-13'

Lit: V. Haas, *Der Kult von Nerik*, 219a-b; E. Badali, *Strumenti musicali*, 179 (Nr. 187).

š' *ma-a-an* LUGAL-*u*š' ^{NA}*ḫu-u-u-a-ri-i-a* *ḫa-an-ta-i*z[*z*-*z*]*i*

Wenn der König auf die Stelenanlage zurüs[tet],

6' GAL LÚ.MEŠ SAGI.A DUG KU-KU-UB

nimmt der Oberste der Mundschenke das k. Gefäß mit Wein; dem König gießt er es.

GEŠTIN *da-a-i* LUGAL-*i* pa-[*a-i*]
 7' LUGAL-*ur A-NA* DU URU *Ne-ri-ik* 1-ŠU *ši-pa-an-*
 [*ti*]

Der König libiert einmal dem Wettergott von Nerik.

8¹ LÚ.^[LÚ]MEŠ SANGA-*ma* LUGAL-*i* UŠ-GE-EN-NU
na-at EGIR LUGAL pa-[a-an-zí]

Die Priester aber verneigen sich zum König hin,
und hinter dem König gehen sie.

9' na-at IT-TI^{LU.MES} ME-ŠE-DI pa-a-an-zi

Und mit den Leibgardisten gehen sie.

10' MUNUS^{MES} URU² *Ne-ri-ik-ma* *ha-at-ti-li* SÌR^{RU}

Die Frauen aus Nerik aber singen auf hattisch:

11' šī-ip-ze-el ka-ra-mu-u ta-ba-a[r-na]

11'-12': hattischer Liedtext

12' LUGAL-te iḫ-ḫi-ti Ḫu-li-[in-ka-ta-i-nu]

13' SİR^{RU} ze-en-na-[an-zi]

Sie hö[ren] auf zu singen.

3.1.65. KUB 29, 4 Vs. I 24-27 (Duplikat KUB 29, 5 Vs. I 8-10)

Lit.: H. Kronasser, *Die Umsiedelung der schwarzen Gottheit*, 8f.; HW¹, 306; H. Roszkowska, in: M. Mejer/M. Popko/B. Skladanek, *Papers on Asia Past and Present*, 25; A.M. Polvani, in: *Hethitica* 9, 173, 178 (Anm. 17); H.G. Güterbock, in: *Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens*, 63. – V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 32f. 489f. 504f. 579f.

Die Keilschrifttafel zur Umsiedlung der „Göttin der Nacht“, einer Erscheinungsform der Ištar-Šawoska als Abendstern, nennt neben der aus Gold gefertigten Götterstatue zahlreiche Kultobjekte und Tempelrequisiten (z. B. Sonnenscheiben, eine Sternschnuppe, Schmuck, Tiergefäße, Becher, Frauen- und Männerbekleidung, verschiedene Arten von Gefäßen und Mobiliar). Diese Gegenstände mußten von Schmieden und anderen Handwerkern für den neuen Tempel angefertigt werden. Für die „Göttin der Nacht“ liegen drei Rituale vor. Einem dieser Texte (KUB 32, 133 Vs. I 1-4) ist zu entnehmen, daß Tuhallia III. den Kult der Göttin von Kizzuatuana nach Šamuhu überführt hat.

24 ^{NU-TIM} HA-AS-KAL-LA-TUM ZABAR ^{NU-TIM}
GIS_{hu-hu-ha-al}

1 Paar Becken aus Bronze, 1 Garnitur der Laute

25 *ma-a-an ŠA¹ GIS²TÚG ma-a-an ŠA ZU, AM.SI 1^{EN}*
GIS²ar-ka-mi-iš

entweder aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein,
1 Trommel.

26 1 SI GU, LÀ.DÚG.GA 1^{NU-TIM} GÍSGA.ZUM *ma-*
a-an ŠA GÍSTÚG *ma-a-an* ŠA ZU. AM.SI

1 Rinderhorn mit Feinöl, 1 Garnitur des Kammes

27 I^{NU-TIM} G^{IS} ma-na-ap-na-al-la ma-a-an ŠA^{G^{IS}} TÚG
ma-a-an ŠA ZU. AM.SI

1 Garnitur des Toilettengerätes entweder aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein.

3.1.66. KUB 30, 24 + 24 a + 34, 65 + 34, 35 (+ ?) 34, 56 (Dupl. KUB 39, 36 [+]) 37
[+] 38 [+] 39 [+] 39 [+] 40) Vs. II 8-11

Lit.: H. Otten, Hethitische Totenrituale, 74 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 325 (Nr. 9); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 263. – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 224 f.

Am 8. (oder 9.?) Tag des Totenrituals wird dem Verstorbenen für seine Existenz im Jenseits ein Stück Wiese, Tiere und verschiedene Gegenstände durch einen Rechtsakt vor dem Sonnengott übereignet. Das Bild des Verstorbenen auf dem Wagen und die Sonnengottheit erhalten Trankopfer, die von einer Musikdarbietung und dem Rufen des Komödianten begleitet werden. Danach wird die Figur ins Zelt gebracht und auf einen goldenen Thron gesetzt (wenn es sich um einen Mann handelt) oder auf einen Schemel (wenn es eine Frau ist). Während des sich anschließenden Totenmahls erhalten die Klagefrauen Brot, und es folgt eine vom Spiel der großen Leier begleitete Trinkzeremonie für die Sonnengottheit, den Wettergott, die Schutzgottheit, die Sonnengötter der Erde und die Seele des Toten. Am Ende des Tages wird im Torgebäude (des Palastes?) mit Früchten, die man auf Getreide legt, ein Bild des Toten hergestellt.

8 nam-ma-aš-ša-an A-NA ALAM GIGIR a-ša-an-na-aš še-er a-ku-u-ya-an-na

9 pi-an-zi nu UTU-un e-ku-zi LUNAR GIS hu-un-zi-na-ri-it

10 ŠIR^{RU} LUMES ALAM.ZU, a-ba-a hal-zi-an-zi me-mi-ia-an-ma

11 hu-uš-te-eš-kán-zi LUNAR ki-i-da-aš UL hal-za-a-i

Darauf geben sie dem Bild auf dem Sitzwagen zu trinken, und die Sonnengottheit trinken sie. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der großen Leier.

Die Komödianten rufen: „ahā!“ Die Stimme aber

dämpfen sie. Der Vortragspriester ruft nicht.

3.1.67. KUB 30, 25 + KBo 34, 68 + KBo 39, 4 (Dupl. KUB 39 und KUB 39, 25)
Vs. 22-28

Lit.: H. Otten, Hethitische Totenrituale, 26 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 322 (Nr. 7); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 262. – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 223 f.

Am 7. Tag des Totenrituals stellt man ein Sitzbild des Toten her, für das ein Gewand, ein Salbölgefäß und Stroh verbrannt sowie ein Wein- und ein Bierkrug zerschlagen werden. Für die Unterweltgöttin Allani, die Ahnen, die Seele des Toten und für den Todestag folgen Opfer von Rindern und Schafen. Nach einem gesonderten Opfer für die Sonnengottheit wird ein Totenmahl gehalten, zu dem auch das Sitzbild des Toten herbeigebracht wird: In diesem Rahmen erhalten eine Gruppe von mehreren Gottheiten und die Seele des Toten zunächst Trankopfer, gesondert werden Allani und die Schutzgottheit beopfert. Dazu wird auf der großen Leier musiziert. Anschließend werden Brotopfer für die Seele des Toten und den Todestag dargebracht. Speise- und Trankopfer für die Schutzgottheit und Allani sowie das dreimalige Trinken für die Seele des Toten, das Rufen seines Namen und ein Brotopfer für ihn beschließen den Tag.

22 nam-ma-kán ALA[M -] x pi-e-da-an-[zi]

23 ma-ab-ba-an-ma [U]D^K[AM]-a[zi] ŠIG₅-ri na-aš-ta-ia-an-ba-an-[zi]

24 nu NAP-TA-NU [G]AL hal-zi-ia UTU^U UTU URUTUL-na e-ku-zi

25 LUNAR GIS PINANNA.GAL KÜ.BA[BBAR] GAR.RA ŠIR^{RU} LUMES ALAM.ZU,

26 a-ba-a hal-zi-ia-an-zi me-mi-an-ma hu-uš-te-eš-kán-zi

27 LUSAGLA 2 NINDA mi-it-ga-i-mu-uš G⁵ŠBANŠUR-aš da-a-i

28 na-aš pár-ši-ia na-aš-kán EGIR-pa GIS⁵BA[NŠUR-i] da-a-i

Dann bring[en] [sie das] Bild [zu einem] Imbiß(?) [...]

Wenn aber der [T]ag gü[nst]ig ist, dann feg[en] sie,

und „[Ha]uptmahlzeit“ wird ausgerufen. [Sodann] trin[kt] er die [Sonnen]gottheit¹ (und) die Sonnengöttin von Arinna.

Der Musiker/Sänger spielt die große Leier, (die) mit Sil[ber] belegt (ist). Die Komödiante[n] rufen „ahā!“ Die Stimme aber dämpfen sie.

Der Mundschinken nimmt zwei süße Brote vom Tisch

und bricht sie. Dann legt er sie zurück auf den T[isch].

3.1.68. KUB 30, 25 + KBo 34, 68 + KBo 39, 4 Rs. 19-22

Lit.: H. Otten, Hethitische Totenrituale, 28 f.; F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 329. — D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 263; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 223 f. Vgl. oben Nr. 67.

- 19 EGIR-[ŠU-ma a-p]é-el ZI-an 2 [I-Š]U e-ku-zi
 10NAR IŠ-TU^{GIS}TIBULA
 20 ŠIR^{RU} na-aš-ta ak-kán-da-an [ŠU]M-an bal-za-a-i
 10SAGLA
 21 1' NINDA.[KUR₄RA KU₇p]ár-ši-ja na-[an-ša-
 a]n A-NA NINDA ERÍN^{MES} GUNN[₁] i-š-tar-
 na
 22 [pi-di zi-ik-kán-zi]

Dana[ch aber] trinkt er zweimal dessen Seele. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe. [Dan]n ruft er den Toten beim [Nam]en. Der Mündschenk bricht ein (zwei) süße(s) Dickbrot(e), und man [legt] es (sie) zwischen die Soldatenbrote [mitten] auf den Herd.

3.1.69. KUB 35, 135 Rs. IV·14'-25'

Lit.: H.M. Kümmel, in: RIA 4, 470; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198; F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 321-323; A.M. Polvani, in: SEL 6, 16f.; E. Badali, Strumenti musicali, 334 (Nr. 26). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 410 (hier auch allgemein zur Gottheit Malija). 479.

Der Text gehört zu den Festritualen aus Istanuwa, die der luwischen Kultradition zuzuweisen sind. Im Mittelpunkt der Festhandlungen stehen in der Regel der Wettergott und der Sonnengott Uandu (?) als die ranghöchsten Gottheiten des Pantheons des Ortes. Die Götinnen-Triade Malija-Inar(a)-Šahiriya ist für die Wachstumskräfte des Gartens zuständig. Kinalija, Gurnuwa und Šahiriya sind lokale Gottheiten; die anderen genannten Gottheiten genießen überregionale Verehrung.

Vgl. Kap. 2.7 sowie Kommentare zu Text Nr. 60, 70 und 73.

- 14' nam-m[a LUGA]L MUNUS.LUGAL TUŠ-aš
 10Š[KUR 10RU]š-ta-nu-ya 10Ki-n[a-li-ja-an]
 15' 10Gi[n-ru-10]a-la-an 10ša-ú-i-it-ra-aš 10Ma-a-li-ja-[an]
 16' hu-ur-la-aš 10I-na-ar 10ša-a-bi-ri-[i]a-an-na
 17' 3-ŠU a-ku-ya-an-zi ta a-a[p-pa]-i
 18' na-aš-ta LUGAL MUNUS.LUGAL
 10ZALAM.GAR-za ú-ya-an-zi nu an-da-a[n]
 19' URU-ja-an pi-en-ni-ja-an-zi LÚ^{MES} URU¹š-ta-nu-ya-
 m[a]
 20' 10DINGIR^{10M}-aš 10ZALAM.GAR-aš pi-ra-an a-
 ra-an-da-ri
 21' na-aš-ta LUGAL MUNUS.LUGAL EGIR-an-
 da 10hu-n-ya-aš kiš-an ŠIR^{RU}
 22' du-nš-ša-ni-ja-al-la-aš-mi a-a-ja-at-ra pa-a-i-ú
 KI.[MIN]
 23' [na]m-ma-at-kán an-da 10ZALAM.GAR-aš pa-a-
 an-zi nu-za PA-NI DIN[GIR^{10M}]
 24' [a]zi-ik-kán-zi ak-ku-ú-kán-zi ŠIR^{10M} iš-ša-mi-
 i-š-kán-zi
 25' [na-aš]-ta 10DINGIR^{10M} aš-ša-nu-[a]n-zi

Wiederum trinken der [König] (und) die Königin im Sitzen den Wettergott der Stadt Istanuwa, die Gottheit Kin[alija], die Gottheit Gurnuwa, das Horn der Gottheit Malija, die hurritische Gottheit Inar(a) und die Flußgottheit Šahiriya, dreimal für alle. Dann ist es fertig. Dann kommen der König (und) die Königin aus dem Ritualzelt heraus, und in die Stadt gehen sie. Die Leute von Istanuwa abe[r]

stehen vor dem Ritualzelt der Gottheit.

Und der König (und) die Königin singen danach v[on fe]rner folgendermaßen: (luwischer Text). Di[10].

[D]ann gehen sie wieder vor das Ritualzelt, und vor der Gott[heit] essen und trinken sie immer wieder. Sie singen immer wieder Lieder. [Dan]n rich[te]n sie die Gottheit her.

3.1.70. KUB 41, 15 + 53, 15 (= Bo 2650) Vs. I' 13'-21'

Lit.: C. Burde, Hethitische medizinische Texte, 8; St. de Martino/H. Otten, in: ZA 74, 302 f.; F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 319 f. mit Anm. 117a; G. Beckman, in: BiOr 42, 143; 175 f.; A. Ünal, in: Belleten 52/205, 1495; St. de Martino, La danza nella cultura itita, 79-81 (Nr. 37); E. Badali, Strumenti musicali, 333 (Nr. 25); St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2664; B. Brentjes, in: E. Hick-

mann/R. Eichmann, Studien zur Musikarchäologie I, 14; E. Badali, in: E. Hickmann/R. Eichmann, Studien zur Musikarchäologie III, 458-460.

Die jungheethitische Niederschrift ist ins 13. Jh. v. Chr. zu datieren und gehört zu den der luwischen Kultschicht zuzuweisenden Istanuṣa-Festritualen. Ebenso wie die anderen hier einzuordnenden Texte bietet auch KUB 41, 15 + 53, 15, ein Ritual für Telipinu, zahlreiche Belege für den Gebrauch des *ḫuḫpal*-Instrumentes (Laute?); bezeugt ist auch eine besondere Art von Gesang („Lieder nach Art der Stadt Istanuṣa“). – Vgl. auch Kap. 2.7 und 6.1.7 sowie die Kommentare zu Text Nr. 60, 69 und 73.

- 13' ... nu ¹⁰A.ZU-aš 1 ḫu-ḫu-pa-al-li
 14' [-a]ḫ da-a-i nu ḡa-al-ḫa-an-na-i DINGIRMES-aš-
 ša SİR^{11A}-uš
 15' [iš-ḫa]-mi-iš-ki-iḫ-ḫi^{URU} Iṣ-ta-nu-um-ni-li
 16' [2 ^{URUDU}ḫ]e-pi-ku-uš-te-te-eš na-aš-ša-an šu-up-pi-ja-an-
 ti NINDA KAŠ pa-aš-ka-an-te-eš GİS¹²BANŠUR-¹³i
 17' [da]-a-i nu 1 LÚ ke-ar-ap-ḫi¹⁰A.ZU¹⁴-[aš]-ša ša-ra-
 a ti-i-iḫ-ḫi ta-a GUNNI
 18' ¹⁵ḫ¹⁶ ŠU ḫu-u-ja-an-ḫi¹⁷ GİS¹⁸ḫu-ḫu-pa-al-li ḡa-al-ḫa-an-
 na-i iḫ-ḫa-mi-iš-ki-iḫ-ḫi-ja
 19' ma-a-an 4-ŠU ḫu-u-ja-an-ḫi¹⁰A.ZU-aš 2 ^{URUDU}ḫe-
 pi-ik-ku-uš-tu-uš da-a-i
 20' nu-ḫa-kán ḫa-at-ta nu-ḫa nam-ma GİS¹⁹ḫu-ḫu-pa-al-li
 da-a-i nu GİS²⁰BANŠUR-aš pi-ra-an
 21' tar-uké-ḫi ma-a-an 3-ŠU ḡe-e-[eḫ-ḫi] i nu-uš-ḫa-aš-ta
 ar-ḫa SUD-ja nu GEŠTIN²¹ NAG-ḫi

... Und der Arzt nimmt eine Laute
 [vo]m/n' []. Und er schlägt sie ständig. Für die
 Götter singt er
 immer wieder Lieder nach Art der Stadt Istanuṣa.
 [2 kupferne N]adeln, sie sind in das heilige Brot
 (und) das Bier gesteckt. Auf den Tisch
 legt er (sie). Und ein Mann hebt sie hoch. Der
 Arzt steigt herauf, und zum Herd
 laufen sie viermal. Die Laute schlägt er ständig,
 und er singt immer wieder.
 Nachdem sie viermal gelaufen sind, nimmt der
 Arzt 2 kupferne Nadeln,
 und er sticht sich selbst. Und er nimmt wiederum
 die Laute, und vor dem Tisch
 tanzt er. Nachdem er sich dreimal im Kreis ge-
 dreht hat, zieht er sie (die Nadeln) heraus und
 trinkt Wein.

3.1.71. KUB 44, 5, 6'-9'

Lit.: E. Badali, Strumenti musicali, 138 (Nr. 123).

Der: zum KILAM-Festritual gehörige Text ist der hattischen Kultschicht zuzuweisen. Za(š)ḫ(a)puna ist Geliebte des Wettergottes von Nerik und wohl identisch mit Tašḫapuna, der Schutzgottheit des gleichnamigen Ortes.²⁴

Die Trinkzeremonie wird nicht – wie in den meisten Ritualanweisungen bezeugt – vom König bzw. vom Königspaar ausgeführt, sondern von einem Prinzen; möglicherweise handelt es sich auch hier um den Kronprinzen mit dem Titel *taḫ(i)kanti/taḫ(i)kanti*, der nur in Festritualen zentralanatolischer Herkunft auftritt und mit der Leitung ganzer Festrituale oder einzelner Abschnitte die priesterlichen Funktionen des Königs übernimmt.²⁵

- 6' DUMU.LUGAL TUŠ-aš²⁶ Za-aḫ-pu-na-an 1-ŠU
 [e-ku-ḫi]
 7' GİS²⁷INANNA.GAL SİR²⁸ i NIN-
 DA.KUR²⁹,RA p[ar-ḫi-ja]
 8' MUNUS³⁰MES³¹SİR-kán an-da ḡ-ḡa-an-ḫi³²
 9' ta ḫa-at-ta-li SİR³³

Der Sohn des Königs trinkt sitzend einmal die
 Gottheit Zaḫpuna.
 Die große Leier spielen sie. 1 Dickbrot b[richt er.]

Die SİR-Frauen kommen herein,
 und sie singen auf hattisch.

3.1.72. KUB 55, 38 (= Bo 2329) Vs. II 8-11

Lit.: H.M. Kümmel, in: RIA 4, 470; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 197; A.M. Polvani, in: Hethitica 9, 174; dies., in: SEL 6, 16; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KUB 55, 63.

Zum Lallupija-Ritual gehöriger Text. – Vgl. Kommentar zu Text Nr. 60.

²⁴ Zu der Göttin Za(š)ḫ(a)puna vgl. V. Haas, Der Kult von Nerik, 83-87; ders., Geschichte der hethitischen Religion, 310. 596. 598f.

²⁵ Zur Ausführung von Ritualen durch den Kronprinzen vgl. F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 502f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 205.

8 nu ^{GIS}hu-u-hu-pa-al [i]ša-yi-it-ra iš-kan-zi
 9 4 URUDU kan-ta-šu-ya-[a]l-li-iš IŠ-TU GĒSTIN KAŠ
 10 mar-nu-it ya-al-aq-^{hi}-it šu-u-ya-an-te-ēf
 11 A-NA PA-NI DINGIR^{LIM} ti-an-zi

Und die Laute (und) die Hörner salben sie.
 4 kantaf^{yall}i/a-Kupfergefäße, die mit Wein, Bier,
 mit dem mami- (und) dem yal^{hi}i-Getränk gefüllt
 sind,
 stellen sie vor die Gottheit.

3.1.73. KUB 55, 65 (= Bo 2447) Rs. IV 4-6

Lit.: F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 312 f.; A.M. Polvani, in: Hethitica 9, 174; E. Badali, Strumenti musicali, 332 (Nr. 24); D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KUB 55, 122. — D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 253.

Die geschilderten Festvorgänge dieses der luwischen Kultschicht zuzuweisenden Textes bestehen in erster Linie aus Schlacht-, Trank- und Speisopfern für die ranghöchsten Gottheiten, nämlich den Wettergott und die Sonnengottheit von Ištanuwa. Es folgen Trankopfer für weitere Gottheiten, beginnend mit Taryallija. Charakteristisch für die Festbeschreibungen für das Pantheon von Ištanuwa sind die Benutzung des hu^hpa^l-Musikinstrumentes (Laute?) und der Vortrag luwischer Gesänge oder Rezitationen. — Vgl. auch Kap. 2.7 sowie Kommentare zu Text Nr. 60, 69 und 70.

4 [EG]R-an-da ^pTar-ya-al-li-ia<-an> a-ku-ya-an-zi
 5 [...]x ^{GIS}hu-hu-pa-al-za a-ku-ya-an-zi^{hi} ^{GIS}hu-hu-pa-al-
 DINGIR^{LIM}
 6 [y]a-al-ha-an-né-ēf-kan-zi

[Dan]n trinken sie die Gottheit Taryallija.
 [...]x aus der Laute trinken sie. Die Laute der
 Gottheit
 schlagen sie ständig.

3.1.74. KUB 55, 65 Rs. IV 38-42 (Duplikat KUB 32, 123 + KBo 29, 206 Rs. IV 39¹ ff.)

Lit.: H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 177 f.; G.M. Beckman, Hittite Birth Rituals, 147; F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 314 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 332 (Nr. 24); D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KUB 55, 123. — D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 253.

Vgl. Kommentar oben zu Text Nr. 73.

38 NINDA.KUR₄.RA-ma p^{ar}-i[i-^z]a-u-an-zi
 NU.GÁL ŠIR^{MA}-m[a-aš-ma-aš ku-ē]
 39 e-ē-zi n[a-a]l-za iš-ha-mi-iš-kan-zi ma-a[ⁿša-ma-
 aš]
 40 Ū-UL-ma ZI-an-za nu-za Ū-UL iš-ha-mi-iš-ka[n-
 z]
 41 ut-tar NU.GÁL ku-it-ke[i] ŠIR^{MES}-ma-aš-ša-an ap-
 pē-[e-zi-ia]
 42 A-NA TUP-PA^{MA} ŠA SISKUR a-ni-ia-an-ta

Aber Dickbrote zum Brechen gibt es nicht.
 Welche Gesän[ge aber es für sie]
 gibt, die singen sie immer wieder. We[nn sie aber]
 nicht wollen, dann singen sie nicht immer wieder.
 Das ist keine Sache (von Gewicht). Die Gesänge
 (im Wortlaut) aber sind hi[nten]
 auf den Ritualtafeln aufgeführt.

3.1.75. KUB 56, 46 (= Bo 2599) + KUB 43, 48 + KBo 17, 42 Vs. II 1'-25'
 (Duplikat KBo 20, 9, 1'-14')

Lit.: E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, 84, 86; HW² 3, 81; F. Pecchioli-Daddi, in: OA 26, 48-53; A.M. Polvani, in: OA 27, 212; St. de Martino, La danza nella cultura ittita, 30-32 (Nr. 1); U. Severin, Der menija-Mann, 22-28; E. Badali, Strumenti musicali, 142 (Nr. 131). — S. Košak, in: ZA 78, 148.

Der Text gehört zu den NIN.DINGIR-Festritualen und ist ein jungethitisches Duplikat zu KBo 20, 9⁴⁶. Während die Ergebnisse einer Leber- und Eingeweideschau verkündet werden, schweigen die Musikinstrumente.

Zu der Wendung halukan tarnai/tarnan^{zi} vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 26.

x + 1 ^USAGIA LUGAL-^ri¹ [NINDA.KUR₄.RA
 pa-a-i LUGAL-^ui]

Der Mundschenk [gibt] dem König [eir. Dickbrot.
 Der König]

⁴⁶ Zusammenstellung der Textzeugen: E. Neu, Althethitische Rituale in Umschrift, 83, 86; U. Severin, Der menija-Mann, 4, 22-28. — Zu den NIN.DINGIR-Festritualen vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 26.

- 2' *pár-ri-ja* ¹⁰SAGI.[A LUGAL-i NIN-
DA.KUR₄.RA e-ep-zi ta-aš-ša-an pa-ra-a pé-e-da-]]
3' *ma-a-na-aš-ta* LUGAL-i MUNUS.LUGAL-ja
NIN.D[INGIR-ja]
4' GAL^{11A} ap-pa-an-zi GIŠ PINANNA^{11A}

5' *ha-aš-zi-iš-kán-zi a-ar-kam-mi*
6' *ja-al-ab-ha-an-zi* ¹⁰MES *ha-a-pi-ia-aš* [URU HA-AT-TI]
7' *tar-ku-ua-an-zi*
8' *ma-a-na-aš-ta ha-an-te-e-zi-aš-mi-iš*
9' LUGAL-i *ha-an-ta-it-ta pé-e-di-š-mi-pát*

10' *ku-un-ni* 1-ŠU *ua-ha-an-zi*
11' DUMU.NITA *ta-bi-ia-la-aš ha-lu-kán* [ar-na-i]
12' *ta-aš-ta nam-ma GÜB-li-ia* 1-ŠU []

13' *ua-ha-an-zi* DUMU.NITA *ta-bi-ia-la-aš ha-lu-*
kán
14' *tar-na-i* NIN.DINGIR-aš LÚ ¹⁰GIDRU-aš pi-ra-
an]
15' *hu-u-ua-i ha-aš-ša-an-kán* 1-ŠU *hu-u-a[n-zi]*
16' *ma-a-an ha-an-te-e-zi-aš-še-me-iš* LUGAL[-i]

17' *ha-an-ta-it-ta pé-e-di-š-mi-pát* []
18' [ua-] *ha-an-zi* DUMU.NITA *ta-bi-ia-la-aš* [I-na-
ra-aš]
19' *ha-lu-kán tar-na-i*
20' *ta-aš-ta nam-ma GÜB-li-ia ua-ha-an-zi* ...]
21' DUMU.NITA *ta-bi-ia-la-aš ha-lu-kán tar-n[a-a-i]*
22' GIŠ PINANNA^{11A} *a-ar-kam-mi ga-ri-nu-an-zi*
23' NIN.DINGIR-aš LÚ ¹⁰GIDRU-aš ¹⁰MES *ha-a-pé-*
e-š []
24' *hu-u-ua-i ha-aš-ša-an-kán hu-u-[a-an-zi]*
25' *pé-e-da-aš-mi-it ap-pa-an-zi* []

bricht es. Der Mundschen[k nimmt es dem König
(wieder ab), und er schafft es hinaus].
Wenn sie dem König und der Königin und der
NIN.D[INGIR-Priesterin]
die Becher geben, spielen sie immer wieder die
Leiern,
die Trommel
schlagen sie. Die *hapi*-Leute [aus Hattuša]
tanzen.
Während ihre Oberen
sich zum König hin aufstellen, drehen sie sich an
Ort [und Stelle]
einmal nach rechts.
Der Sohn des Barbiers se[hickt] die Botschaft.
Und wiederum drehen sie sich einmal nach links.
[]
Der Sohn des Barbiers schickt die Bot[schaft].

Die NIN.DINGIR-Priesterin (und) der Herold
laufen vor[an],
sie lau[fen] einmal zum Herd.
Während ihre Oberen sich zum König hin auf-
stellen,
drehen sie sich an Ort und Stelle.
Der Sohn des Barbiers schickt die

Botschaft der [Inara].
Und sie wenden sich wieder nach links [...].
Der Sohn, der Barbier schickt die Botschaft.
Die Leiern und die Trommel paus[ieren].
Die NIN.DINGIR-Priesterin, der Herold (und)
die *hapi*-Leute []
laufen, sie lau[fen] zum Herd.
Ihre Plätze nehmen sie ein. []

3.1.76. KUB 58, 11 (= Bo 2710) + IBoT 3, 27 Vs. 1-13

Lit.: M. Popko, Kultobjekte, 33 f.; V. Haas, Der Kult von Nerik, 214 f.; CHD L-M, 323; E. Badali, Strumenti musicali, 270 (Nr. 376); A. Hagenbuchner-Dresel, Massangaben, 79. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 741.

Die in KUB 58, 11 + enthaltenen Ritualanweisungen sind dem *purullija*-Festritual zuzuordnen, dessen Schauplatz vor allem die alte Kultstadt Nerik war. Darauf weisen die Erwähnung des bisher nur im Tempel von Nerik bezeugten *taḥanka*-Kultraumes (Kultschrein, Cella) und des im Kult dieses Ortes bezeugten „großen Baumes“¹⁷. Die Darbringung von Opfergaben für den Wettergott von Nerik und andere Gottheiten im *taḥanka*-Kultraum geschieht in Gegenwart des Königs und mehrerer Kultfunktionäre (Vs. 10 f.). Ein Lärm erzeugender Gegenstand, wohl ein Rasselinstrument, wird am „großen Baum“ abgestellt; gemeint ist die auch in Z. 21 erwähnte Eiche (¹⁰šija-n.), an der auch verschiedene Opfergaben niedergelegt werden¹⁸.

¹⁷ Zu (¹⁰šija-n.) vgl. HEG 3/8, 12 f.: Kultraum; Platz im Tempel, der durch Stufen vom Tempelboden abgesetzt war und an dem sich die Statue des Wettergottes von Nerik befand. Zur Ausstattung des Raumes gehörten auch mehrere Steinblöcke, auf denen wohl auch Opfer dargebracht wurden; der Zutritt war nur einem bestimmten Personenkreis gestattet. Dazu vgl. D. Sürenhagen, in: AoF 8, 107 f.; M. Popko, Kultobjekte, 33-35; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 601; M. Popko, Religions of Asia Minor, 147.

¹⁸ Zu (¹⁰šija-n.) vgl. V. Haas, in: AoF 5, 269 f.; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 98-100; V. Haas, in: ZA 78, 290 f. mit Anm. 33 (hier auch weitere Literatur). 293; St. de Martino, in: AoF 25, 142 (und Anm. 13). 147.

- 1 [m]a-a-an LUGAL-^uf [...] x-za I-NA ^{GIS}da-ha-an-
ke[a₁]
2 nu pi-ra-an pa-r[a-a ...] kiš-an i-ja-an-zi
3 GAL ^{LÜMES}DUB.SAR ^{GIS}G[AL DUMU^{MES}]
Ê.GAL ^{LÜ}DUB.SAR ^{LÜ}DU ^{LÜ}GUDU₁₂-ia pi-ra-
an ^{GIS}da-ha-[an-ka₁]
4 pa-an-zi ^{LÜ}DU ^{GIS}mu-^{kar} har-zi na-at-kán pa-a-an-
zi ^{GIS}da-ha-an-za-aš
5 pa-aš-šu-ú-i še-er ti-an-zi I-NA ^{GIS}da-ha-an-ki-ma-at-
kán an-da na-a-^uiš pa-a-an-zi
6 nu INIM^uLA tal-li-ja-u-ya-aš GIM-an še-ek-kán-zi
na-at-kán QA-TAM-MA an-da me-ma-an-zi
7 1¹ GU, 8 UDU^uLA 1 SILÁ 5 ^{NINDA}a-a-an 5
^{NINDA}GUG 2 ^{NINDA}BA.BA.ZA ŠA UP-NI 7
^{NINDA}dan-na-aš
8 1¹ ^{NINDA}KUR₄.RA GU, 9 ^{NINDA}KUR₄.RA UDU 30
^{NINDA}KUR₄.RA ŠA GAL 3 DUG KAŠ 1 ^{DUG}hu-
up-pár-aš GEŠTIN
9 IŠ-TU Ê LUGAL pi-an-zi
10 nu-kán ki-i da-pi-an ^{GIS}da-ha-an-ki an-da pé-e-da-an-
zi ^{LÜ}DU ^{GIS}mu-^{kar}
11 PA-NI ^{GIS}ŠI RA-BI-I da-a-i na-aš-ta GAL ^{LÜMES}
DUB.SAR ^{GIS}INIM^uLA an-da me-ma-i
12 ^{LÜ}GUDU₁₂ 3 ^{NINDA}dan-na-aš A-NA ^{DU}URU Ne-ri-
ik-ka₁ pá-r-š-ia 3 ^{NINDA}dan-na-aš A-NA
DZA.BA₄.BA₄ pá-r-š-ia
13 1¹ ^{NINDA}dan-na-aš-ma ^{NINDA}har-za-zi-un i-ja-an-zi ta
^{LÜ}GUDU₁₂ A[Š-R]^uLA ir-ja-a-i-zi

3.1.77. KUB 58, 43 (= Bo 2861) Vs. I 13'-18'

Lit.: M. Popko/P. Taracha, in: AoF 15, 101. 106; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 165. — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 814.

KUB 58, 43 gehört zu der AN.TA.HŠUM^{SAR}-Textgruppe und ist ein Bruchstück der zweiten Tafel mit der Beschreibung des 29. Tages des Festivals.

Schauplätze der Kulthandlungen, die der König zusammen wie bereits am vorigen Tag mit dem ^{LÜ}AZU ausführt, sind der Tempel und der Tempelbezirk des Gottes Ea. Im Mittelpunkt des Rituals steht der Götterkreis um Ea und seine Gemahlin Damkina sowie der Gott Nabû. Der Schlachtung von acht Widern und einer Kuh geht ein kathartisches Zeremoniell und die Weihung der neun Opfertiere durch den König voraus. Es folgen die Katharsis der Götterstatuetten und ein Opferzeremoniell des Königs; Letzteres wird in mehreren Durchgängen reihum für die Götter und an den sakralen Stellen des Tempels mit den gebratenen Lebern und Herzen der Opfertiere sowie mit Gerstenbrei, Broten und verschiedenen Getränken ausgeführt.

- 13¹ LUGAL MUNUS.LUGAL a-ku-ya-an-na ú-e-
kán-zi
14¹ nu ^{LÜMES}SAGIA a-aš-ka-az
15¹ a-ku-ya-an-na ^{DU}TU ^{ME}ez-zi-ul-la
16¹ ú-da-an-zi ^{GIS}ŠI PINANNA.GAL a-aš-ka-a[2]
17¹ ^{LÜMES}hal-li-ja-re-š ŠIR^u BIBR[^uLA]
18¹ É hi-i-li ap-pa-an-zi

[W]enn der König von/aus dem [...] in den *taḥanka*[a-Kultraum geht']

und vor[er? ...] macht man folgendermaßen:

Der Oberste der Tontafelschreiber, der Ob[er]ste der Palast[bediensteten, der Tontafelschreiber, der ‚Mann des Wettergottes‘ und der Priester gehen vor den *taḥanka*-Kultraum.

Der ‚Mann des Wettergottes‘ hält eine Rassel. Und sie schreiten.

Zum Sockel (oder: auf die Stufe?) des *taḥanka*-Kultraumes treten sie; in den *taḥanka*-Kultraum hinein aber gehen sie noch nicht.

Und sowie sie die Worte des Anrufens wissen, sprechen sie sie dort ebenso.

1¹ Rind, 8 Schafe, 1 Lamm 5 *aja*-Brote, 5 *kukku*-Gebäcke, 2 Breibrote eines Liters, 7 *dannaš*-Gebäcke

1¹ Dickbrot (in der Form eines) Rind(es), 9 Dickbrote (in der Form eines) Schaf(es), 30 große Dickbrote, 3 Gefäße Bier (und) eine Terrine Wein gibt man vom Palast.

Und dies alles bringt man in den *taḥanka*-Kultraum hinein. Der ‚Mann des Wettergottes‘ stellt die Rassel

vor den großen Baum. Und der Oberste der Tontafelschreiber liest die Worte vor.

Der Priester bricht für den Wettergott 3 *dannaš*-Gebäcke, 3 (weitere) *dannaš*-Gebäcke bricht er für Zababa.

1¹ *dannaš*-Gebäck aber macht man zu Brotbrocken, dann fertigt der Priester die Plätze ab.

Der König (und) die Königin fordern zu trinken.

Die Mundschenken bringen von draußen (Wein), um die Sonnengötter und Mezzulla zu trinken. Die große Leier spielen von draußen die Priesersänger. Die Rhy[ta] ergreift man im Hof.

3.2 DIE ARCHÄOLOGISCHEN UND IKONOGRAPHISCHEN ZEUGNISSE

Im folgenden werden die verstreut publizierten Instrumentendarstellungen aus Kleinasien, Nordsyrien, Ägypten und Mesopotamien zusammengestellt. Die ikonographischen Zeugnisse und Originalinstrumente werden nach ihren Herkunftsgebieten und innerhalb der einzelnen Abschnitte chronologisch geordnet aufgeführt. Die Funde aus dem frühbronzezeitlichen Anatolien sowie aus Ägypten, Mesopotamien, der Levante und dem ägäischen Raum werden dabei aufgrund ihrer großen Menge nur in Auswahl dargeboten: Diese nicht zeitgleich mit dem hethitischen Material entstandenen und zu einem beträchtlichen Teil auch nicht aus Kleinasien stammenden Zeugnisse sollen zum Einen zum besseren Verständnis der Ausführungen über mögliche Parallelentwicklungen oder Abhängigkeiten beitragen; zum Anderen sollen sie der Illustration der Hinweise auf ähnliche Phänomene vor allem hinsichtlich der Ausstattung von Musikinstrumenten mit dekorativen Elementen dienen. Aus diesem Grund findet z. B. die sogenannte „Silberne Leier“ aus Ur – allerdings neben ägyptischen Leiern aus der Zeit der 18. Dynastie – Erwähnung⁸⁹ und wurde auch in den Abbildungsteil aufgenommen (Abb. 69), ohne daß dies etwa tausend Jahre früher als die hethitischen Chordophone entstandene Musikinstrument weiterreichende Rückschlüsse zuläßt auf die Konstruktion oder die Spielweise der kleinasiatischen Leiern. Das Ziel ist allerdings weder eine erschöpfende Darstellung der Musikkulturen des 3. Jahrtausends v. Chr. insgesamt noch eine auf Vollständigkeit angelegte Untersuchung des Musiklebens außerhalb des hethitischen Reiches; vielmehr liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung, wie bereits erwähnt⁹⁰, auf der Auswertung der hethitischen Textzeugnisse.

Den Erläuterungen der Fundstücke werden jeweils eine Literaturauswahl, Angaben zu den Maßen und der Datierung sowie selbstverständlich die Nachweise der den Umzeichnungen zugrundegelegten Abbildungen vorangestellt. Es handelt sich ausschließlich um publizierte Stücke, über deren Verbleib am jeweiligen Fundort bzw. derzeitigen Aufbewahrungsort (in Privatsammlungen oder Museen) und gegebenenfalls Inventarnummern die einschlägigen Veröffentlichungen Auskunft geben. Auf die hier präsentierten Objekte wird im Text mit der Nennung der letzten Ziffer Bezug genommen: Auf 3.2.1.1 wird als Abb. 1

verwiesen; als erste Abbildung ist die Tonrassel dann auch im Tafelteil auffindbar. Auf archäologische bzw. ikonographische Zeugnisse mit fünfstelligen Nummern wird unter Nennung der letzten zwei Ziffern verwiesen: Das Sistrum aus Horoztepe, in diesem Kapitel unter 3.2.1.2.1 vorgestellt, wird in den Kapiteln 1–7 und auch im Tafelteil (Kap. 11) als Abb. 2.1 geführt.

Die unterschiedliche Größe der dargebotenen Abbildungen der einzelnen Musikinstrumente und -szenen ist bedingt durch die Art der Darstellung: Die Kleinteiligkeit mancher ikonographischer oder archäologischer Zeugnisse macht eine vergleichsweise große Wiedergabe notwendig, wie dies z. B. bei der bereits erwähnten Leier aus Ur der Fall ist. Nur auf diese Weise können wichtige Details angemessen präsentiert und dadurch die Nachvollziehbarkeit der folgenden Ausführungen gewährleistet werden. Die Größenunterschiede in der Darbietung des Materials geben also keinen Hinweis auf den zugrunde gelegten Maßstab und auch nicht auf die Relevanz des jeweiligen Stückes für die gesamte Darstellung.

3.2.1 ANATOLIEN UND NORDSYRIEN

3.2.1.1 *Tonrassel*

Fundort: unbekannt. – *Datierung:* Frühe Bronzezeit II (Mitte des 3. Jt. v. Chr.). – *Maße:* Höhe 10,2 cm; größter Durchmesser 7,1 cm.

Lit.: E. Rehm, *Kykladen und Alter Orient*, 37 (A 59) und Abb. 59 auf S. 381.

Das Rasselinstrument aus hellziegelrotem Ton ist – abgesehen von einigen kleinen Beschädigungen – insgesamt gut erhalten. Die vollkommen versinterterte Hohlkugel mit abgeflachter Standfläche hat einen seitlichen Griff und einen laschenartigen Kopf. Augen und Haare (oder Schleier?) sind durch eingedrückte Punkte angedeutet. Unregelmäßig verlaufende Ritzlinien auf der Oberfläche der Kugel ergeben ein Rhombenmuster. Beim Schütteln des Tonobjekts erzeugen im Innern kleine Klangkörper, wohl Steinchen, Rasselgeräusche.

Ganz ähnliche, ebenfalls aus gebranntem Ton hergestellte Rasselinstrumente fanden sich in Karagözü und sind in die Frühe Bronzezeit zu datieren. Eines hat die Gestalt eines auf vier kurzen (abgebrochenen) Beinen stehenden Tieres (Länge 6,6 cm; Durchmesser 3,5 cm), in dessen Bauch sich die Rasselkörper befinden; das zweite als Spielzeug gedeutete Idiophon in der Form einer Kanne entspricht weitgehend der oben beschriebenen Rassel⁹¹.

⁸⁹ Vgl. Kap. 4.1.2.

⁹⁰ Vgl. Kap. 1.1.

⁹¹ Zu den beiden Rasselinstrumenten vgl. Schatten uir Turkije, 68 f. 224 (Nr. 61 und 62); M.N. van Loon/D.J.W. Mei-

3.2.1.2 Sistrum

3.2.1.2.1 Sistrum

Fundort: Horoztepe. — *Datierung:* 3. Jt. v. Chr. — *Maße:* Gesamthöhe 25,4 cm.

Lit.: T. Özgüç/M. Akok, Horoztepe, 48 f. und Pl. XVII 1-2; E. Klengel/H. Klengel, Die Hethiter, 26 und Tf. 6; B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 115 f. (A/1) und Tf. 1 Abb. 152; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 183; E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 12; H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1, 387 und Abb. 2; P.S. de Jesus, The Development I, 131; II, 323 (Nr. 408) und Pl. XII 2; J. Braun, in: E.M. Meyers, The Oxford Encyclopedia of Archaeology 4, 72; M. Schul, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769; B. Dinçol, Eski Önyasa ve Misir'da Müzik, 51; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 147 f. und Abb. 2. — Eigene Umzeichnung nach H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 387 Abb. 2; E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 12.

Der rechteckige Rahmen des bronzenen Sistrums ist mit Hirschen und Löwen (Panthera o. ä.?) verziert. Das rasselnde Geräusch wird durch die vier länglichen Plättchen erzeugt, die an zwei durch den Rahmen des Instruments gesteckten Stäben befestigt sind.

3.2.1.2.2 Sistrum

Fundort: Horoztepe? — *Datierung:* Ende 3. Jt. v. Chr. — *Maße:* Gesamthöhe 33 cm; Breite 10,8 cm.

Lit.: T. Özgüç/M. Akok, Horoztepe, 48 f. und Pl. XII 1a-d; B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 115 f. (A/1) und Abb. 73; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 183; E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 12; K. Bittel, Die Hethiter, 43 Abb. 25; vgl. auch P.S. de Jesus, The Development I, 131; II, 323 (Nr. 409) und Pl. XVI 4; O.W. Muscarella, Bronze and Iron, 400 f. Nr. 527 und fig. 527; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 6, 149 und Abb. 6a; J. Braun, in: E.M. Meyers, The Oxford Encyclopedia of Archaeology 4, 72; M. Schul, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 147 f. und Abb. 2. — Eigene Umzeichnung nach K. Bittel, Die Hethiter, 43 Abb. 25. 324 (Nr. 25); E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 12.

Der U-förmige Rahmen des bronzenen Sistrums ist mit einem Vogel und Knospen auf der Querstange sowie mit drei Hörnerpaaren an jeder Seite verziert. Jeweils über den Hörnerpaaren sind drei Drähte mit je zwei Scheiben durch den Rahmen des Instruments gesteckt.

3.2.1.2.3 Sistrum

Fundort: Anatolien, Herkunft unbekannt. — *Datierung:* Ende 3. Jt. v. Chr. — *Maße:* Gesamthöhe 34,5 cm; Breite 10,2 cm.

Lit.: P.S. de Jesus, The Development I, 131; II, 323 (Nr. 410) und Pl. XVI 3; O.W. Muscarella, Bronze and Iron, 400 f. Nr. 528 und fig. 528; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 6, 149 und Abb. 6b; M. Schul, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 147 f. und Abb. 2 (hier auch zu weiteren Fragmenten, die möglicherweise Sistrum zuzuordnen sind). — Eigene Umzeichnung nach O.W. Muscarella, Bronze and Iron, fig. 528.

Der V-förmige Rahmen des Bronzesistrums ist mit zwei Vögeln, einem Stier und einer Gazelle (?) verziert. Auch die beiden oberen Enden des Rahmens und die Querstange waren wahrscheinlich ursprünglich mit derartigen Darstellungen von Tieren (oder Pflanzen?) versehen, so daß dies Instrument in seiner Gestaltung den beiden oben genannten Idiophonen entspricht. Die drei durch den Rahmen gesteckten Stäbe tragen jeweils zwei in der Mitte durchbohrte runde Scheiben.

3.2.1.3 Standarte

Fundort: Alaça Höyük. — *Datierung:* 3. Jt. v. Chr. — *Maße:* Gesamthöhe 34 cm.

Lit.: E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, 10. 14. 109 und Tf. 7; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 69-71; M. Schul, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 148 und Abb. 3.

Das rautenförmige Bronzeobjekt zeigt eine Swastika-Musterung; es weist oben sowie an der linken und rechten Spitze Klappergehänge in Form einer Swastika auf, die bei jeder Bewegung Klappergeräusche erzeugen. Der zur Klangerzeugung geeignete Gegenstand besitzt anstelle der vierten Spitze zwei Stifte zur Befestigung auf einer Stange.

Auch Tierfiguren (Hirsche und Stiere) ohne Klappergegenstände waren wohl zur Befestigung auf einer Stange bestimmt. Diese Standarten wurden als Symbole der hattischen Sonnengöttin gedeutet; eine Verbindung zum hethitischen Kult

jer/B.I.W. Rossmeisl, Gids voor de afdeling West-Azië, 17 Abb. 3. — Zu weiteren, meistens in Kindergräbern gefundenen frühbronzezeitlichen Tonrasseln vgl. W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 148 und Abb. 4.

der hattischen Sonnengöttinnen könnte hergestellt werden über die Sonnenscheiben, Hirsche, Stiere und Leoparden, die auch in der hethitischen Überlieferung von hoher Bedeutung sind: Möglicherweise wurden sie ebenso wie andere Ritualgegenstände als „Tiere der Götter“ während des KILAM-Festivals, dessen hattischer Ursprung als gesichert gelten darf, bei einem Festumzug mitgeführt²².

3.2.1.4 Drei Becken (fünf Bronzescheiben)

3.2.1.4.1 Becken

Fundort: Horoztepe, Grabfunde. — **Datierung:** 3. Jt. v. Chr. — **Maße:** Durchmesser 7 cm; Höhe (mit Stiel) 5,2 cm.

Lit.: T. Özgüç/M. Akok, Horoztepe, 45 mit Fig. 2c und Pl. VII 3, 4-5; R.O. Ank, Les fouilles d'Alaça Höyük, Pl. CCLXXVII; P.S. de Jesus, The Development I, 131; II, 323 (Nr. 412 und 413) und Pl. XII 4; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 62; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769 und Abb. 2; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 146f. und Abb. 1; M. Schuol, ebd., 161 und Abb. 2. — Eigene Umzeichnungen nach T. Özgüç/M. Akok, Horoztepe, Pl. VII 3, 4-5.

Es handelt sich um Metallscheiben mit seitlich oder auf dem Knauf durchbohrten Griffen, durch die wohl Schlaufen gezogen wurden. Vergleichbare Metallobjekte fanden sich z. B. auch in Alaça Höyük und in Soloi (Kilikien). Insgesamt sind 74 Exemplare dieser Stielbecken bekannt, die häufig absichtlich durch Zerbrechen oder Verbiegen unbrauchbar gemacht wurden²³.

3.2.1.4.2 Becken

Fundort: Kaniš (Kültepe), Grabfund; **Datierung:** Karum Ib (18. Jh. v. Chr.); **Maße:** Durchmesser 6,4 bzw. 6,2 cm.

Lit.: T. Özgüç, Kültepe-Kaniš II, 74 pl. 128, 1-2; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 61f.; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769; W. Bachmann, in: E.

Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 146f. und Abb. 1; M. Schuol, ebd., 161 und Abb. 2. — Eigene Umzeichnungen nach T. Özgüç, Kültepe-Kaniš II, pl. 128, 1-2.

Das Becken besteht aus zwei gewölbten Bronzescheiben, die jeweils ein rundes Loch in der Mitte und einen flachen, breiten Rand haben. Ein vergleichbares, aber größeres Musikinstrument aus dem Haus des Peruya hat einen Durchmesser von 12,8 bzw. 13 cm²⁴. Bruchstücke von ähnlichen Bronzeobjekten fanden sich auch in weiteren Gräbern in Kültepe; diesen Stücken entspricht in ihrer Form auch das kleinere Becken (Durchmesser ca. 8,5 cm; Höhe der Wölbung 1,7 cm) aus dem Schiffswrack von Uluburun (14./13. Jh. v. Chr.)²⁵.

3.2.1.5 Rollsiegel (Auschnitt)

Fundort: Mardin. — **Datierung:** 1800/1700 oder 1200 v. Chr. — **Maße** (Siegelzylinder): Länge 2,2 cm; Durchmesser 1,4 cm.

Lit.: J. Rimmer, Ancient Musical Instruments, 27f.; D. Collon, in: RIA 6, 577; D. Collon, First Impressions, 43 (Nr. 149); A. Norberg, Ancient Middle East Lyres, 98f. und Fig. 44; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769. — Eigene Umzeichnung nach H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary t, 389 fig. 3.

Der aus Knochen oder Elfenbein gefertigte Siegelzylinder zeigt einen vor einer in horizontaler Position dargestellten Leier sitzenden Mann, der von Tieren (Löwe, Ziege, Pferd¹, Vogel, Skorpion) umgeben ist. Bei dem Musikinstrument handelt es sich um eine kleine symmetrische 5-saitige Leier, die wahrscheinlich mit den Fingern gezupft wird. Ein ähnliches Motiv findet sich auch auf einem Siegel aus Tarsus (Abb. 6).

3.2.1.6 Rollsiegel (Auschnitt)

Fundort: Tarsus. — **Datierung:** 1800/1700 bzw. 1200 v. Chr. — **Maße** (Siegelzylinder): Länge 1,65 cm; Durchmesser 1,2 cm.

Lit.: H. Goldman, Excavations at Gözlü Kule I, 239 (Nr. 35); II, Figs 394 Nr. 35, 400 Nr. 35; E. Porada, in: S.S. Weinberg, The Aegaeon and the Near East, 204, 209, 211, fig. j; J. Rimmer, Ancient Musical Instruments, 27f. mit Fig. 6 und Tf. 8a; W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vor-

²² KBo 10, 25 Rs. VI 9'-16' (Text Nr. 14). — Vgl. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 69f. 751f.; zur Darstellung der Sonnengöttin von Arinna als Sonnenscheibe und zur Stiftung derartiger Kultbilder vgl. KUB 38, 37 Rs. III' 8'-13'; 56, 24, 13'-15'; 52, 12'; vgl. dazu Haas 1994, 424. — Zur Funktion der Standarten vgl. G. Mansfeld, in: AMI 33, 26-33 und Abb. 14.

²³ Zu den Funden von Alaça Höyük vgl. H.Z. Koşay, Les fouilles d'Alaça Höyük, Pl. CXXVI; K. Bittel, in: ZA 46, 198 mit Abb. 15, 16 und Tf. VI, S. 339f., 339f.; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 146f.

²⁴ T. Özgüç, Kültepe-Kaniš II, 74 pl. 128, 3-4. — Zum Haus des Peruya in Kültepe (Schicht Karum Kaniš II) vgl. auch A. Müller-Karpe, Altanatolisches Metallhandwerk, 55f.; B. Dinçol, Esla Önsaya ve Misi'da Müzik, 49.

²⁵ Zu der Zimbel aus dem Schiffswrack von Uluburun vgl. G.F. Bass, in: AJA 90, 288f. und Ill. 28; J.G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age, 41, 63 (Nr. 26) und Pl. 22, 3.

derasiens, 69 und Abb. 59; B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 142 f. (A/2) und Abb. 86; D. Collon, in: RIA 6, 577; dies., First Impressions, 43 (Nr. 148); St. de Martino, in: OA 26, 182; Å. Norborg, Ancient Middle East Lyres, 95-99 und Fig. 43 und 78; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1769. — Eigene Umzeichnung nach H. Goldman, Excavations at Gözlü Kule II, Pl. 400 Nr. 35.

Die Szene auf dem Rollsiegel aus Tarsus entspricht weitgehend dem Motiv auf dem Siegel aus Mardin (Abb. 5): Der obere Bildstreifen zeigt einen knienden Leierspieler zwischen Capriden, im unteren Fries sind zwei sich gegenüberstehende Skorpione zwischen Löwen zu erkennen. Die Form der Leier – die doppelt geschwungenen seitlichen Jocharme und das horizontal verlaufende Querjoch – erinnert an Darstellungen des Chordophons (Schwanenkopfleiern) aus dem ägäischen Raum, z. B. Hagia Triada (Kreta, Abb. 89.a und b), Palaikastro (Kreta) und Pylos (Peloponnes, Abb. 90)¹⁶.

3.2.1.7 Zwei Stempelsiegel

Fundort: Boğazköy? — *Datierung:* 17. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe 2,7 cm; Durchmesser: 2,1 cm; Dicke des Stempelblocks 0,5 cm.

Lit.: R.M. Boehmer/H.G. Güterbock, Glyptik, 47 und Abb. 30b; R.M. Boehmer, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 51-58; St. de Martino, in: RIA 8, 485; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 6, 158; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1772. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 51 Abb. 2.

Beide Stücke sind aus Silber und sicher aus einer Form gegossen. Die Randzone der beiden Siegel wird durch ein Spiralband und zwei Zopfbänder in drei Abschnitte gegliedert. In diesen Abschnitten befindet sich jeweils eine stehende bzw. sitzende Figur. Eine der auf einem Hocker sitzenden Figuren umfaßt einen Stab, der auf dem Oberschenkel ruht und ist aufgrund dieser Haltung – schräg nach oben weisender Stiel der Laute und Armhaltung der sitzenden Person – wohl als Lautenspieler zu deuten. Die Höhe der Figuren beträgt nur 6 mm; demzufolge war eine detailreichere Darstellung des Musikanten nicht realisierbar. Die stehende Figur hält Klangstäbe in den Händen.

3.2.1.8 Bruchstück eines Bechers

Fundort: Samsat, Wohnhaus, Schicht XIII. — *Datierung:* 17. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe von 9,5 cm; Durchmesser 13 cm.

Lit.: N. Özgüç, in: H. Otten/E. Akurgal/H. Ertem/A. Süel, Sedat Alp'a armağan, 419-423 und Tf. 1, 1; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1772; T. Sipahi, in: Istanbul Mitteilungen 50, 75 f. — Eigene Umzeichnung nach N. Özgüç, in: H. Otten et al., Hittite and other Anatolian and Near Eastern Studies, Tf. 1, 1.

Die Darstellung eines stehenden Lautenspielers findet sich auf der Wand eines Bechers aus gebranntem Ton mit flachem Boden. Die rötlich-braune Bemalung mit geometrischen Mustern und figürlichen Motiven wurde auf einen hellen Überzug aufgebracht. Der obere Rand des Gefäßes ist abgebrochen, so daß der Körper des Lautenspielers oberhalb der Schultern nicht vollständig erhalten ist: Bei dem unterhalb der Bruchkante noch sichtbaren Körperteil handelt es sich nach N. Özgüç um den im Vergleich zur Gesamtgröße der Figur sehr kleinen Kopf. Mit der rechten Hand hält der Musiker das ovale, fast runde Corpus seines Instruments; ob er mit den Fingern oder mit einem Plektrum die Saiten zupft bzw. anreißt, ist nicht zu erkennen. Seine linke Hand umfaßt den im Verhältnis zum Corpus sehr langen Stiel der Laute. Konstruktive Details des Instruments sind auf der Darstellung nicht zu erkennen. Unklar ist auch die Angabe der oberen Saitenbefestigung: Der fast rechtwinklig das obere, leicht nach unten umgebogene Ende des Lautenstiels schneidende Strich ist vielleicht eine sehr schematische Wiedergabe der Schnurumwicklung und der herabhängenden Zierschnüre.

3.2.1.9 Inandik-Vase

Fundort: Inandik, Tempel, Schicht IV, althethitische Zeit. — *Datierung:* 17./16. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe des Gefäßes 82 cm; Durchmesser 46 cm (Hals, Gefäßrand) bzw. 43 cm (Gefäßkörper); Höhe der Friese (von unten nach oben): 11,0 cm, 13,5 cm, 13,0 cm, 10,5 cm; Dicke der Gefäßwand 1,2 cm.

Lit.: H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 388; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 21; D. Collon, Leier, in: RIA 6, 580; St. de Martino, in: OA 26, 181; T. Özgüç, Inandiktepe, 84-104 mit Fig. 27. 64-65, Pl. 36-59, F-L 1-2, D 4, M 2; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 87 und Abb. 37; R.M. Boehmer, in: H. Otten/E. Akurgal/H. Ertem/A. Süel, Sedat Alp'a armağan, 67-68; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 523 f. und Abb. 94b; Å. Norborg, Ancient Middle

¹⁶ B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 43-46. 142; F. Zaminer, in: A. Riemüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 116-120 (mit Textillustration).

East Lyres, 85. 89 und Fig. 39; A. Ünal, in: P. Calmeyer et. al., Beiträge zur Altorientalischen Archäologie, 283-291; H.A. Hoffner Jr., in: J.M. Sasson, Civilizations I, 558 mit Fig. 1 und 2; St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, *passim*; D. Symington, in: G. Herrmann, The Furniture of Western Asia, 123-127 und Fig. 14; St. de Martino, in: RLA 8, 484-486; D. Collon, in: RLA 8, 491; M. Schuol, in: MGG2, Sachteil 9, 1772 und Abb. 4; B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik, 5. 24. 30. 31; K. Kushnareva, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 105 und Pl. VI; M. Schuol, ebd., 161f. und Abb. 4. — Eigene Umzeichnung nach V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, Abb. 94b (mit geringfügigen Änderungen nach B. Hrouda, Der Alte Orient, 88).

Zu dem Kultinventar eines althethitischen Tempels in der Nähe des modernen Ortes Inandık (ca. 40 km südlich von Çankırı im nördlichen Zentralanatolien) gehörte die um etwa 1600 v. Chr. datierte althethitische Reliefvase, die sog. Inandık-Vase. Auf vier getrennten Reliefstreifen ist ein Festritual dargestellt; jedes Fries entspricht einem Festabschnitt.

Der unterste Fries zeigt die am Beginn des Rituals stehende Ritualzurüstung; den Höhepunkt bildet ein Trinkerzeremoniell zweier Männer, das vom Spiel der Leiern und der Laute begleitet wird. Die große (Stand-) Leier wird von zwei Männern gleichzeitig gespielt⁹⁷. Erkennbar sind bei allen dargestellten Leiern aber die Gänse- oder Entenköpfe als Verzierung des Querstabes und die nicht eindeutig identifizierbaren Tierköpfe an den seitlichen Jocharmen. Die beiden Lauten weisen jeweils sechs Schalllöcher, je drei Vertiefungen auf beiden Seiten des unteren Stielendes, auf.

Der zweite Fries zeigt drei aufeinanderfolgende Auftritte des Königs: Er begibt sich unter Begleitung von Opferträgern mit tragbaren Tischen aus Rohrgeflecht⁹⁸ und Gefäßen sowie anderer Kultakteure zur Hauptszene, dem Schlachtopfer. Vor dem tauromorphen Wettergott schlachtet der Küchenmeister (¹⁰⁰MUHALDIM) einen Stier durch Kehlschnitt. Hinter dem Küchenmeister steht der König und hält ein Gefäß; ein Musiker schlägt die kleine Leier. Bei dieser Leier sind die mit schwarzen Strichen angegebenen Saiten be-

sonders gut erhalten: Es sind acht Strichmarkierungen sichtbar, deren Verteilung für eine 10- oder 11-saitige Bespannung spricht. In der nächsten Szene libiert der König vor einer Priesterin(?), wiederum unter Begleitung der kleinen Leier.

Die Hauptszene des dritten Frieses ist der Festabschnitt im Innengemach eines Tempels: Das Königspaar ruht auf einer Kline, und der König entschleiert die Königin⁹⁹. Auf einer Bühne wird musiziert (zwei Frauen mit Trommeln und ein Lautenspieler?). Vor der Bühne halten zwei Männer Gegenstände empor (Schwerter oder Hörner?). die in das nächste Fries hereinragen; dahinter stehen ein Musikant mit einer kleinen Leier, ein Opferträger, zwei nicht zu identifizierende Kultfunktionäre (der König mit Krummstab und die Königin?) und zwei Becken spielende Frauen¹⁰⁰.

Der Koitus steht im Mittelpunkt der Szene im obersten Fries und wohl auch des gesamten auf der Inandık-Vase dargestellten Rituals. Dazu spielen vier Frauen mit Becken, ein Lauten- und ein Leierspieler auf. Zwei Akrobaten oder Tänzer tanzen oder springen bzw. führen einen Salto oder einen Überschlag aus. Eine Person klatscht den Rhythmus(?). Möglicherweise handelt es sich hier um eine Darstellung des *purullija*-Neujahrsfestrituals¹⁰¹. Tänzerische und akrobatische Vorführungen zeigen auch drei Fragmente von hethitischen Reliefkeramik-Gefäßen (Abb. 10, 17 und 18); vergleichend sind auch ägyptische Darstellungen heranzuziehen (vgl. Kommentar zu Abb. 17, 18 und 64).

3.2.1.9.1 Große (Stand-) Leier

Lit.: vgl. oben. — Abbildung aus T. Özgüç, Inandıktepe, Fig. 64 (Nr. 11 und 12).

Das Instrument wird von zwei Männern gleichzeitig gespielt. Erkennbar sind bei allen dargestellten Leiern die auf ägäischen oder ägyptischen Einflußweisenden Querstäbe mit den Gänse- oder Entenköpfen und die nicht eindeutig identifizierbaren Tierköpfe an den seitlichen Joch-

⁹⁷ Zu der großen Leier und einer ebenfalls von zwei Personen gespielten Leier in Uruk vgl. R.M. Boehmer, in: H. Otten/E. Akurgal/H. Ertem/A. Süel, Sedat Alp'a ar-mağan, 67-68.

⁹⁸ Zu den tragbaren Opfertrüben vgl. A. Ünal, in: P. Calmeyer et. al., Beiträge zur Altorientalischen Archäologie, 283-291 (hier auch Belege in den Bildzeugnissen und in den Texten für das Tragen der Tische zum Kultplatz); D. Symington, in: G. Herrmann, The Furniture of Western Asia, 123.

⁹⁹ Eine ähnliche Szene ist auf der Bink-Vase dargestellt; vgl. T. Özgüç, in: Anatolia 2, 57-78; vgl. auch W. Ortmann, Der Alte Orient, 434 (Nr. 368) und Tf. 368; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 20 Abb. 73 und b; T. Özgüç, Inandıktepe, 106.

¹⁰⁰ Darbietungen auf einer Art Podium oder Bühne sind in KUB 7, 11 Vs. 3 bezeugt: Hier handelt es sich allerdings um Tänzer; vgl. St. de Martino, La danza nella cultura itita, 12. 67f. (Nr. 30). — Zu dem Text vgl. Kap. 5.2.2.

¹⁰¹ Zur Zuordnung der Koitus-Szene zum Neujahrsfest vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 524. — Vgl. dagegen H.A. Hoffner Jr., in: J.M. Sasson, Civilizations I, 558; Sowohl die Inandık- als auch die Bink-Vase stellen die Vorbereitungen für eine Hochzeit bzw. das Fest selbst dar.

armen¹⁰². Schmuckdosen mit plastischem, zurückgewandtem Entenkopf, ein sichelförmiges Messer mit Entenkopfgrieff und andere derartig verzierte Luxusgegenstände sind auch im levantinischen Raum verbreitet und finden sich als Einzelstücke auch auf dem griechischen Festland, z. B. in der spätkyrenischen Nekropole von Perati/Ostatika, sowie in dem bei Uluburun gesunkenen Schiff (als Handelsware oder persönlicher Besitz eines Besatzungsmitgliedes?). Die Vogelkopferzierungen dürfen demzufolge als allgemein im ägäischen Raum bekannt vorausgesetzt werden, so daß ein derartiger Fund auf hethitischem Boden der Fundverteilung und -dichte im vorderasiatischen Raum entspricht¹⁰³.

3.2.1.9.2 Kleine Leier

Lit.: vgl. oben. — Abbildung aus T. Özgüç, Inandiktepe, Fig. 64 (Nr. 46); eigene Umzeichnung der Saiten nach Özgüç 1988: Pl. I, 1. 52, 1).

Ebenso wie die auf dem silbernen Faustgefäß (Abb. 28) dargestellten Chordophone sind die kleinen, asymmetrischen Leiern mit den gebogenen seitlichen Jocharmen auf der Inandik-Vase typologisch am ehesten an die tiefen Leiern Ägyptens anzuschließen. An allen kleinen Leiern, besonders deutlich an dem Instrument im zweitobersten Fries, sind Reste der mit dunkler Farbe aufgemalten Saiten zu erkennen; demnach weisen die Chordophone jeweils mindestens 9 Saiten auf.

3.2.1.9.3 Beckenspielerinnen

Lit.: vgl. oben. — Abbildung aus T. Özgüç, Inandiktepe, Fig. 64 (Nr. 50 und 51).

Die Frieze auf der Inandik-Vase zeigen 6 jeweils paarweise auftretende Beckenspielerinnen, die in ihrer Spielhaltung – Zusammenschlagen der Scheiben mit erhobenen Armen auf Höhe des Gesichts – den Musizierenden auf den Reliefkeramikfragmenten aus Alişar (Abb. 11 und 12), Boğazköy (Abb. 16), Alaça Höyük (Abb. 19 und 20), Buik (Abb. 21) und Kabaklı (Abb. 24) sowie der auf der späthethitischen Grabstele aus Maraş (Abb. 47.1) dargestellten Musikantin entsprechen. Die Handhaltung der Instrumentalistinnen läßt vermuten, daß die Becken zu ihrer Handhabung mit einem Knauf versehen waren.

3.2.1.9.4 Lauten

Lit.: vgl. oben. — Umzeichnungen nach T. Özgüç, Inandiktepe, Pl. 44, 1. 55, 1.

Zwei der drei auf der Inandik-Vase abgebildeten Lauten lassen aufgrund ihrer Größe konstruktive Details erkennen: Beide Lauten haben ein ovales Corpus, zu beiden Seiten des Stiels befinden sich in der Resonanzdecke jeweils drei Schalllöcher; durch Striche auf dem unteren Teil des Stiels ist angedeutet, daß er durch die mehrfach geschlitzte Decke gespießt wurde. Deutlich sichtbar ist das zur unteren Saitenbefestigung gebogene Stielende (Nr. 55) bzw. das anscheinend über das Corpusende hinausragende Stielende mit Steg (Nr. 15)¹⁰⁴. Damit bietet die Inandik-Vase die ältesten Abbildungen dieser konstruktiven Merkmale in Vorderasien. Die obere Saitenbefestigung, die Saiten selbst (2-saitiger Bezug?) und auch die Bündel sind nicht sicher auszumachen. Als fehlerhafte Darstellung ist der scheinbar im Bereich des oberen Corpusrandes und unterhalb der Greifhand des Spielers gebogene Stiel der Laute im oberen Fries zu buchen. Die Saiten der beiden Instrumente werden mit einem Plektrum angerissen, das der Musiker zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand hält. Bei den Lauten auf der Inandik-Vase handelt es sich demzufolge um Schalenspißlauten. Sie entsprechen den aus Mesopotamien bekannten Lauten; Erkenntnisse über ihre Konstruktion und Handhabung lassen sich insbesondere mit Hilfe der detailgenauen Darstellungen und der Originalfunde von Schalenspißlauten aus Ägypten gewinnen¹⁰⁵.

3.2.1.10 Hüseyindede-Vase

Fundort: Hüseyindede Tepesi. — *Datierung*: 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße*: Höhe des Gefäßes 52 cm; Höhe des Frieses 7–7,5 cm; Dicke der Gefäßwand 0,6–0,8 cm.

Lit.: T. Sipahi, in: *Anatolica* 27, 107–125; T. Yildirim, in: *Istanbul Mitteilungen* 50, 49; T. Sipahi, ebd., 63–85; T. Yildirim, in: *Anadolu Araştırmaları* 16, 591–603.

Während der Ausgrabungen auf dem Hüseyindede Tepesi wurden 1997 in einem in die althethitische Zeit datierten Gebäudekomplex (Tempel?) zwei Reliefkeramikgefäße gefunden, die in ihrer Form und ihrer Ausstattung mit um-

¹⁰² Zu den Köpfen von Wasservögeln an den Jocharmen vgl. Kap. 4.1.2.

¹⁰³ Hinweise auf Gegenstände mit Vogelkopferzierungen in der Ägäis bietet H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis, 66. 479–482 und Abb. 83 g. — Zu den Kulturkontakten in der Ägäis vgl. z. B. H.-G. Buchholz, Ägäische Bronzezeit; O. Dickinson, *The Aegean Bronze Age*; W.V. Davies/L. Schofield, *Egypt, the Aegean and the Levant*; H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis.

¹⁰⁴ Die Nummern beziehen sich auf T. Özgüç, Inandiktepe, Fig. 64.

¹⁰⁵ Zur Konstruktion ägyptischer und vorderasiatischer Lauten vgl. R. Eichmann, in: *BaM* 19, 583–625; ders., in: E. Hickmann/R. Eichmann, *Studien zur Musikarchäologie* I, 35–46. — Zu der Bezeugung von Schallöchern auf Lautendarstellungen auf der Inandik-Vase vgl. R. Eichmann, *Koptische Lauten*, 1 Anm. 1.

laufenden Reliefstreifen der Inandik-Vase (vgl. Abb. 9) entsprechen. Die Reliefvasen wurden ebenso wie die gleichartigen Gefäße von anderen Fundorten Kleinasien auf der schnell drehenden Töpferscheibe hergestellt, der Ton ist mit Goldglimmer (Glimmerschiefer) gemagert. Für die vorliegende Untersuchung interessant ist eines dieser Gefäße, das den bisher einzigen Beleg bietet für das Stierspringen im hethitischen Kleinasien. Das henkellose Gefäß wurde mit hoher Temperatur gebrannt und ist mit einem cremefarbenen Überzug versehen. Im Zentrum des um den oberen Teil des Gefäßhalses umlaufenden Frieses steht eine Person, die über einen Stier springt oder auf dem Rücken des Tieres, nach rechts orientiert, eine Brücke schlägt. Ein weiterer Mann links neben dem Stier macht einen Überschlag oder einen Salto rückwärts; daneben springt eine nach rechts gewandte Person mit angehockten Beinen und seitwärts ausgestreckten Armen in die Höhe. Die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen dieser drei Akrobaten bzw. Tänzer machen es unwahrscheinlich, daß hier das Stierspringen in drei Bewegungsphasen dargestellt wird. Von vorne und von hinten bewegen sich mehrere Personen auf den Stier zu, der offenbar bewegungslos in einer bestimmten Position verharrt und von einer weiteren Person am Halfter gehalten wird: Als Musizierende wirken zwei Lautenspieler mit sowie eine Frau und zwei Männer, die auf Kopfhöhe Becken zusammen schlagen. Zwischen einem Beckenschläger und einem Lautenspieler tanzen zwei Beckenspieler in Hockstellung. Zwei hinter den Musizierenden stehende Frauen, die sich an den Händen halten, sind vielleicht als Tänzerinnen zu beurteilen. Ein gegen die allgemeine Bewegungsrichtung des Musikantenzuges orientierter Lautenspieler spricht für eine durch Bewegung charakterisierte Szenerie.

Die Darstellungen der Musikinstrumente entsprechen in ihrer Detailgenauigkeit fast denjenigen auf der Inandik-Vase: Die Becken haben einen nach außen hochgestellten Rand und einen Knauf in der Mitte, an dem die Musizierenden das Instrument halten. Vor den Armen der Beckenspielerin hängt eine Schlaufe herab, die eindeutig wie übrigens auch auf dem silbernen Faustgefäß (Abb. 28) bezeugt - zu ihrem Musikinstrument gehört. Die Lauten weisen ein ovales Corpus und einen langen Stiel auf; am Handgelenk des einen Lautenspielers hängt eine Quaste herab, die möglicherweise zum Plektrum, dessen Benutzung hier aber nicht nachweisbar ist, gehört. Weitere Einzelheiten der Lautenkonstruktion sind nicht zu erkennen.

Der Reliefstreifen auf dem Gefäß vom Hüseyindede Tepe gibt weder über den Schauplatz noch über den „Sitz im Leben“ dieser akrobati-

schen und musikalischen Vorführungen Auskunft. Sein Fundort und die bereits erwähnten Parallelen zur Inandik-Vase legen nahe, daß auch für diese Darbietungen ein kultischer Kontext anzunehmen ist. Diese Annahme wird eventuell gestützt durch einen zum Lallupija-Ritual gehörigen, an dieser Stelle allerdings schlecht erhaltenen Text, der eine springende Person (?) und einen Stier erwähnt: [... *u*] *a-at-ku-zi nu ANA GU₄MA[H₄]* [...] Er (?) ... *s*]springt, und zum Stier hin [...] (KUB 35, 132 Rs. III 1)¹⁰⁶. Im weiteren Verlauf dieses Rituals trägt ein Chor mit seinen Vorsängern Wechselgesänge vor; in den vorhergehenden Ritualabschnitten werden Zeremonien mit einer Laute und einem Horn vollzogen, auf einer Laute musiziert und getanzt (KUB 25, 37 + Vs. I und II; vgl. Texte Nr. 60-63). Die Darstellung auf der Hüseyindede-Vase entspricht also durchaus den in der erwähnten Ritualanweisung beschriebenen, unter Beteiligung von Musizierenden ausgeführten Einzeliten.

3.2.1.11 Reliefkeramikfragment

Fundort: Alişar. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* 5,8 x 6,5 cm.

Lit.: H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 388; R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 22. 28 mit Abb. 17 und Tf. V und VI; T. Özgüç, *Inandiktepe*, 97 und Pl. 79, 6; R. Eichmann, in: *BaM* 19, 598 und Abb. 82; M. Schuol, in: *MGG*, 2. Sachtel 9, 1772; dies., in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie* II, 162 und Abb. 5d. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 28 und Abb. 17.

Die Scherbe zeigt den oberen Teil des Stiels einer Laute und die (linke) Greifhand des Musikanten. Die zwei vom Halsende des Instruments herabhängenden Striche sind wohl als Zierschnüre der oberen Saitenbefestigung aufzufassen und lassen auf eine zweisaitige Laute schließen.

3.2.1.12 Reliefkeramikfragment

Fundort: Alişar. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* ca. 13,7 x 11,0 cm.

Lit.: H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 388; R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 28 und Abb. 16; T. Özgüç, *Inandiktepe*, Pl. 80, 1; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie* II, 162 und Abb. 5e. — Eigene Umzeichnung nach T. Özgüç, *Inandiktepe*, 97 und Pl. 80, 1.

¹⁰⁶ Zu KUB 35, 132 vgl. F. Starks, *Die keilschrift-luwischen Texte*, 346. — Zum Lallupija-Ritual vgl. Kap. 2.7 sowie die Texte Nr. 60-62 (mit Kommentaren).

Die Reliefscherbe zeigt den Oberkörper eines nach links gewandten Musikers, der ein Becken schlägt. Vor ihm befindet sich ein Lautenspieler, von dem noch die linke Hand und das Griffbrett des Instrumentes zu erkennen sind.

3.2.1.13 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Unterstadt J/20, b/7d, Schicht 1b. — **Datierung:** 16./15. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 4,0 cm; Breite 4,5 cm; Dicke 0,6 cm (mit Relief 1,3 cm).

Lit.: K. Bittel, in: G. Bruns, FS Weickert, 24 (Nr. 5); ders., in: MDOG 91, 23 f. und Abb. 24; F. Fischer, Die hethitische Keramik 76 f. 153 f. und Tf. 129 Nr. 1220; K. Bittel, Die Hethiter, 142 Abb. 139; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 27 mit Farbtafel A Nr. 24 und Tf. IX 24. X 24; D. Collon, in: RLA 6, 577; St. de Martino, in: OA 26, 181 f.; St. de Martino, La danza nella cultura ittita, 23; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 162 und Abb. 5b. — Eigene Umzeichnung nach K. Bittel, Die Hethiter, Abb. 139.

Die Wandscherbe einer Vase aus weißlich-grauem Ton zeigt Kopf und Hände eines Leierspielers im Hochrelief. Die Darstellung des Mundes mit anscheinend leicht geöffneten Lippen deutet möglicherweise auf Gesang¹⁰⁷. Vom Instrument sind noch das Joch, acht Saiten und das obere Stück des Schallkastens erhalten. Von drei weiteren Saiten ist noch die Wicklung zu erkennen; möglicherweise handelt es sich auch um Zierbänder. Das Relief und der Bildgrund tragen einen cremefarbenen, schwachpolierten Überzug. Die Finger und die Mütze des Musikers lassen Reste der rötlichbraunen Bemalung erkennen; die Saiten der Leier sind mit rostroter Farbe aufgemalt.

3.2.1.14 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Unterstadt J/20, aus dem Steinschutt oberhalb der hethitischen Einfüllung gegen die Stadtmauer und oberhalb Haus 13. — **Datierung:** 16./15. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 8,2 cm; Breite 9,4 cm; Dicke 1,0 cm (mit Relief 1,8 cm).

Lit.: P. Neve, in: Türk Arkeoloji Dergisi 22/2, 101. 117 und Abb. 25b; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 27 mit Farbtafel A Nr. 23 und Tf. IX 23. X 23; St. de Martino, in: OA 26, 180; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 162 und Abb.

52. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, Tf. IX 23. X 23.

Unter einer umlaufenden Blattleiste ist der Kopf eines Mannes zu erkennen, der eine Harfe spielt. Vom Instrument sind noch sieben eingeritzte Saiten und der Rahmen zu erkennen. Der geöffnete Mund läßt vermuten, daß der Musiker zu seinem Harfenspiel singt.

3.2.1.15 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Unterstadt J/20, nordwestlich von Raum 5 des Hauses 25 in Mauerecke, 20 cm unter der Oberkante der Mauer. — **Datierung:** 16./15. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 10,4 cm.

Lit.: R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 22. 23. 26 und Tf. V 10b. VI 10f.; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 162 und Abb. 5c. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, Tf. V 10b. VI 10f.

Im oberen Fries sind nur noch die bis zum Knie erhaltenen Beine einer Person zu erkennen; im unteren Fries sind lediglich der nach rechts gewandte Oberkörper eines Lautenspielers und der Stiel des Instruments mit der Greifhand des Spielers erhalten. Die Scherbe gehört zu einem Reliefkeramikgefäß; in einer zeichnerischen Rekonstruktion errechnet R.M. Boehmer eine ursprüngliche Höhe von ca. 65 cm, einen maximalen Durchmesser von 36 cm und eine Wanddicke von 0,9–1,05 cm (mit Reliefs 1,2–1,55 cm). Zwei übereinander angebrachte, unlaufende Bildstreifen stellen kultische Szenen dar. Der Lautenspieler ist dem unteren Fries zuzuordnen; er stand wohl hinter einem nicht mehr erhaltenen Priester und blickte den auf einem weiteren Bruchstück dieses Gefäßes erkennbaren, nach rechts gewandten Gabenträgern entgegen. Möglicherweise ist er auch Teil einer sonst nicht mehr erhaltenen Szene¹⁰⁸.

3.2.1.16 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Büyükkale, Schutt der Schicht NW-Hang 6, L/18, 2/8. — **Datierung:** 16./15. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 14,4 cm; Breite 12,3 cm; Dicke 2,05 cm (mit Relief max. 2,5 cm).

Lit.: F. Fischer, Die hethitische Keramik von Boğazköy, 76 f.; W. Schirmer, Die Bebauung, 53 f. (Nr. 184) und Tf. 40 (Nr. 184); K. Bittel, Die Hethiter, 144 Abb. 143; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 28 und Tf. IX 25. X 25; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 87. — Eigene Umzeichnung nach K. Bittel, Die Hethiter, Abb. 143.

¹⁰⁷ Vgl. auch Abb. 14 und 34.

¹⁰⁸ Zur Rekonstruktion des Gefäßes vgl. R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 22 und Tf. V 10c.

Als Fragment einer Tierkapelle ist möglicherweise die Wandscherbe eines großen Pithos zu verstehen: Sie zeigt den Oberkörper eines Schafes, das mit den emporgehaltenen, gestaffelt dargestellten Vorderbeinen ein Becken oder eine Rahmentrommel schlägt.

3.2.1.17 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Unterstadt J/20, im Steinschutt über der hethitischen Bauschicht. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe 12,1 cm; Breite 7,5 cm; Dicke 0,65 cm (mit Relief 0,9 cm).

Lit.: P. Neve, in: *Türk Arkeoloji Dergisi* 22/2, 101 und Abb. 252; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 29. 30 und Farbtafel A Nr. 28, Tf. IX. X 28; St. de Martino, *La danza nella cultura ittita*, 23; F. Blocher, in: V. Haas, *Außen-seiter und Randgruppen*, 87 und Abb. 39. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, Tf. X 28.

Die Scherbe zeigt einen sehr schlanken Tänzer oder Akrobat, der mit geschlossenen Beinen und auswärts gedrehten oder nach rechts gewandten Fußspitzen auf dem umlaufenden Grat steht. Er hält seine Arme vom Körper abgespreizt; die Ellenbogen zeigen nach oben, und die Hände sind gesenkt. Der Tänzer ist mit einem weißlichen mittellangen Hemd bekleidet, das in der Taille von einem breiten Gürtel zusammengehalten wird. Er trug wohl eine kalottenförmige Kappe, die aber nicht erhalten ist. Dem nach rechts blickenden Tänzer zugewandt steht in Schrittstellung eine weitere, mit einem langen weißen Gewand bekleidete Person. Ihr Oberkörper ist abgebrochen. Die Spuren neben der Bruchkante weisen vielleicht auf erhobene Arme. Diese Haltung ist typisch für Musikantinnen und Musikanten, die ein Becken schlagen (vgl. Abb. 9.3, 12, 16, 19–21, 24).

Die Bedeutung dieser Szene kann nicht geklärt werden, da weitere vielleicht als Wiedergaben von Tänzern oder Akrobaten anzusprechende hethitische Darstellungen noch schlechter erhalten sind: Nach R.M. Boehmer könnte die Haltung des Tänzers dafür sprechen, daß er gerade eine Drehung ausführt¹⁰⁹; eine Lösung bieten m.E. vielleicht die – gleichfalls oftmals von Musik begleiteten – ägyptischen Tanz- und Akrobatikdarstellungen (z. B. in Beni Hassan), die in kinematographischer Folge die verschiedenen Phasen einer Pirouette (Abb. 64.1) oder den Bewegungsablauf beim Hochspringen zeigen (Abb. 64.2). Die Körperhaltung der Person auf dem hethi-

tischen Reliefkeramikfragment entspräche dann der Ausgangsposition der ägyptischen Akrobatinnen, bevor sie mit angewinkelten Beinen hochspringen und mit den Fersen ihr Gesäß berühren. Diese Art des Hochspringens ist übrigens im obersten Bildsteifen der Inandik-Vase (Abb. 9), allerdings mit abweichender Armhaltung, dargestellt. Das Reliefkeramikfragment aus Boğazköy bietet also möglicherweise (neben der Inandik-Vase) einen weiteren Beleg für Tanz- oder Akrobatikvorführungen, die von Musik begleitet werden.

3.2.1.18 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Unterstadt, Tempel I, Süden, Suchschnitt V, oberer Schutt. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe 9,3 cm; Breite 7,2 cm; Dicke 1,6 cm (mit Relief 2,0 cm).

Lit.: R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 29. 30 und Tf. IX. X 29; St. de Martino, *La danza nella cultura ittita*, 23. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, Tf. X 29.

Das Fragment eines größeren Reliefkeramikgefäßes ist möglicherweise einer Musikanten- oder Akrobatenszene zuzuordnen. Die in Schrittstellung nach rechts gewandte Person ist ähnlich bekleidet wie der Tänzer auf der oben beschriebenen Scherbe (Abb. 17) und hält wahrscheinlich auch die größtenteils nicht erhaltenen Arme in einer vergleichbaren Position. Der Kopf der Figur ist abgebrochen. An der rechten Bruchkante ist gerade noch ein Stück des Randes eines großen, runden Gegenstandes zu erkennen, bei dem es sich vielleicht um eine große, am Boden stehende Rahmentrommel handeln könnte.

3.2.1.19 Reliefkeramikfragment

Fundort: Alaça Höyük, Schicht 3b. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* 5,4 x 5,7 x 1,9 cm.

Lit.: T. Özgüç, in: M. Mellink et al., *Nimet Özgüç'e Armağan*, 476 und Pl. 81, 1; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 162 und Abb. 5h. — Umzeichnung nach T. Özgüç, in: M. Mellink et al., *Nimet Özgüç'e Armağan*, Pl. 81, 1.

Die Scherbe zeigt den Oberkörper einer Frau, die vor ihrem Gesicht ein Becken zusammenschlägt. Ihre Gesichtszüge sind nicht zu erkennen, als Kopfbedeckung trägt sie eine flache Kappe. Hinter dem verhältnismäßig großen Ohr fallen die langen Haare auf dem Rücken herab. Die Metallscheiben sind gestaffelt dargestellt und durch eine tiefe Ritzlinie voneinander getrennt, so daß auch das in der linken Hand gehaltene, hintere Exemplar erkennbar ist. Der an der vorderen Metall-

¹⁰⁹ R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 29. — Zu weiteren Reliefkeramikfragmenten mit Darstellungen von Tänzern oder Akrobaten vgl. R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 29 und Tf. IX. X 26 und 27; vgl. auch unten Kommentar zu Abb. 18.

scheibe erkennbare Wulst soll wohl einen nach außen gestellten Rand (vgl. Abb. 4.1 und 4.2) des Instrumentes andeuten. Das Reliefkeramikfragment gehört wahrscheinlich zu einem größeren Gefäß; in seiner Herstellungsweise und in der Art der Darstellung entspricht es den Stücken aus Bituk und Inandik; daher ist es möglicherweise der gleichen Werkstatt zuzuweisen.

3.2.1.20 Reliefkeramikfragment

Fundort: Alaça Höyük, Schicht 3b. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* 9,5 x 7,0 cm.

Lit.: T. Özgüç, in: M. Mellink et al., Nimet Özgüç'e Armağan, 482 mit Fig. 5 und Pl. 82, 4; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 162 und Abb. 51.

Ein weiteres Reliefkeramikfragment aus Alaça Höyük gehört zusammen mit 8 weiteren, nicht aneinander anpassenden Scherben zu einem größeren Gefäß. Seine Höhe und auch die Anzahl der Friesen sind nicht bestimmbar. In seiner groben Ausführung weicht das Relief erheblich von den Stücken aus Bituk und Inandik und dem Keramikfragment aus Alaça Höyük ab und ist demzufolge sicherlich Produkt einer anderen (lokalen?) Werkstatt. Die Person mit dem runden Gegenstand in der Hand ist in Analogie zu den Darstellungen auf der Inandik-Vase (Abb. 9) und auf den Reliefkeramikfragmenten aus Alişar (Abb. 12) und Alaça Höyük (Abb. 19) möglicherweise als Beckenspielerin anzusprechen. Das von einer Person am linken Bruchrand gehaltene runde Objekt ist für ein Becken zu groß; es könnte sich dabei – ähnlich wie auf dem Hirsch-Rhyton aus der Norbert Schimmel-Sammlung (Abb. 27) – eher um ein Brot handeln, das im Rahmen von Opfer- und Trinkzeremonien gebrochen wird.

3.2.1.21 Reliefkeramikfragment

Fundort: Bituk. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* 5,6 x 11,8 cm.

Lit.: T. Özgüç, in: Anatolia 2, 57–78 und Pl. IV b; ders., Inandiktepe, 97 und Pl. 69, 1; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 162 und Abb. 59. — Umzeichnung nach T. Özgüç, Inandiktepe, Pl. 69, 1.

Die Reliefscherbe ist Teil eines in drei Friesen erhaltenen Gefäßes, das der Inandik-Vase vergleichbar ist (sog. Bituk-Vase; vgl. auch Abb. 22), ohne jedoch an einen der Bildstreifen anzupassen. Erhalten sind die Reste von zwei Friesen, die durch zwei Grate und ein dazwischen liegendes Schraffurband von sich überkreuzenden dunklen Linien voneinander getrennt sind: Im oberen Bildstreifen ist der Unterkörper einer nach rechts

schreitenden Person zu erkennen, das untere Fries zeigt einen nach rechts gewandten Beckenspieler, der die zwei Metallscheiben vor dem Gesicht zusammenschlägt. Die Handhaltung des Musikers läßt vermuten, daß sein Instrument zur Handhabung mit einem Knauf versehen ist.

3.2.1.22 Reliefkeramikfragment

Fundort: Bituk. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe des aus 8 Scherben zusammengesetzten Teils der Gefäßkörpers: 36,5 cm.

Lit.: T. Özgüç, in: Anatolia 2, 57–78 und Pl. IV a; E. Akurgal, Kunst der Hethiter, Tf. XIV; K. Bittel, Beitrag zur hethitischen Bildkunst, 7f.; ders., Die Hethiter, 145. 330 und Abb. 144; H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 388; R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 30 und Abb. 7; T. Özgüç, Inandiktepe, 104 und Pl. 69, 2; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 524. 525.

Das Reliefkeramikfragment gehört zu dem oben genannten Kultgefäß (vgl. Kommentar zu Abb. 21). Im unteren Bildstreifen sind noch die behelmten Köpfe von zwei sich gegenüberstehenden Männern zu erkennen, die in der erhobenen Hand jeweils einen vielleicht als Schwert zu deutenden Gegenstand halten. Die Klingen wären dann nach unten gerichtet, über ihren Händen sind noch die spitz zulaufenden oberen Enden der Griffe ihrer Waffen sichtbar. Möglicherweise handelt es sich um einen im Rahmen eines Festivals ausgetragenen Wettkampf von Schwertkämpfen, vielleicht auch um einen Tanz oder um ein Spiel¹¹⁰.

3.2.1.23 Reliefkeramikfragment

Fundort: Eskiyaşar. — *Datierung:* 16./15. Jh. v. Chr. — *Maße:* ca. 14,0 x 9,0 cm.

Lit.: T. Özgüç, Inandiktepe, 119, Fig. 52, Pl. 74, 1; M. Schuol, in: MGG², Sachteil 9, 1772; M. Schuol, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 162 und Abb. 5f. — Eigene Umzeichnung nach T. Özgüç, Inandiktepe, Pl. 74, 1.

Der Oberkörper des stehenden Lautenspielers ist en face oder im Profil dargestellt. Unter dem kurzen Mantel schaut der lange schwalbenschwanzartige Zipfel hervor, der üblicherweise auf dem hinteren Bein der in Schrittstellung festgehaltenen Männer aufliegt (so z. B. auf der Inandik- und der Bituk-Vase, vgl. Abb. 9.d und

¹¹⁰ Zu zwei Reliefkeramikfragmenten aus Boğazköy, die vielleicht als Parallelen zu der Wettkampfdarstellung aus Bituk anzusprechen sind, vgl. R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 30f. und Tf. XI. XII 30 und 31.

21). Die Haltung der Beine gibt Anlaß zu der Vermutung, daß die Knie und die Fußspitzen nach außen zeigen; die Beine sind also vielleicht en face wiedergegeben. Der Kopf der Figur sowie die Unterschenkel und die Füße sind nicht erhalten; auch die Greifhand des Spielers und das obere Ende des Lautenhalses fehlen. Die ebenso wie die auf der Inandik-Vase mit einem Plektrum gespielte Laute weist einen Steg am unteren Stielende auf. Weitere konstruktive Details des Instruments sind nicht zu erkennen. Dem mit dem Oberkörper nach rechts gewandten Musikanten steht eine weitere Person gegenüber, von der nur noch das rechte Bein erhalten ist. Eine Einordnung dieser Szene ist schwierig: Möglicherweise handelt es sich um einen tanzenden, vollständig en face gezeigten oder mit dem Oberkörper gegen seine Bewegungsrichtung gewandten Lautenspieler; neben ihm befindet sich eine weitere (tanzende oder musizierende?) Person. Die Scherbe aus Eskiyapar würde dann die einzige bislang bekannte kleinasiatische Darstellung eines tanzenden Lautenspielers bieten. Als vergleichbare Musikantenabbildungen könnten dann die altbabylonischen Terrakotten aus Mari (vgl. Abb. 78) und Susa gelten, die krummbeinige, wohl tanzende Lautenspieler zeigen, die ihr Instrument horizontal oder leicht gewinkelt nach oben halten¹¹¹.

3.2.1.24 Reliefkeramikfragment

Fundort: Kabaklı. — **Datierung:** 16./15. Jh. v. Chr. — **Maße:** ca. 15,0 x 9,0 cm.

Lit.: H.Th. Bossert, in: *Jahrbuch für Kleinasiatische Forschung* 2 (1952/53) 108 (Deutung des Tieres im oberen Fries als Pferd) und Tf. 6; K. Bittel, in: G. Bruns, FS Weickert, 23 (Nr. 2); M. Riemschneider, *Die Welt der Hethiter*, 244 und Tf. 59 (oben); R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 25. 26. 30 und Abb. 15; T. Özgüç, *Inandiktepe*, 100. 103. 105, Pl. 68, 2. — Umzeichnung nach T. Özgüç, *Inandiktepe*, Pl. 68, 2.

Die Reliefkeramikscherbe läßt zwei durch einen Grat voneinander getrennte Bildstreifen erkennen und gehörte demzufolge zu einem der Inandik-Vase vergleichbaren Gefäß mit mehreren Bildzonen. Im unteren Fries ist der Kopf eines Beckenspielers, der sein Instrument auf Gesichtshöhe zusammenschlägt, zu erkennen; vor ihm steht ein weiterer Mann: Er trägt anscheinend einen Helm auf dem Kopf und hielt vielleicht einen Gegenstand in der erhobenen Hand. Die Einordnung in einen größeren Zusammenhang ist aufgrund des fragmentarischen Zustandes sehr schwierig. Ob es sich um einen Wettkampf von

zwei mit Waffen ausgestatteten Männern wie auf der Bitik-Vase handelt, der von einer Musikdarbietung begleitet wurde, muß offen bleiben¹¹². Das Becken entspricht den auf anderen Reliefkeramikscherven wiedergegebenen Idiophonen und bietet keine neuen Details zur Konstruktion oder Spielweise. Die Darstellung im oberen Bildstreifen ist in Analogie zu den Abbildungen auf der Inandik-Vase und anderen Reliefkeramikfragmenten als Teil einer Opferszene zu deuten: Ein Priester führt einen Stier, wahrscheinlich als Opfertier, zur Schlachtung, herbei.

3.2.1.25 Reliefkeramikfragment

Fundort: Kanış (Kültepe). — **Datierung:** Mitte des 2. Jt. v. Chr. (?) — **Maße:** ?

Lit.: H.Th. Bossert, *Altanatolien*, 42 und Tf. 77, Abb. 384; K. Bittel, in: G. Bruns, FS Weickert, 24 (Nr. 6a); R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 30 Anm. 40. — Eigene Umzeichnung nach H.Th. Bossert, *Altanatolien*, Tf. 77, Abb. 384.

Die Maße und auch die Zugehörigkeit des Reliefkeramikfragments, das anscheinend ein Einzelfund ist, zu einem der Inandik-Vase vergleichbaren Gefäß lassen sich aus den Publikationen nicht ersehen. Das Bruchstück zeigt zwei sich gegenüberstehende Männer, die wohl als Stockfechter anzusprechen sind: Der rechte Kämpfer trägt einen Bart und ist mit einem kurzen Schurz bekleidet, während der linke Mann unbekleidet zu sein scheint. Er ist mit einem langen Stock bewaffnet, den er leicht nach unten hält und auf den Unterkörper seines Gegners richtet. Eine vergleichbare Ausrüstung der rechten Person läßt sich nicht sicher ausmachen; vielleicht hielt dieser Mann in seinen erhobenen Händen eine Kampfwafe, mit der er auf den Kopf seines Gegenübers zielte.

3.2.1.26 Rollsiegel

Fundort: Boğazköy, Oberstadt (Sarikale), Oberfläche. — **Datierung:** wahrscheinlich 15. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 2,05 cm; Durchmesser 0,9 cm.

Lit.: R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 28 Anm. 30; ders./H.G. Güterbock, *Glyptik*, 104. 105 und Tf. XXXVII 301a und b. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer/H.G. Güterbock, *Glyptik*, Tf. XXXVII 301a.

Das Siegel zeigt drei Personen; zwei von ihnen sind durch die Spitzmütze bzw. einen mit Hörnern versehenen Helm als Götter zu identifizieren. Zwischen ihnen steht ein Lautenspieler,

¹¹¹ Zu den Terrakottareliefs mit krummbeinigen (tanzenden?) Lautenspielern vgl. R. Eichmann, in: *EA* 19, 198. 611.

¹¹² Zu den hethitischen Darstellungen von Wettkämpfen vgl. R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 30.

der mit der rechten Hand die Saiten seines in der Armbeuge gehaltenen Instrumentes zupft. Vom Lautenstiel hängen hinter der Greifhand des Musikers die als langes, dickes Band dargestellten Zierschnüre herab. Weitere konstruktive Details läßt die Instrumentendarstellung allerdings nicht erkennen. Sowohl die Götter als auch der Lautenspieler tanzen, indem sie ein Bein vorstrecken und etwas hochheben. Die Götter erheben dabei ihre Arme, der vordere hält in der linken Hand zwei gerade, in der rechten Hand ein gebogenes Klangholz. Der zweite Gott hält eine Axt und einen Krummstab hoch.

Die Darstellung steht der Thematik der ausgehenden althethitischen Glyptik bzw. der frühen Großreichszeit nahe. Das Siegel wurde sicherlich nicht in Hattuša selbst hergestellt; möglicherweise stammt es aus dem Südosten Anatoliens.

3.2.1.27 Gefäß in Form eines knienden Hirsches

Fundort: unbekannt, im Kunsthandel erworben. — **Datierung:** 15./14. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 18,0 cm; Länge 17,0 cm; Höhe des Frieses ca. 6,0 cm.

Lit.: O.W. Muscarella, *Ancient Art*, No. 123; K. Bittel, *Die Hethiter*, Abb. 169; K. Bittel, Beitrag zur hethitischen Bildkunst, 8–19 (Deutung des runden Gegenstandes als „Tamburin“) und Tf. I. III–V; R.M. Boehmer, *Die Reliefkeramik von Boğazköy*, 57 f. und Abb. 49; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 93–100 und Abb. 6a–6h; ders., in: F. Imparati, *Studi di storia*, 17–23; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 525 f. und Abb. 100a–b; H.G. Güterbock/T. Kendall, in: J.B. Carter/S.P. Morris, *The Ages of Homer*, 46. 50. 51. 52 und Fig. 3.8. — Abbildung aus: H.G. Güterbock/T. Kendall, in: J.B. Carter/S.P. Morris, *The Ages of Homer*, Fig. 3.8.

Im Mittelpunkt des um den Hals des silbernen Gefäßes laufenden Frieses mit der Darstellung einer Ritualszene steht der Schutzgott der Natur: Er ist wahrscheinlich viermal abgebildet, nämlich als liegender Hirsch unter einem Baum, in Gestalt seiner Kultobjekte (Köcher, Jagdtasche, Lanzen), sitzend auf einem Schemel mit Hirschfüßen und stehend auf einem Hirsch mit Krummstab und einem Vogel (Falke oder Adler?). Vor diesen Kultbildern liebt der König(?) aus einer Kanne. Hinter ihm geht ein weiterer Mann; in den erhobenen Händen hält er einen runden Gegenstand, der aufgrund seiner Form häufig als Rahmentrommel identifiziert wurde. Diese Deutung erscheint zunächst einleuchtend, da nach Aussage der hethitischen Ritualanweisungen die Libationen tatsächlich oft von Musikdarbietungen

begleitet wurden. In diesem Zusammenhang werden jedoch meistens Leiern genannt. Es dürfte sich eher um einen Mundschenk handeln, der ein rundes Brot für den oft zusammen mit Libationen ausgeführten Ritus des Brotbrechens bringt. Den Zug beschließt eine kniende Person mit einer Kanne in der rechten Hand, der aus den Festritualen bekannte ¹⁰⁵SAGIA *parinayaš* („Mundschenk des-sich-Niederhockens“). Die Darstellung einer Libationsszene und des Brotbrechens – hier jedoch unter Mitwirkung von drei Musikern – findet sich auf dem silbernen Gefäß in Form einer Faust (Abb. 28).

Tiergefäße werden nach Aussage der hethitischen Ritualanweisungen bei den während der großen Festrituale ausgeführten Libationen für bestimmte Gottheiten verwendet. Die Gefäße haben die Gestalt der den Göttern entsprechenden Tiere, z. B. ein Stiergefäß für den Wettergott und einen Kapriden für Išhara. Umfangreiche Opferzeremonien mit Tiergefäßen bieten z. B. das (h) *šimya*-Festritual (KUB 40, 102 Vs. II) und ein luwisches Ritual für den Sonnengott des Himmels (KUB 35, 2 (+) 4)¹¹¹. Den Gebrauch verschiedener tiergestaltiger Trinkgefäße bezeugt das Textfragment KUB 56, 45 (= Bo 2597 + Bo 2659) (+) VSNF 12, 28 (= VAT 7683), deren Anfang zum Monatsfest gehört; der Becher in Form eines Hirsches wird der Sonnengöttin von Arinna zugeordnet: (5') ^[E]*ha-la-an-tu-ia ha-zi-ia* (6') ^[na]*aš-ta LUGAL-ūš* ^[E]*ha-la-an-tu-aš* (7') ^[GAL]*ūš aš-nu-zi <<aš-nu-zi>>* (8') ^[LU]*GAL-ūš GUB-aš* ^[PUTU]*URU A-ri-in-na* (9') ^[DINGIR]*MEŠ-ia IŠ-TU GAL lu-la-ia-ma-aš* (10') ^[I']*ŠU' e-ku-zi* (11') ^[U]*MEŠNAR ha-at-ti-le-š* (12') ^[S]*IR^{RU} 3 NINDA.KUR.RA pār-š-ia* „(5') „zur *halentuwa*-Residenz“ wird (aus)gerufen, (6') [D]ann richtet der König (7') [die Becher] der *halentuwa*-Residenz her. (8') [Der König] trinkt stehend die Sonnengöttin von Arinna (9') und [die Götter] aus dem hirschförmigen Becher (10') [ein']mal. (11') Die Sänger singen hattisch. Drei Dickbrote bricht er.“ (Rs. III' 5'-12'^{111a}).

Einige hethitische Schriftzeugnisse bieten im Rahmen der sog. Kultinventare Beschreibungen von Kultbildern (*DINGIR*^{LM}-*tar*, *šimjatar*). Viele dieser Auflistungen sind nach Städten geordnet und nennen die dort verehrten Gottheiten, ihre Statuen und die ihnen gehörigen Kultobjekte sowie die Feste mit den entsprechenden Opfer-

¹¹¹ F. Starke, *Die keilschriftluwischen Texte*, 355–357; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 864 f. (hier auch weitere Belege für die Benutzung von Tiergefäßen). — Drei Metallgefäße in Form von Stierköpfen wurden in Knik gefunden, vgl. dazu K. Emre/A. Çinaroğlu, in: M. Melink/E. Porada/T. Özgüç, *Nimet Özgüç'e Armağan*, 676–678 mit Fig. 1a–b. 2a–b. 3a–b und Pl. 127–129.

¹¹² S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 122–125; J. Klinger, *Untersuchungen*, 610 f.

gaben und das Personal¹¹⁵. Für einige Gottheiten notieren diese Texte theriomorphe Gefäße und Standbilder sowie anthropomorphe und anikonische Gottesdarstellungen; oftmals werden auch das Herstellungsmaterial und die Größe der aufgelisteten Objekte angegeben: (3') [... 2' UJR.MAH KÜ.BABBAR 4 a-ra-an-te-eš (4) [... 2 LULI.QM KÜ.BABBAR 4 a-ra-an-te-eš 2 GU, KÜ.BABBAR 4 a-ra-an-te-eš (5') [... 2] a-li-in-tu-ya-aš^{URU} Hu-ad-du-ši-kán ar-ha-da-aš (6') [... -]ya-an-2[?] pé-e-er [k]a-ru-ú EGI[R-pa'] 'á¹¹-te-er »(3') [... Zwei? L]öwen aus Silber (auf) vier Füßen stehend, (4') [... Zwei? H]irsche aus Silber (auf) vier Füßen stehend, zwei Stiere aus Silber (auf) vier Füßen stehend, (5') [... in/der *halentu-ya*-Residenz hat er weggenommen. (6') [...] gaben sie. Früher brachten sie zurück[ck].“ (KBo 18, 153 Rs. V 3'-6'); *BI-LB-RU GU, GIS KÜ.BABBAR GAR.RA NÍG.KI GUB pár-ka-aš-ti 1 SIG.Ú* „Ein Rinder-Gefäß (aus) Holz mit Silber belegt, (mit) Gestell, in Höhe (von) 1 Klein-Elle.“ (KUB 38, 1 [= VAT 6688 + Bo 2496] Vs. I 30; vgl. auch KUB 38 3 [= Bo 2318 + Bo 8042]).

Gefäße in Tiergestalt und mit Tierprotomen anatolischer Herkunft sind bereits seit der altassyrischen Zeit archäologisch gut bezeugt und waren bis zum Zusammenbruch des Hethiterreiches in Gebrauch¹¹⁶. Rhyta aus dem ägäisch-anatolischen Raum als Geschenke (Tribut) für einen Herrscher, als Opfergaben oder im Zusammenhang mit Speiseszenen(?) sind auch auf dem Elfenbeinrelief aus Megiddo, auf ägyptischen Grabreliefs, dem minoischen Sarkophag aus Hagia Triada (vgl. Kommentar zu Abb. 89.1) und auf einem mittellassyrischen Rollsiegel aus Ninive (13. Jh. v. Chr.) bezeugt¹¹⁷.

3.2.1.28 Gefäß in Form einer Faust

Fundort: unbekannt, im Kunsthandel erworben. – *Datierung*: 15./14. Jh. v. Chr. – *Masse*: Höhe 12,5–16,3 cm; Frischhöhe: 2,8 cm.

Lit.: H.G. Güterbock, in: R.M. Boehmer/H. Hauptmann, Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien, 213 f.; T. Özgüç, Inandiktepe, 106; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 526 f.; H.G. Güterbock/T. Kendall, in: J.B. Carter/S.P. Morris, The Ages of Homer, 45–60; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 57 und Pl. 18; Th.P.J. van den Hout, in: BiOr 52, 550; H. Klenkel, Geschichte des hethitischen Reiches, 127 und Abb. 24; B. Lawergren, in: BASOR 309, 43 und Fig. 4A h; M. Schul, in: MGG², Sachteil 9, 1772 und Abb. 5; B. Dinçol, Eski Önsaya ve Misir'da Müzik, 50; M. Schul, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 160f. und Abb. 1. – Eigene Umzeichnung nach H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 72 Pl. 18.

In das 15./14. Jh. v. Chr. ist ein im Museum of Fine Arts in Boston befindliches silbernes Gefäß („Boston Fist“) zu datieren: Es hat die Form eines Unterarmes mit geballter Faust (Abb. 28.1 und 28.2) und zeigt auf einem umlaufenden Fries (Abb. 28.3) am oberen Rand ein Opferzeremoniell für den Wettergott in einem heiligen Hain am Fuß eines Berges. Vor dem Opferisch libiert der König (aufgrund der Namenshieroglyphe als ein Tuthalija zu identifizieren, wohl Tuthalija II. [III.]) mit einer Kanne. Hinter dem König hält der Mundschenk eine Amphore; es folgt ein Zug von fünf Männern: Voran geht ein Mann mit einem Brot(?), es folgen drei Musikanten, zuletzt geht ein Mann mit einem Stab. Das Gefäß bietet zwei Darstellungen von Chordophonen, die T. Özgüç als Harfen identifiziert¹¹⁸; die deutlich erkennbaren, auf einem rechteckigen Resonanzkasten stehenden seitlichen Jocharme (von unterschiedlicher Länge) und das Querjoch charakterisieren die Saiteninstrumente jedoch als asymmetrische Leiern. Die zwei Leierspieler spielen auf portablen Instrumenten, die mindestens 9 Saiten aufweisen. Die zweite Hand der Spieler ist nicht dargestellt; sie befindet sich vermutlich hinter den Saiten der Leiern, da wohl von einem beidhändigen Spiel auszugehen ist. Der dritte Musikant hält ein Becken, das im Vergleich zu anderen Darstellungen dieses Instrumentes in seiner Größe – sein Durchmesser beträgt ca. 60 cm – auffällig ist. Die vom Becken herabhängende Schlaufe diente vielleicht zum Transport und zum Aufhängen des

¹¹⁵ Zu den Kultinventaren vgl. C.-G. Freiherr von Brandenstein, Hethitische Götter, 12 f. 16 f.; L. Jakob-Rost, in: MIO 8, 161–217; dies., in: MIO 9, 175–239; A. Kammenhuber, Materialien zu einem hethitischen Thesaurus 7, 328–349; M. Popko, Kultobjekte in der hethitischen Religion, 87–91; H.G. Güterbock, in: R.M. Boehmer/H. Hauptmann (Hrsg.), Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien, 203–217; H. Otten, in: K. Emre/M. Mellink/B. Hrouda/N. Özgüç, Anatolia and the Ancient Near East, 365–368; M. Popko, in: J. Quaegebeur, Ritual and Sacrifice, 319–327; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 490–538; J. Hazenbos, The Organization. – Zu KBo 18, 153 Rs. V 3'-6' vgl. S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 104 f.

¹¹⁶ K. Tuchelt, Tiergefäße, 46–55 mit Tf. 3; T. Özgüç, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, Essays on Anatolian Studies, 5 f. mit Fig. 10–13; ders., in: M. Mori/H. Ogawa/M. Yoshikawa, Near Eastern Studies, 319–334; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 520–538; H.G. Güterbock/T. Kendall, in: J.B. Carter/S.P. Morris, The Ages of Homer, 46 und Anm. 3; T. Özgüç, in: Die Hethiter und ihr Reich, 122–127 (vor allem zu tiergestaltigen Libationsgefäßen aus Ton).

¹¹⁷ Zu dem mittellassyrischen Rollsiegel vgl. E. Porada, in: J.V. Canby et al., Ancient Anatolia, 84–92.

¹¹⁸ T. Özgüç, Inandiktepe, 106. – Zu diesem Gefäß vgl. auch Kap. 4.1.3., 5.2.1. und 5.2.4.

Instrumentes, wenn es nicht benutzt wurde. Auf das Anbringen einer Öse, Schnur o. ä. zur Vereinfachung der Handhabung des Beckens oder zu seiner Aufbewahrung weisen auch die Durchbohrungen der Griffe älterer derartiger Instrumente aus Horoztepe und Kültepe (Abb. 4.1 und 4.2) sowie die mit einem Loch in der Mitte versehenen gebuckelten Bronzescheiben aus den phrygischen Schichten von Boğazköy hin¹¹⁹. — Durchbohrte und paarweise mit Schnur verbundene Metallscheiben mit Durchmessern zwischen ca. 4 und 30 cm sind auch aus Indien bekannt (*tāl, tālam*). Sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Größe vergleichbar mit den kleinasiatischen Instrumentenfunden sind rezente tibetische Becken (*rol-mo* bzw. *shug-chal, sil sñan*): Durch das Loch in der Mitte der Metallscheiben werden Leder- oder Brokatschlaufen gezogen, die durch einen Stoffring an einem Polster auf der Innenseite des Beckens befestigt sind; die beiden Scheiben von kleinen Becken (*tin-sag*) werden mit einer Schnur verbunden¹²⁰.

Ein Rhyton in Faustform ist in einer Ritualanweisung für das Monatsfest belegt: Das Königspaar trinkt während der Trinkzeremonie für die Gottheit Karmahili aus dem Gefäß. Dazu wird auf einer großen Leier gespielt, die Priestersänger singen, und das Dreierkollegium tritt auf. Für den nachfolgenden Ritus des Brotbrechens bringt der Mundschenk ein Brot herbei und gibt es dem König: (x + 1) LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš 3 x [(2) ¹Kar-ma-ḫi-li IŠ-TU BI-IB-R] (3) GEŠPU a-ku-ua-an-zi a-ku-ua-an-zi [GIŠ ¹INANNA.GAL] (4) ¹MEŠ¹pal-li-ju-re-e-š S[IR^{RU}] (5) ¹ALAM.ZU, me-ma-i ¹pa[l-ya-tal-la-aš] (6) ¹pal-ya-a-i-zi ¹ki-i-[a-aš pal-za-a-i] (7) ¹SAGIA 1 NINDA.KUR₄.RA 'a-[aš-ga-aš i-da-i] (8) LUGAL-i pa-a-i LUGAL-uš pān-ḫi-ja] (9) ¹SAGIA LUGAL-¹i [NINDA.KUR₄.RA e-ep-zi] (10) na-an-kūn pa-ra-a pē-e-[da-i] (11) pān-aš-na-ya-aš-kān ¹SA[GIA i-i-zi] „(1) Der König (und) die Königin trinken im Sitzen 3 [(2) Karmahili auf[s] einem Rhyton] (3) in Faustform. [Die große Leier (spielen sie).] (4) Die Priestersänger singen].

(5) Der Komödiant spricht. Der Hān[deklatscher] (6) klatscht. Der Vort[ags]priester ruft. (7) Der Mundschenk [bringt] ein Dickbrot von d[raußen] herbei. (8) Dem König gibt er (es). Der König br[is]cht (es). (9) Der Mundschenk [nimmt] dem König [das Dickbrot ab.] (10) Und er schaff[t] es [fort.] (11) Der Mund[schenk] des Niederhockens [kommt.]“ (KUB 10, 89 Vs. II 1'-11'¹²¹). Dieser Text entspricht zumindest teilweise der auf der Boston-Fist dargestellten Ritualhandlung und kann daher zu einer Erklärung der Opferszene auf dem Silbergefäß beitragen: Hinter dem librierenden König kniet der „Mundschenk des Niederhockens“; hinter ihm geht der Mundschenk, der das Brot für den Ritus des Brotbrechens bringt, die Persor. mit dem langen Stab hinter dem Beckenspieler ist vielleicht einer der nach Aussage der Ritualtexte mit Instrumentalmusikern auftretenden Sänger oder gehört zum Dreierkollegium, das ebenfalls gemeinsam mit den Musikern agiert¹²². Wie bereits erwähnt, war nach Aussage von KUB 10, 89 Vs. II 1'-3' das Faust-Rhyton das Kultgefäß der Gottheit Karmahili, die sich allerdings aufgrund der wenigen Belege nicht näher charakterisieren läßt¹²³. Faustgefäße oder -darstellungen gehörten aber z. B. auch zum Kultinventar des Kriegsgottes Zababa (KUB 38, 1 Vs. I 5) und des Wettergottes (KBo 10, 2 Vs. I 12; 21, 34 Vs. II 31-33; KUB 23, 27 Vs. I 23; 32, 129 Vs. I 14); aufgrund der dargestellten Opferszene war die Boston-Fist wohl für den Kult des Wettergottes bestimmt¹²⁴.

3.2.1.29 Orthostaten-Relief

Fundort: Alaça Höyük, Sphinxor. — Datierung: 14. Jh. v. Chr. — Maße: Höhe 1,09 m.

Lit.: F.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 506; A. Machabey, in: Revue de Musicologie 23, 5; F. Behn, Musikleben im Altertum, 66 und Tf. 39 Nr. 90; M. Wegner, Die Musikinstrumente, 32 und Tf. 102; ders., in: MGG 6, 331 und Abb. 1; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 196 und Fig. 2.g; K. Bittel, Die

¹¹⁹ Zu den phrygischen Becken aus Boğazköy vgl. K. Bittel, in: Günther Wasmuth, 79-82; P. Neve, in: K. Bittel et al., Boğazköy IV, 34 und Tf. 212 und b; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 61f. — Zu Becken mit einer Aufhängenvorrichtung vgl. auch G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, 84 und Abb. 47; A. Belis, in: E. Hickmann/D.W. Hughes, The Archaeology of Early Music Cultures, 238 Fig. 3; M.L. West, Ancient Greek Music, 123; A.J. Neubecker, Altgriechische Musik, 84 und Tf. VI 2. — Zu ägyptischen Becken mit metallenen Ösen als Griff zur Handhabung vgl. Chr. Ziegler, Catalogue, 67 (Nr. 85 und 86).

¹²⁰ Zu den indischen und tibetischen Becken vgl. G.-W. Essen/T.T. Thingo, Die Götter des Himalaya 2, II-575-580; N. Beyer, in: MGG, Sachteil 4, 744f.; M. Helffer/W. Hauptfleisch, in: MGG, Sachteil 9, 577f.

¹²¹ Zu KUB 10, 89 Vs. II 1'-11' vgl. J. Klinger, in: WZKM 83, 278; ders., Untersuchungen, 508f.

¹²² V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 526f.; H.G. Güterbock/T. Kendall, in: J.B. Carter/S.P. Morris, The Ages of Homer, 51f.

¹²³ V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 812 mit Anm. 214; J. Klinger, Untersuchungen, 265 mit Anm. 34 (hier auch weitere Belegstellen und Literatur).

¹²⁴ H.G. Güterbock, in: R.M. Boehmer/H. Hauptmann, Beiträge zur Altertumskunde Kleasiens, 224. 213f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 493f. 521. 526; H.G. Güterbock/T. Kendall, in: J.B. Carter/S.P. Morris, The Ages of Homer, 56 (hier auch weitere Belegstellen für GEŠPU). — Zu einer genaueren Zuordnung des Faust-Gefäßes vgl. demnächst M. Schuol (voraussichtlich in AoF 31).

Hethiter, Abb. 219; H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 388; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 14 und Abb. 58; D. Collon, in: RIA 6, 516 und fig. 4; R. Eichmann, in: BaM 19, 598-601 und Abb. 8b; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 87; M. Schulz, in: MGG³, Sachteil 9, 1772-1775 und Abb. 6; B. Dinçol, Eski Önsaya ve Misir'da Müzik, 31. — Eigene Umzeichnung nach K. Bittel, Die Hethiter, Abb. 219.

Der aus Andesit gefertigte Orthostat aus Alaça Höyük zeigt einen vor einem Gabenträger nach links schreitenden Musikanten, der eine Spießlaute in der rechten Armbeuge hält und die Saiten mit der rechten Hand mittels eines Plektrums anschlägt. Die detailreiche Darstellung läßt einige konstruktive Merkmale der Laute erkennen: Das Instrument hat ein – wohl aus Holz oder einer Kalebasse gefertigtes – tailliertes Corpus, das auf der Schalldecke durch zwei Reihen von je 5 Schalllöchern perforiert ist. Der Stiel (Spieß) der Laute zeigt auf seiner gesamten Länge doppelte Strichmarkierungen, die z. T. als Bünde, z. T. aber auch als Tierhautstreifen (zu: Befestigung des durchgespißten Stiels am Corpus) zu deuten sind. Eine einfache Markierung am unteren Stielende, das über den Corpusrand hinausragt, deutet möglicherweise die untere Seitenbefestigung mit dem Steg an. Die obere Seitenbefestigung wird, ohne daß die Saiten selbst auf dem Relief zu erkennen sind, durch die zwei Zierschnüre kenntlich gemacht. Das Plektrum ist an einem an der Rückseite des Corpus angebrachten Band befestigt, das durch den Gürtel des Spielers gezogen wird. Bemerkenswert ist die taillierte Form des Corpus; sonst weist die Konstruktion dieser Laute aus Alaça Höyük zahlreiche Parallelen zu den Lauten aus Ägypten und Mesopotamien auf. — Die hinter dem Lautenspieler schreitende Person ist vielleicht als Gabenbringer anzusprechen. Nicht auszuschließen ist auch eine Deutung dieser Figur als Gaukler, der einen dressierten Affen trägt¹²⁵.

Sowohl die noch erkennbaren architektonischen Überreste (das Sphinxtor mit anschließender Stadt- oder Palastmauer) als auch die geographischen Gegebenheiten der Ortslage (die Nähe zu Hattuša) und ihrer Umgebung (Berg Kalehisar mit den Resten eines Gebäudes, eines Thrones und einer Grotte) lassen eine Gleichsetzung von

Alaça Höyük mit der für den hethitischen Kult bedeutsamen Stadt Zippalanda und dem heiligen Berg Taḫa möglich erscheinen¹²⁶.

3.2.1.30 Orthostaten-Relief

Fundort: Alaça Höyük, Sphinxtor. — Datierung: 14. Jh. v. Chr. — Maße: Höhe 1,16 m.

Lit.: A. Moortgat, Die bildende Kunst, 81f.; H.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 508; M. Riemschneider, Die Welt der Hethiter, 243 und Tf. 53 (unten); M. Wegner, Die Musikinstrumente, 32f. (falsche Interpretation der Gauklerszene); ders., in: MGG 6, 331; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 209; M.J. Mellink, in: Anadolu (Anatolia) XIII, 16; E. Klengel/H. Klengel, Die Hethiter, 152 und Tf. 44; E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 93; K. Bittel, Die Hethiter, Abb. 218; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 20 und Abb. 83; A. Ünal, in: Belleten 52/205, 1498-1500; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 87 und Abb. 40; A. Ünal, in: AnSt 44, 207-218; O.R. Gurney, in: AnSt 44, 219f. — Zur Datierung vgl. oben zu Abb. 16. — Eigene Umzeichnung nach E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 93; K. Bittel, Die Hethiter, Abb. 218.

Ein weiteres Andesit-Relief aus Alaça Höyük, das aus der gleichen Orthostatenfolge stammt wie Abb. 29, zeigt eine schwer zu erklärende Szene: Sie wurde als Darstellung eines Schwertschluckers und von zwei Männern gedeutet, die mittels einer Leiter auf das Dach eines Gebäudes steigen – vielleicht, um dort ein Ritual auszuführen; das Auftreten von Akrobaten und Clowns (LÜ G¹⁵KUN, ¹⁰ALAM.ZU) – möglicherweise auch von Schwertschluckern (¹⁰GIR?) – ist in den hethitischen Ritualtexten gelegentlich belegt (z. B. KBo 27, 39 rechte Kol. 11; 32, 106 Rs. 4-12; 114 Vs. 7; KUB 60, 56 Vs. 17)¹²⁷. Die zwei Männer mit der Leiter wurden auch als Handwerker (Tischler, Zimmerer oder Steinmetze) angesprochen. Nicht zu halten ist die Interpretation dieser Szene als Darstellung eines Musikanten mit

¹²⁵ Zur gesamten Orthostatenfolge an der Stadtmauer von Alaça Höyük vgl. H.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 502-516; M.J. Mellink, in: Anadolu (Anatolia) XIII, 15-27; St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2667. — Zur Datierung vgl. P. Neve, in: M. Dietrich/O. Loretz, Beschreiben und Deuten, 213-226. — Zu den literarischen und ikonographischen Belegen für das Gauklerum im Alten Orient vgl. F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 79-112; vgl. auch Kap. 3.1.14.

¹²⁶ Zu diesem Lokalisierungsvorschlag vgl. M. Popko, Zippalanda, 11-13, 29-31; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 591-593 (hier auch weitere Literatur zum archäologischen Befund). — Vgl. dagegen aber die Lokalisierung von Arinna an diesem Ort; vgl. S. Erkut, in: H. Otten/E. Akurgal/H. Ertem/A. Ünel, Sedat Alp'a armağan, 159-161.

¹²⁷ Eine Zusammenstellung der Belege für das Auftreten des ¹⁰GIR bietet F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 304; vgl. auch A. Ünal, in: AnSt 44, 203-218. — Zum LÜ G¹⁵KUN, vgl. O.R. Gurney, in: AnSt 44, 219f. — Zu KUB 60, 56, 7 vgl. auch M. Popko, in: Or 61, 471. — Zum ¹⁰ALAM.ZU, vgl. Kap. 3.1.1.

einer leicht gebogenen, etwa ellenlangen Trompete mit einem umgebogenen Mundstück¹²⁸.

Die Kunst der Hethiter, Abb. 39; F. Behn, Musikleben, Tf. 39 Nr. 91.

3.2.1.31 Terrakottafigur

Fundort: Boğazköy, Oberstadt, Gebäudeschutt in M/9-d/9. — *Datierung:* 2. Hälfte des 13. Jh. v. Chr. (Periode 3). — *Maße:* Höhe 9 cm; Breite 3,6 cm.

Lit.: H. Parzinger/R. Sanz, Die Oberstadt von Hattuša, 30 (L 4). 113 und Tf. 70 Nr. 94; P. Neve, Hattuša, Abb. 78; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1775. — Eigene Umzeichnung nach H. Parzinger/R. Sanz, Die Oberstadt von Hattuša, Tf. 70, Nr. 94.

Die Statuette eines sitzenden Harfenspielers wurde in der Oberstadt von Hattuša gefunden. Der Kopf der Figur fehlt; der obere und der dem Spieler abgewandte Teil des auf den Oberschenkeln ruhenden Instruments sind abgebrochen; es sind noch sechs Saiten zu erkennen. Die Terrakottafigur diente möglicherweise als Zieraufsatz eines Gefäßes.

3.2.1.32 Reliefkeramikfragment

Fundort: Boğazköy, Unterstadt (Südarcal, Stratum 2). — *Datierung:* 13./12. Jh. v. Chr. — *Maße:* 8,6 x 8,7 x 1,6 cm (mit Relief 2,3 cm).

Lit.: R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 29. 62 und Tf. XLII 124. — Eigene Umzeichnung nach R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, Tf. XLII 124.

Das Reliefkeramikfragment bietet möglicherweise den oberen Teil einer Harfe: Erkennbar sind noch drei parallel verlaufende Linien, die vielleicht als Saiten zu deuten sind; dann dürfte eine diagonal in die Bildfläche ragende Linie mit einer nach unten gebogenen Verdickung, auf der sich zwei Aufsätze erheben, als Saitenträger zu identifizieren sein, der in einem gehörnten Tierkopf endet.

3.2.1.33 Vier Bronzefiguren

Fundort: Boğazköy. — *Datierung:* Anfang des 12. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe 10 cm und 12 cm.

Lit.: O. Weber, Die Kunst der Hethiter, 18f. und Abb. 38. 39; F. Behn, Musikleben, 67 und Tf. 39 Nr. 91; M. Wegner, in: MGG 6, 331 und Tf. 15, 5; B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 183-185 (A/7 und A/8) mit Abb. 103 und 104; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1775f. und Abb. 7. — Eigene Umzeichnungen nach O. Weber,

3.2.1.33.1 Sitzende Figuren

Die zwei sitzenden Trompetenbläser oder Spieler von Rohrblatinstrumenten blasen ein nach unten gerichtetes Musikinstrument, das sie mit beiden Händen umfassen. Die Hände der Spieler treffen sich etwa in der Mitte des Rohres. Die Anzahl der Griffhöhlen der Instrumente ist nicht bestimmbar.

3.2.1.33.2 Stehende Figuren

Die beiden anderen stehenden Figuren halten mit der linken Hand jeweils eine runde Scheibe hoch. Einer dieser Musiker stützt sein Instrument in der Weise auf die Handfläche auf, daß alle Finger außer dem Daumen am Rand noch leichtere Takte schlagen können. Die Hauptakzente werden mit der rechten Hand erzeugt. Dieses Instrument ist sicherlich als eine auf Kopfhöhe mit der rechten Hand geschlagene Rahmentrommel zu deuten. Dagegen ist das Instrument der vierten Figur nicht eindeutig zu identifizieren: Eine Scheibe wird auf der dem Spieler zugewandten Seite, also auf ihrer Rückseite, mit der linken Hand in der Mitte gehalten und erinnert damit an die Handhabung eines Beckens; die Haltung des rechten Arms weist allerdings eher auf einen Trommler als auf einen Beckenspieler.

3.2.1.34 Anthropomorphes Tongefäß

Fundort: Kumlulu. — *Datierung:* 2. Jt. v. Chr.? — *Maße:* ca. 45 cm hoch.

Lit.: R. Duru, in: E. Akurgal/U.B. Alkm, Mélanges Mansel, 679-690; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 149 und Abb. 7.

Das heute im Museum in Adana befindliche Tongefäß, das möglicherweise als Rhyton anzusprechen ist¹²⁹, stellt einen singenden Musikanten dar. Der bärtige, untersetzte Mann trägt Schnabelschuhe und als eine Kopfbedeckung eine Kappe. Darüber hinaus bietet die Statuette nur wenige Hinweise auf die Bekleidung des Musikers: Durch zwei Kreise werden die Brustwarzen angegeben, was auf einen unbedeckten Oberkörper schließen läßt; andererseits deutet eine umlaufende Linie am Hals auf ein hier abschließendes Gewand, das im Hüftbereich von einem durch drei parallel verlaufende Linien dar-

¹²⁸ Zur Forschungsdiskussion (auch mit Literaturangaben) vgl. A. Unal, in: AnSt 44, 212f. — Vgl. auch Kap. 1.4.

¹²⁹ Anthropomorphe Trinkgefäße aus Ton nehmen unter den hethitischen Kultobjekten eine bedeutende Stellung ein; vgl. T. Özgüç, in: Die Hethiter und ihr Reich, 129-131 mit Abb. 9 und 12 (mit weiterer Literatur).

gestellten Gürtel mit einer herabhängenden kreisförmigen Verzierung zusammengehalten wird. Am Unterkörper sind (zumindest auf dem mir vorliegenden Foto) keine Markierungen zu erkennen, die Rückschlüsse auf die Art der Kleidung des Mannes zulassen; W. Bachmann nennt lange Hosen als Bekleidung des Unterkörpers.

Der Musikant singt mit weitgeöffnetem Mund. Etwa auf Brusthöhe hält er direkt am Körper ein wohl als Chordophon zu klassifizierendes Musikinstrument: Das Instrument mit einem dreieckigen oder rechteckigen, trapezförmigen Rahmen weist zwei Saiten auf, die mit den Fingern der rechten Hand oder mit einem Plektrum angerissen werden. Der linke Arm der Figur ist nur von der Schulter bis kurz oberhalb des Ellenbogens erhalten; die Bruchspuren weisen aber darauf hin, daß der Arm unterhalb der Brust auf dem Oberkörper auflag und die Hand den ebenfalls verlorenen linken Teil des Musikinstrumentes berührte oder festhielt. Diese Arm- bzw. Handhaltung des Spielers legt nahe, daß es sich bei dem Chordophon um eine Leier handelt. Eher unwahrscheinlich dürfte eine Deutung des Instrumentes als Laute sein, da in diesem Fall ein in die entgegengesetzte Richtung abgewinkelter linker Arm mit einer links vom Körper agierenden Greifhand zu erwarten wäre (vgl. z. B. Abb. 9, 29, 35, 37, 38). Kurzhalblauten sind in Ägypten, Vorderasien und im ägäischen Raum erst seit der hellenistischen Zeit, jedoch nicht für das 2. Jahrtausend v. Chr., bezeugt, so daß eine derartige Deutung des Musikinstrumentes fraglich bleiben muß, wenngleich dieser Lautentyp die Armhaltung des Musikanten erklären würde.¹²⁰

Möglicherweise gehört der singende Leierspieler zu einer Gruppe von mehreren Figuren, die ein Ritual ausführt¹²¹.

3.2.1.35 Orthostaten-Relief

Fundort: Karkemisch, „Processional Entry“. — **Datierung:** 9. Jh. v. Chr. — **Masse:** 1,35 x 1,15 m.

Lit.: C.L. Woolley, Carchemish II, pl. B, 17b; A. Moortgat, Die bildende Kunst, 82 und Tf. LXXVIII; M. Wegner, Die Musikinstrumente, 33 und Tf. 11b; ders., in: MGG 6, 332 und Tf. 16, 6; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 183, 196 und Fig. 2.f; W. Orthmann, Untersuchungen zu spätethitischen Kunst, 33 f. 393 f. 507, Tf. 29c F5; H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 390 und Abb. 6; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 14 f. 21 und Abb. 60; R. Eichmann, in: BaM 19, 603 f. und Abb. 9c; M. Schuol, in: MGG 2, Sachteil 9, 1780; B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik, 44 f. — Eigene Umzeichnung nach M. Wegner, in: MGG 6, Tf. 16, 6.

Auf dem spätethitischen Basalt-Relief ist eine Musikantengruppe dargestellt: Der stehende Lautenspieler hält eine Spießlaute mit einem kleinen Corpus und einem langen Stiel in der rechten Armbeuge. Die zwei Zierschnüre der oberen Saitenbefestigung weisen auf ein zweisaitiges Instrument; sie sind wie auf den neuassyrischen Darstellungen V-förmig zusammengeknötet und hängen lang vor der Greifhand des Spielers herab. Die Saiten des Chordophons werden mit einem Plektrum angerissen. Vor dem Lautenspieler steht ein Doppeloboebäler, vor ihm eine kleinere, gegen die Bewegungsrichtung der Gruppe orientierte Figur mit schwer erkennbaren Idiophonen; möglicherweise handelt es sich dabei um Klangstäbe oder um Stielbecken, die in horizontaler Richtung gegeneinander geschlagen werden¹²²; der Zug wird angeführt durch einen Mann, der mit erhobenen Armen tanzt.

3.2.1.36 Orthostaten-Relief

Fundort: Karkemisch, „Processional Entry“; Breitseite des Eckorthostaten. — **Datierung:** 9. Jh. v. Chr. — **Masse:** Höhe 0,90 m; Breite 1,30 m; Dicke 0,30 m.

Lit.: C.L. Woolley, Carchemish II, pl. B, 18b; A. Moortgat, Die bildende Kunst, 82 und Tf. LXXIX; A. Machabey, in: Revue de Musicologie 23, 5 f.; M. Wegner, Die Musikinstrumente, 33;

¹²⁰ Vgl. dagegen W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 149, der das Chordophon als Kurzhalblaute deutet. Fraglich dürfte auch die Datierung des Gefäßes in das 3. Jahrtausend v. Chr. sein, da eine derartige Zeiteinstellung kaum zu vereinbaren ist mit der Ausarbeitung des Gesichts, die am ehesten mit der Gestaltung der menschlichen Figuren auf der hethitischen Reliefkeramik vergleichbar ist; auch die Schnabelschuhe sind typisches hethitisches Schuhwerk und sprechen für eine Datierung des Musikanten in die Mitte des 2. Jt. v. Chr. — Zum Nachweis der Kurzhalblaute vgl. R. Eichmann, in: MGG 2, Sachteil 5, 948.

¹²¹ Zu dieser Figur erteilte mir dankenswerterweise Herr Prof. Haas wichtige Auskunft und stellte mir auch ein Foto zur Verfügung.

¹²² Kleiner dargestellte, tanzende Figuren („Tanzzwerg“) mit Klangstäben o. ä. in den Händen sind auch in ägyptischen Ensembles belegt, z. B. im Grab des Dh-h-n in Giza (4. Dynastie) und des W3h (18. Dynastie); vgl. W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 733 f. 784 f. 810 f.; 2, Tf. CDXIV. CDXXIV (S. 66). CDXXX (S. 49). — Zur Verwendung von Klappern (xpr̄taḥ), deren zwei an einem runden Endstück befestigte Schenkel („Gelenklklappen“) durch rhythmischen Schwingen zum Erklängen gebracht wurden, in den griechischen, etruskischen und römischen Musikerensembles (mit Leiern und Auloi) durch tanzende Personen vgl. M.L. West, Ancient Greek Music, 122 f. und Pl. 31; A.J. Neubecker, Altgriechische Musik, 83 f.; vgl. auch G. Fleisshauer, Etrurien und Rom, 28. 30. 122 und Abb. 6. 8. 68. 69.

W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 185. 209 und Fig. 1.c, 4.g; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 206 f. und Fig. 58; W. Stauder, in: *RIA* 4, 470; K. Bittel, *Die Hethiter*, Abb. 290; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 33 f. 393 f. 507 f. und Tf. 29d F/7a; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 17. 20 und Abb. 75; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: *MGG*₂, Sachteil 6, 160; M. Schuol, in: *MGG*₂, Sachteil 9, 1780 und Abb. 10; B. Dinçol, *Eski Önsaya ve Misir'da Müzik*, 39 f. — Eigene Umzeichnung nach K. Bittel, *Die Hethiter*, Abb. 290.

Das in Basalt gehauene Relief zeigt einen Musikanten mit einem leicht gebogenen Horn. Vor ihm steht eine Dreiergruppe mit einer großen Trommel: Der mittlere Mann hält das Instrument, vielleicht hat er in dem Ensemble aber auch eher eine koordinierend-leitende Funktion; die beiden anderen Personen, die das Instrument an einem über die Schulter verlaufenden Traggurt halten, schlagen mit der flachen Hand gleichzeitig auf den mittleren Bereich des Fells. Die Musiker treten anscheinend während einer Opferzeremonie auf: Sie stehen einer sitzenden Göttin gegenüber, hinter der ein Zug mit gabenbringenden Frauen und Männern dargestellt ist¹³³.

3.2.1.37 Orthostaten-Relief (Ausschnitt)

Fundort: Karkemiš, „Water Gate“. — *Datierung*: 9. Jh. v. Chr. — *Maße*: Höhe 1,35; Breite 2,30 m.

Lit.: E. Akurgal, *Späthethitische Bildkunst*, Tf. XLVIa; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 30 f. 367. 498, Tf. 21c Ab/4; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 14 f. und Abb. 61; J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché*, 43 f. und Pl. 8 Fig. 52; D. Collon, in: *RIA* 6, 517 fig. 5; R. Eichmann, in: *BaM* 19, 603 f. und Abb. 9g; D. Symington, in: G. Herrmann, *The Furniture of Western Asia*, Pl. 32c. — Eigene Umzeichnung nach E. Akurgal, *Späthethitische Bildkunst*, Tf. XLVIa.

Das Kalkstein-Relief zeigt einen nach links gewandten Lautenspieler und eine Person mit einem (Libations-)Gefaß. Die Musikdarbietung steht in Zusammenhang mit einer (rituellen?) Trink-Szene, die von einer vor dem (Opfer-) Tisch sitzenden Person ausgeführt wird.

3.2.1.38 Vier zusammengehörige Orthostaten-Reliefs

Fundort: Zincirli, äußeres Burgtor, Westwange. — *Datierung*: 10./9. Jh. v. Chr. — *Maße*: Höhe 1,30 m und 0,94 m; Breite zusammen 1,10 m.

Lit.: F. von Luschan, *Ausgrabungen in Sendschirli III*, 220 mit Abb. 119 und Tf. XXXVII; O. Weber, *Die Kunst der Hethiter*, 18 und Abb. 36; A. Mcortgat, *Die bildende Kunst*, 82 f. und Tf. LXXXI; H.Th. Bossert, *Altanatolien*, Abb. 948; F. Behn, *Musikleben*, Tf. 39 Nr. 89; M. Wegner, in: *MGG* 6, 332 und Tf. 15, 1; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 62. 393. 541 und Tf. 59c B/18; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 15 und Abb. 62; R. Eichmann, in: *BaM* 19, 603 f. mit Abb. 9h; M. Schuol, in: *MGG*₂, Sachteil 9, 1780; D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 100 mit Abb. 30. — Eigene Umzeichnung nach H.Th. Bossert, *Altanatolien*, Abb. 948.

Das linke Teilstück der in Basalt gearbeiteten späthethitischen Musik-Szene zeigt einen sitzenden Lautenspieler. Die Darstellung läßt nur wenige Details erkennen: Die Laute hat ein kleines Corpus, das auf dem Oberschenkel des Spielers ruht, und einen sehr langen Hals. Die Zierschnüre, die hinter der Greifhand des Spielers herabhängen, entsprechen der Darstellung auf dem Relief aus Karkemiš (Abb. 37). — Das rechts angefügte Relief stellt eine dem Lautenspieler zugewandte stehende Person dar, die in der Literatur übereinstimmend als Tänzer angesprochen wird; Bonatz vermutet, daß es sich um einen Sänger handelt, der sich mit der linken Hand an den Kehlkopf faßt (vgl. auch Abb. 84). Auf den Fotografien des Reliefs, deren Qualität im allgemeinen recht gut ist, sind deutlich mit einem Band an den Fußgelenken dieser Figur befestigte runde Gegenstände sichtbar. Vielleicht handelt es sich dabei um Rasseln oder Klappern. Derartige Musikinstrumente sind im (spät-) hethitischen Bereich sonst weder archäologisch noch literarisch bezeugt und wurden bisher auch in der Forschung nicht diskutiert. Zumindest in Ägypten waren Fußrasseln aber bekannt: Sie waren anscheinend typisch für Musikerensembles aus Nubien, die an ägyptischen Festzügen teilnahmen. Auch indische Tänzer tragen häufig im Bereich der Fußknöchel Rollschellen, deren Größe zwischen wenigen Millimetern und mehreren Zentimetern schwankt¹³⁴. Der aktuelle Erhaltungszustand des Reliefs, das sich im Vorderasiatischen Museum Berlin (Inv. VA 2652) befindet, läßt die Ausstattung der fraglichen

¹³³ Zur Aufstellung der Orthostaten mit den genannten Szenen vgl. W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 506–509 mit Plan 5/6 und Tf. 29d–30f (Karkemiš F/7–F/10).

¹³⁴ Zu den indischen Rollschellen vgl. N. Beyer, in: *MGG*₂, Sachteil 4, 745. — Zu den nubischen Musikerensembles vgl. auch Abb. 62.2.

Figur mit Fußrasseln allenfalls errahnen; eindeutig erkennbar sind sie jedoch auf qualitativ vollen, älteren Fotos¹³⁵. — Über dem Lautenspieler und dem Tänzer befindet sich ein aus zwei Basaltplatten zusammengesetzter sitzender Vogel.

3.2.1.39 Zwei zusammengehörige Orthostaten-Reliefs

Fundort: Zincirli, Eingang, Ost-Wange des Nördlichen Hallenbaus, im Schutt in der Nähe ihres ursprünglichen Platzes bzw. sekundär verbaut. — *Datierung:* 8. Jh. v. Chr. — *Maße:* 1,14 x 1,53 m.

Lit.: F. von Luschan, in: F. von Luschan/G. Jacoby, Ausgrabungen in Sendschirli IV, 354ff. Abb. 259b, Tf. LXII; O. Weber, Die Kunst der Hethiter, 18 und Abb. 37; H.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 949; A. Machabey, in: Revue de Musicologie 23, 5; F. Behn, Musikleben, 68 und Tf. 40 Nr. 92; M. Wegner, Die Musikinstrumente, 34 und Tf. 5b; ders., in: MGG 6, 332 und Tf. 16, 4; W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 26. 29–31. 75 sowie Abb. 18 und 19; B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 208 (A/9). 225f. und Abb. 112; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 191. 205 und Fig. 2. b. c, 4.f.; W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 63. 393. 546f., Tf. 63 F/6 und F/7; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 203 und Fig. 55; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 7. 9. 17 und Abb. 19; H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 389; D. Collon, in: RLA 6, 577. 579; Å. Norborg, Ancient Middle East Lyres, 82. 92f. 106. 112 und Fig. 36, 48 und 74; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1780; B. Dinçol, Eski Önsaya ve Misir'da Müzik, 39. — Eigene Umzeichnung nach M. Wegner, in: MGG 6, Tf. 16, 4.

Ein zweites Relief aus Zincirli stellt vier Musikanten dar: Zwei Männer halten mit der linken Hand jeweils eine etwa kopfgroße Rahmentrommel, die sie mit der rechten Hand schlagen, während die beiden anderen Personen Leiern spielen. Die rechteckige Kastenleier hat sechs Saiten, die von der Halterung am Kastenboden fächerförmig zum waagerechten Joch gespannt sind; am Resonanzkasten des Instrumentes sind zwei Gebilde zu erkennen, die als Schalllöcher oder – analog zu Leierdarstellungen aus dem ägäischen Raum (z. B. Pinax aus Athen, 7. Jh. v. Chr.; Amphora, 7. Jh. v. Chr.; attische Trinkschale, 5. Jh. v. Chr.) – als Verzierungen (Bema-

lung oder Einlegearbeit) zu erklären sind¹³⁶. Die zweite Leier weist zwei verschieden lange, gebogene Arme auf, so daß das Joch stark schräg geführt wird. Die Darstellung läßt keinen Schallkasten erkennen; die zwölf Saiten werden von einer kleinen Querverstrebung gehalten.

Das zweiteilige Basaltrelief ist Teil eines aus 8 Personen bestehenden Musikantenzuges und war zusammen mit Nr. 34 und 35 aufgestellt. Die Musikdarbietung ist Bestandteil einer Speisescene: Die Musiker und die hinter ihnen gehenden zwei Personen (Gabenbringer?) bewegen sich auf den am Speisetisch sitzenden Herrscher zu; hinter ihm stehen ein Wedelträger, eine Person mit einem Krug in der erhobenen rechten Hand und ein weiterer Mann mit Bogen, Pfeilen und einem Köcher¹³⁷.

Das Relief bietet eine ausführlich komponierte Speisescene wie sie in der spätethitischen Kunst selten erhalten und nur mit den Darstellungen vom Karatepe (Abb. 43) und aus Karkemisch (Abb. 37) vergleichbar ist.

3.2.1.40 Orthostaten-Relief

Fundort: Zincirli, äußeres Burgtor, Westwange (Eckorthostat [Schmalseite]). — *Datierung:* 8. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe 1,14 m.

Lit.: F. von Luschan, Bildwerke und Inschriften, in: F. von Luschan/G. Jacoby, Ausgrabungen in Sendschirli IV, Abb. 259b; H.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 950; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 207 und Abb. 4f.; W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 546 und Tf. 63 F/8a; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 17 und Abb. 68; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 87 und Abb. 41; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1780. — Eigene Umzeichnung nach H.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 950.

Ein schmales Basalt-Relief zeigt zwei übereinander stehende Trommler. Es ist keine Einteilung in zwei Friese vorhanden: Zweifelloso steht der obere bartlose Musikant auf den Schultern des unteren bärtigen Mannes. Demnach handelt es sich hier um eine Darstellung musizierender Akrobaten.

¹³⁵ Zu den Verzierungen der Resonanzkörper von Leiern vgl. B.P. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 207f. — Zu den griechischen Parallelen vgl. ebd., 100–103. 244. 355; A.J. Neubecker, Altgriechische Musik, 74 und Tf. II Abb. 1; M.L. West, Ancient Greek Music, 89 und Pl. 15. 16. 21.

¹³⁷ Zur Aufstellung dieser Orthostaten vgl. W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 546f. und Tf. 63 (Zincirli F/3–F/8a); J. Voos, in: AoF 12, 65–86.

¹³⁶ Hilfreich ist z. B. die Aufnahme in: H.Th. Bossert, Altanatolien, Abb. 948.

3.2.1.41 Orthostaten-Relief

3.2.1.41.1 Orthostaten-Relief

Fundort: Zincirli (äußeres Burgtor, Westwange). — *Datierung:* 8. Jh. v. Chr. — *Maße:* 0,83 m x 0,70 m.

Lit.: F. von Luschan, Bildwerke und Inschriften, in: F. von Luschan/G. Jacoby, Ausgrabungen in Sendschirli IV, 357; St. Przeworsky, in: Syria 17, 42 und Pl. X 6; W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 6. 393. 346 Anm. 1 und Tf. 63 h F/5; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 21 und Abb. 88; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1780f. — Eigene Umzeichnung nach W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, Tf. 63 h F/5.

Auf dem größtenteils zerstörten Relief aus Basalt sind nur noch zwei nach rechts schreitende Figuren zu erkennen; ihre Köpfe und Oberkörper sind zerstört. Bei der hinteren Figur handelt es sich um einen Doppeloboenspieler: Der untere Teil des Instrumentes, die Unterarme und die Hände des Spielers sind noch erhalten. Nicht direkt anpassend, aber wohl zu diesem Relief gehörig ist der Kopf eines Doppeloboenspielers (Abb. 41.2).

3.2.1.41.2 Orthostaten-Relief

Fundort: Zincirli (äußeres Burgtor, Westwange). — *Datierung:* 8. Jh. v. Chr. — *Maße:* 0,32 x 0,27 m.

Lit.: G. Perrot/Ch. Chipiez, Histoire de l'Art IV, 568 und fig. 290 (als Herkunftsort wird Maraş angegeben); F. von Luschan, Bildwerke und Inschriften, in: F. von Luschan/G. Jacoby, Ausgrabungen in Sendschirli IV, 357; K. Humann/O. Puchstein, Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, 393 und Tf. XLVIII 4 (als Herkunftsort wird Maraş angegeben); J. Garstang, The Land of the Hittites, 122 (als Herkunftsort wird Maraş angegeben); H.H. von der Osten, in: Metropolitan Museum Studies 2, 113 (Nr. 10, als Herkunftsort wird Maraş angegeben); St. Przeworsky, in: Syria 17, 41 f. und Pl. X 2; A. Machabey, in: Revue de Musicologie 23, 5 f.; F. Behn, Musikleben, 69 und Tf. 41, Nr. 93; W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 6. 393. 346 Anm. 1; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 21 und Abb. 87; H. Turnbull, in: St. Sadie, The New Grove Dictionary 1, 391. — Eigene Umzeichnung nach F. Behn, Musikleben, Tf. 41, Nr. 93.

Das Fragment eines Basalt-Reliefs zeigt den Kopf eines Doppeloboenspielers mit dem oberen Teil des Instrumentes und gehört zu Abb. 41.1.

3.2.1.42 Orthostaten-Relief

Fundort: Tell Halaf. — *Datierung:* 9. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe 0,78 m; Breite 1,17 m.

Lit.: M. v. Oppenheim, Der Tell Halaf, 158-161 und Tf. 38; W. Speiser, Vorderasiatische Kunst, Tf. 82; M. Wegner, Die Musikinstrumente, 33 f.; F. Behn, Musikleben, 69 f. und Tf. 41 Nr. 94; M. Riemschneider, Die Welt der Hethiter, 245 und Tf. 80 (unten); A. Moortgat, Die Bildwerke, 95 und Tf. 106; M. Wegner, in: MGG 6, 332 und Tf. 13, 3; W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 26. 28. 30 und Abb. 16; ders., in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 188-191 und Fig. 2.2; E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, Tf. 142; W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 121. 178-182. 396 f.; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 6 f. und Abb. 18; D. Collon, in: RIA 6, 577; Å. Norberg, Ancient Middle East Lyres, 112 f. und Fig. 52; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1782. — Eigene Umzeichnung nach M. Riemschneider, Die Welt der Hethiter, Tf. 80.

Auf dem spätethitischen Relief ist eine Tierkapelle dargestellt: Der sitzende Löwe spielt eine hohe Kastenleier mit 6 oder 7 Saiten, der Bär eine kleine Rahmentrommel. Die anderen Tiere haben Gegenschlagstäbe, Becken und eine Winkelharfe(?). Manche Tiere tanzen; die Haltung ihrer Vorderpfoten läßt vermuten, daß sie klatschen. Der schlechte Erhaltungszustand des Reliefs läßt aber keine zweifelsfreie Deutung aller dargestellten Tiere und ihrer Musikinstrumente zu: So ist z. B. bei der Kastenleier des Löwen weder die Anzahl der Saiten noch die Art ihrer Befestigung am oberen Saitenträger und am Schallkasten zu erkennen.

Ein zweites Relief mit einer Tierkapelle vom Tell Halaf ist bisher unpubliziert. Es ist schlecht erhalten, scheint aber der ersten Tierkapelle sehr ähnlich zu sein: Dargestellt sind ein Löwe mit einer Leier, ein Hund o. ä. mit einem Becken, eine Katze mit einer Trommel, ein Schwein (mit Klappern?), ein Bär und ein Esel; ein Affe hockt vor einem viereckigen, auf Füßen stehenden Gestell mit einem Gefäß, aus dem er mit einem Saugrohr Flüssigkeit (Wein?) in eine Schale fließen läßt¹³⁸.

¹³⁸ M. von Oppenheim, Der Tell Halaf, 158. 159 f. (keine Abbildung); W. Orthmann, Untersuchungen zur spätethitischen Kunst, 396 f. (hier weitere Literatur).

3.2.1.43 Zwei zusammengehörige Orthostaten-Reliefs

Fundort: Karatepe. — **Datierung:** 8. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 1,21/1,36 m; Breite 0,97/1,48 m.

Lit.: H. Cambel, in: *Oriens* 1, 152. 155. 160 f. und Tf. 3; H.Th. Bossert et al., *Karatepe* Tf. 15, Abb. 75; F. von Luschan, in: F. von Luschan/G. Jacoby, *Ausgrabungen in Sindschirli IV*, Abb. 75; M. Riemschneider, *Die Welt der Hethiter*, 246 und Tf. 85; M. Wegner, in: *MGG* 6, 332 f.; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 64. 66 sowie Abb. 56 und 57; B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 173–175 (A/5). 226 und Abb. 101; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 210 und Fig. 4.h; K. Bittel, *Die Hethiter*, Abb. 309; W. Orthmann, *Untersuchungen zur spätethitischen Kunst*, 107 f. 393 f. 494 und Tf. 18 c B/1. 18 d B/2; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 7. 9 und Abb. 29; H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 388 und Abb. 4; J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché*, 40. 43. 44 und Pl. 6 Fig. 37; D. Collon, in: *RIA* 6, 578. 579 und fig. 3; St. de Martino, in: *OA* 26, 182; W. Orthmann, *Der Alte Orient*, 432 und Tf. 364; M. Maas/J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments*, 12 und Fig. 7b; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 80. 92 f. 101 und Fig. 35, 46 und 79; M. Schuol, in: *MGG* 2, Sachteil 9, 1781 und Abb. 11; B. Dīnqol, *Eski Önasya ve Misir'da Müzik*, 25 f. — Eigene Umzeichnung nach K. Bittel, *Die Hethiter*, Abb. 309.

Das in Basalt gearbeitete Relief stellt das Gastmahl eines Königs dar, zu dem eine Kapelle aufspielt: In der oberen Reihe sind vier Gabenbringer zu erkennen. Im unteren Register treten ein Musikant mit einer Doppeloboe, ein Mann mit einer kleinen Rahmentrommel und zwei Leierspieler mit ihren Instrumenten auf. Eine der Leiern weist Ähnlichkeiten auf mit dem Exemplar aus Zincirli mit den gebogenen Armen und dem schrägen Joch (Abb. 39); die Darstellung vom Karatepe zeigt jedoch einen Resonanzkasten, erkennbar ist eine Bespannung mit acht Saiten. Die zweite Leier mit sechs Saiten zeigt Parallelen zur griechischen Phorminx: Zwei nur wenig jüngere Darstellungen und typologisch nahestehende Darstellungen einer Phorminx finden sich auf einer spätgeometrischen attischen Kanne vom Dipylon (Athen, 2. Hälfte des 8. Jh. v. Chr.) und auf einer kykladischen Amphora (2. Hälfte des 7. Jh. v. Chr.)¹³⁹.

¹³⁹ Zu vergleichbaren Darstellungen der griechischen Phorminx aus dem ägäischen Raum vgl. B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 56 (II/16). 167–171. 203–208 u. 8; E. Akurgal 1966, 200. 102 mit Fig. 152a und Abb. 62; M.L. West, *Ancient Greek Music*, Plate 13. — Zu

3.2.1.44 Orthostaten-Relief

Fundort: Karatepe. — **Datierung:** 8. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe ca. 1,20 m.

Lit.: H.Th. Bossert, *Karatepe*, Tf. 15, Abb. 74; B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 175 f. (A/6). 226 f. 353 und Abb. 102; H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 391 und Abb. 8 und 9; E. Akurgal, *Die Kunst Anatoliens*, 95. 97 f. und Tf. 55–57; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 65 f. 69 und Abb. 58; W. Orthmann, *Untersuchungen zur spätethitischen Kunst*, 106 f. 393 f. 492, Tf. 17 f. A/27; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 202. 210 und Fig. 4.e, i; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 17. 21 und Abb. 69 und 89; D. Collon, in: *RIA* 6, 578; St. de Martino, in: *OA* 26, 183; M. Maas/J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments*, 13 und Fig. 14; F. Blocher, in: V. Haas, *Außenseiter und Randgruppen*, 87 f. und Abb. 42; M.L. West, *Ancient Greek Music*, 89; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 92 f. 101. 115–119 und Fig. 54; M. Schuol, in: *MGG* 2, Sachteil 9, 1781 f.; B. Dīnqol, *Eski Önasya ve Misir'da Müzik*, 44 f. — Eigene Umzeichnung nach H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, Abb. 4.

Ein zweites Relief vom Karatepe zeigt in zwei Friesen verschiedene Musikinstrumente — eine Doppeloboe mit Rohren von ungleicher Länge, zwei verschieden große Trommeln, eine Leier — und einen Tänzer. Der Doppeloboenspieler trägt die Phorbeia: Die Mundbinde wird nicht nur vom Mund hinter den Hals geführt, sondern weist — wie auch durch Darstellungen aus dem griechischen Bereich belegt — ein zusätzliches über den Kopf verlaufendes Band auf¹⁴⁰. Das Agieren der im oberen Bildstreifen dargestellten Frauen mit nacktem Oberkörper und das Mitwirken von kleineren, vielleicht als Zwergwüchsige oder Kinder zu deutenden Personen, läßt an den Auftritt einer Gruppe von Gauklern denken¹⁴¹.

3.2.1.45 Grabstele

Fundort: Maraş. — **Datierung:** 10./9. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 0,56 m; Breite 0,51 m.

Ähnlichen Ensembles vgl. die (Tympanon, Leier, Auloi) Darstellungen auf Bronze- und Silberschalen von Zypern aus dem Zeitraum von ca. 800–550 v. Chr. vgl. B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 64–70. 158–164 (hier auch ägyptische und phönizische Arbeiten); W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 211.

¹⁴⁰ Zur Phorbeia in Kleinasien vgl. die Erläuterungen zu Abb. 49 und 50.1. — Zur Phorbeia vgl. auch Kap. 4.9.

¹⁴¹ Zum Gauklertum im Alten Orient vgl. F. Blocher, in: V. Haas, *Außenseiter und Randgruppen*, 79–112; vgl. auch Kap. 5.1.14.

Lit.: G. Perrot/Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art* IV, 556 und Fig. 281; K. Humann/O. Puchstein, *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*, 388 und Tf. XLVII 2 (Zeichnung); H.H. von der Osten, in: *Metropolitan Museum Studies* 2, 113 (Nr. 14) und Fig. 2; M. Wegner, *Die Musikinstrumente*, 34; F. Behn, *Musikleben im Altertum*, Tf. 38 Nr. 88; M. Wegner, in: *MGG* 6, 332 und Tf. 15, 2; H.Th. Bossert, *Altanatolien*, Abb. 810; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 26. 29-31 und Abb. 17; B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 314 (A/10) und Abb. 147; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 150f.; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 86. 368. 373-380. 526 und Tf. 46d B/19; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 7; H. Turnbull, in: *St. Sadie, The New Grove Dictionary* 1, 391; J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché*, 41 und Pl. 6 Fig. 39; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 104. 106 und Fig. 47; M. Schulz, in: *MGG* 2, Sachteil 9, 1782; D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 22 (C 64). 42-44. 99 und Tf. XXII. — Eigene Umzeichnung nach M. Wegner, in: *MGG* 6, Tf. 15, 2.

Auf der Basaltstele ist eine vor einem Tisch sitzende Frau in flachem Relief dargestellt; in der linken Hand hält sie eine mit 4 Saiten bespannte Kastenleier, die nahezu quadratisch ist. Typologisch steht das Instrument mit den vertikalen Jocharmen einer weiteren Leier-Darstellung aus Maraş¹⁴², den Instrumenten aus Zincirli (Abb. 39) sowie den auf neuassyrischen Reliefs aus Dur Sarrukin, Ninive und Assur belegten Chordophonen nahe¹⁴³. Der Gegenstand in ihrer rechten Hand ist wohl nicht als kleine Trommel, sondern als runder Spiegel zu identifizieren. Dies legen weitere Reliefs auf Grabsteinen aus Maraş nahe, die ähnliche Objekte – anscheinend als typisches Attribut der möglicherweise als Schicksalsgöttinnen anzusprechenden Frauen – darstellen. Eine kleinere weibliche Figur (ein Kind oder die in Kindergestalt dargestellte Seele des Verstorbenen?) sitzt ihr gegenüber (auf ihrem Schoß?) und hält ebenfalls einen Spiegel¹⁴⁴. Auf der Leier sitzt

ein Vogel: Möglicherweise ist der Falke, das Attribut der Göttin Ištar, gemeint¹⁴⁵.

3.2.1.46 Grabstele

Fundort: Maraş (in einem Haus sekundär verbaut, der ursprüngliche Standort ist unbekannt). — *Datierung*: 9. Jh. v. Chr. — *Masse*: Höhe 0,90 m; Breite 0,44 m.

Lit.: G. Perrot/Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art* IV, 558 und Fig. 282; K. Humann/O. Puchstein, *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*, 389 und Tf. XLVII 5 (Zeichnung); J. Garstang, *The Land of the Hittites*, 120; E. Meyer, *Reich und Kultur der Chetiter*, 38. 39 und Abb. 31 (= K. Humann/O. Puchstein, Tf. XLVII 5); A.H. Sayce, *The Hittites*, Tafel nach S. 72 (untere Abbildung, mit falscher Bildunterschrift); H.H. von der Osten, in: *Metropolitan Museum Studies* 2, 114 (Nr. 16) und Fig. 4; J. Garstang, *The Hittite Empire*, fig. 22; E. Akurgal, *Späthethitische Bildkunst*, 122. 132 (Nr. 8); H.Th. Bossert, *Altanatolien*, Abb. 808; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 368. 526 und Tf. 45 B/15; H. Turnbull, in: *St. Sadie, The New Grove Dictionary* 1, 391; J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché*, Pl. 7 Fig. 42; M. Schulz, in: *MGG* 2, Sachteil 9, 1780; D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 20 (C 44). 38-40. 99f. 116 und Tf. XVII. — Eigene Umzeichnung nach H.Th. Bossert, *Altanatolien*, Abb. 808.

Das Bruchstück eines auf einer Basaltstele angebrachten späthethitischen Reliefs zählt zu den sowohl im aramäischen als auch im luwischen Einflusssbereich mehrfach bezeugten Darstellungen des Totenmahles und ist als Stele zur Markierung eines Grabes anzusprechen: Der Verstorbene verzehrt – oft gemeinsam mit einer weiteren Person (Schicksalsgöttin, Schutzgöttheit, Wettergott?) – in der Unterwelt die Trank- und Speiseopfer, die ihm im Rahmen des Totenkultes von seinen Nachkommen dargebracht werden¹⁴⁶.

Die Grabstele läßt auf dem erhaltenen rechten Teil im oberen Fries eine vor einem Speise- oder Opfertisch stehende Figur mit einem Becher in

¹⁴² Bei dieser Darstellung handelt es sich um ein vollständig erhaltenes Basaltrelief (Höhe 0,88 m; Breite 1,07 m) aus der Zeit zwischen 875 und 800 v. Chr.; vgl. dazu zuletzt D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 18 (C 21). 36. 99 und Tf. XII.

¹⁴³ Zu den neuassyrischen Belegen für die Kastenleier vgl. Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 108f.

¹⁴⁴ Zu möglichen Deutungen der Frauen- und Kinderfiguren auf den späthethitischen Reliefs vgl. J. Voos, in: *EAAZ* 29, 357f. — Zur Darstellung von Spiegeln und ihrer Bedeutung (Kultsymbolik, Attribut der Frau) vgl. D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 82-85. — Zu den Grabsteinen vgl. auch unten die Erläuterung zu Abb. 46.

¹⁴⁵ D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 99.

¹⁴⁶ Zu den Jenseitsvorstellungen und den Totenkultdarstellungen auf den späthethitischen und aramäischen Grabsteinen vgl. J.D. Hawkins, in: B. Alster, *Death in Mesopotamia*, 213-225; J. Voos, in: *EAAZ* 29, 347-362; ders., *Studien zum syro-hethitischen Totenkult*; J.D. Hawkins, in: K. Emle et al., *Anatolia and the Ancient Near East*, 189-197; H. Niehr, in: *SEL* 11, 57-73; P.W. Haider/M. Hutter/S. Kreuzer, *Religionsgeschichte Syriens*, 120-122. 435f. — Zu den Speiseszenen und den dazugehörigen Utensilien (Speise, Tisch, Trinkschale) in der altorientalischen Kunst allgemein und zu den späthethitischen Darstellungen im Besonderen vgl. D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 14-64. 90-96. 140-142. — Zu den aramäischen und späthethitischen Fürstentürmen vgl. Kap. 1.2.

der rechten und einem Wedel in der linken Hand erkennen. Im unteren Fries führt ein nach rechts gewandter Mann ein Pferd am Zügel, in der rechten Hand hält er einen Speer. Von einer weiteren sitzenden oder stehenden Figur, die in ihrer Größe wahrscheinlich die volle Höhe der Bildfläche einnimmt, sind nur ein Teil des mit einem langen Gewand bekleideten Unterkörpers und die Beine zu sehen. Diese Person hält wohl das über dem Tisch und der kleineren Figur noch erkennbare obere Ende eines mit einer Schnur umwickelten Stiels, der erstmals von E. Meyer (1914) als Teil einer Laute bezeichnet wurde¹⁴⁷. E. Akurgal (1949) interpretierte alle drei Personen als den Verstorbenen, der in verschiedenen Situationen seines Lebens gezeigt wird; demzufolge wäre die fragmentarisch erhaltene Figur eine Darstellung des Grabherrn, der musiziert. W. Orthmann (1971) vermutete einen „Teil einer sitzenden Figur, die wahrscheinlich ein Musikinstrument in der Hand gehabt hat“. Akurgal und Orthmann legen sich dabei jedoch nicht auf die Art des Musikinstruments fest¹⁴⁸. H. Turnbull nahm 1981 die These von E. Meyer wieder auf und spricht die nach seiner Ansicht stehende Person explizit als Lautenspieler an¹⁴⁹. Das Relief fand in der neueren archäologischen Forschung wieder Beachtung¹⁵⁰, jedoch nicht in den Untersuchungen zur hethitischen Musik und in regional übergreifenden Studien zu einzelnen Musikinstrumenten.

Ein Vergleich mit den Lautenspielerdarstellungen auf den Orthostatenreliefs aus Karkemisch und Zincirli (Abb. 35, 37 und 38) legt nahe, daß die Grabstele aus Maraş tatsächlich einen – wohl stehenden – Lautenspieler zeigt: Das Corpus der Laute ist nicht erhalten, der Stiel des Instruments ist etwa zu einem Drittel sichtbar. Der schräg nach oben weisende Stiel läßt auf die im anatolischen Raum in hethitischer und späthethitischer Zeit übliche Spielhaltung schließen¹⁵¹. Auffällig ist hier freilich die von anderen Lautendarstellungen abweichende Behandlung der zu erwartenden Zierschnüre der oberen Saitenbefestigung, die nicht frei herabhängen, sondern anscheinend ein zweites Mal um den Lautenstiel geschlungen sind. Zudem wäre im erhaltenen oberen Teil des Stiels die linke Greifhand des Spielers zu erwarten. Unklar sind auch zwei in Längsrichtung parallel verlaufende Striche auf dem Stiel, die sich auch

rechts der Schnurumwicklung fortsetzen und anscheinend in einer ringförmigen Verdickung enden: Vielleicht sollen sie die obere Saitenbefestigung (Schubrinne?) andeuten, die dann der bei ägyptischen Lauten üblichen Art der Befestigung des oberen Saitenendes an einem in Leinen gewickelten Holzstückchen und der Verknüpfung mit der um den Lautenstiel gewickelten Schnur entsprechen¹⁵². Bei einem zweiseitigen Bezug wären freilich zwei Schubrinne zu erwarten. Das Foto in Metropolitan Museum Studies 2 (113 Fig. 4) läßt auf dem Lautenstiel zwischen der Bruchkante des Reliefs und der Schnurumwicklung etwa 9 ganz schwache, z. T. wohl auch doppelte, Strichmarkierungen erkennen (oder eigentlich mehr errahnen), die dann wohl ebenso wie vergleichbare Merkmale auf den Lautendarstellungen aus Ägypten und Alaça Höyük (Abb. 29) als Bünde anzusprechen wären¹⁵³. Dann würde das Instrument aus Maraş einen relativ dicht bebundenen Lautenstiel bzw. aus mehrfachen Schnur- oder Darmsaitenumwicklungen bestehende Bünde aufweisen. Sollte es sich trotz dieser von anderen Wiedergaben von Lauten abweichenden Merkmale um ein solches Instrument handeln, wäre dem Stelenfragment aus Maraş unter den Lautendarstellungen des Vorderen Orients ein ähnlich herausragender Platz wie dem Relief aus Alaça Höyük einzuräumen: Die Grabstele aus Maraş bietet wichtige Details der Lautenkonstruktion, die sich sonst weder auf den übrigen hethitischen und späthethitischen Reliefs noch auf den mesopotamischen Bildträgern finden.

Unbedingt notwendig für eine weitere Untersuchung der Stele wäre eine Überprüfung vor Ort (Metropolitan Museum, New York, Inventar-Nr. 91.34.1; Abguß im Pergamon-Museum, Berlin): Wichtige Details (z. B. die 2 auf dem Lautenstiel verlaufenden Saiten und ihre Befestigung oberhalb der Schnurumwicklung) sind nur auf den Zeichnungen erkennbar, ohne dort übereinstimmend dargestellt zu sein; auf den Fotos lassen sich diese konstruktiven Merkmale allenfalls errahnen. Zumindest die Publikation hochwertiger und aussagekräftiger Fotos wäre wünschenswert, denn die Qualität aller bislang verfügbaren Abbildungen ist nicht besonders gut. Die auf Fotos basierenden Umzeichnungen bei G. Perrot/Ch. Chipiez und K. Humann/O. Puchstein, die den Erhaltungszustand der Stele in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an ihrem Fundort in Maraş wiedergeben, sind zwar hilfreiche Ergänzungen zu den Fotografien, sie weisen aber gerade an der Bruchkante

¹⁴⁷ E. Meyer, *Reich und Kultur der Hethiter*, 38.

¹⁴⁸ E. Akurgal, *Späthethitische Bildkunst*, 122; W. Orthmann, *Untersuchungen zur späthethitischen Kunst*, 368.

¹⁴⁹ H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 391.

¹⁵⁰ D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 20 (C 44). 38–42, 99 f. 116 und Tf. XVII.

¹⁵¹ Zur Spielhaltung der Lautenspieler vgl. R. Eichmann, in: *BaM* 19, 583–625 (bes. 608–616).

¹⁵² Zur oberen Saitenbefestigung bei der Harmosis-Laute vgl. R. Eichmann, in: *BaM* 19, 590 und Abb. 32.

¹⁵³ Zu den Bündemarkierungen auf ägyptischen Lautendarstellungen und auf dem Relief aus Alaça Höyük vgl. R. Eichmann, in: *BaM* 19, 591. 601.

zahlreiche Ungenauigkeiten auf: So ist nicht zu entscheiden, ob es sich um eine stehende oder sitzende Person handelt; zudem läßt die zeichnerische Wiedergabe des Bereichs kurz vor dem Bruch nicht erkennen, ob unterhalb des Lautenstiels noch der linke Arm bzw. die Greifhand des Spielers erhalten ist. Für eine Überprüfung der Zeichnungen und damit auch als Ausgangsbasis für obenstehende Ausführungen stand mir bislang nur das in seiner Qualität am ehesten befriedigende Foto in *Metropolitan Museum Studies* 2 (11; Fig. 4) zur Verfügung; dementsprechend vorläufigen Charakter haben deshalb die Überlegungen zur stehenden Figur am linken Rand des Reliefs und zur Bedeutung des von links in die Bildfläche ragenden stabartigen Gegenstandes.

3.2.1.47 Grabstele

Fundort: Maraş. — **Datierung:** 8. Jh. v. Chr. — **Maße:** erhaltene Höhe 76 cm; Breite unterhalb der Zinnen: 56,5 cm (Vorderseite), 52 cm (Rückseite), 31,5 cm (Seiten).

Lit.: S. Schachner/A. Schachner, in: *Anatolica* 22, 206 f. 216 und Abb. 1.b und c, Figuren 4 und 7; D. Bonatz, *Das syro-hethitische Grabdenkmal*, 22 (C 59), 41 f. 59 und Tf. XX. — Umzeichnungen entnommen aus S. Schachner/A. Schachner, in: *Anatolica* 22 (Abb. 1.b und 1.c).

Die heute im Museum von Antakya aufgestellte Basaltstele ist mit insgesamt zehn in vier Stufen abgetreppten Zinnen bekrönt; auf allen vier Seiten ist die insgesamt sehr gut erhaltene Stele mit Reliefs ausgestattet. Die auf einer Kline sitzende Frau, die eine Spindel hält, hebt sich durch ihre Gestaltung und durch die Gliederung der gesamten Bildabfolge deutlich von den anderen Figuren ab: Sie trägt ein reich verziertes Gewand und ist mit einem Diadem und Ohringen geschmückt. Diese in höherem Relief als die anderen Figuren und in Vorderansicht ausgeführte Person nimmt die gesamte Reliefhöhe (ca. 48 cm) ein und steht damit im Mittelpunkt der Szene, die wohl als Vorderseite der Stele und damit als Hauptszene der gesamten Bildabfolge anzusehen ist. Die Frau wird von zwei erheblich kleiner dargestellten Dienerinnen flankiert, die schlichte Kleidung – einen glatten, wadenlangen Überwurf, der auch die Haare bedeckt, und darunter ein ebenfalls unverziertes, von einem drei- oder vierfach gerippten Gürtel zusammengehaltenes Untergewand – und keinen Schmuck tragen. Auf den beiden Schmalseiten und der Rückseite der Stele sind nach rechts schreitende weibliche Personen dargestellt: Sie sind ebenso wie die Dienerinnen auf der Vorderseite mit dem bereits aus hethitischer Zeit bekannten langen Gewand bekleidet sind.

3.2.1.47.1 Trommlerinnen oder Beckenspielerinnen?

Die linke Schmalseite zeigt eine einzelne weibliche Person, deren erhobener rechter Arm etwa zur Hälfte abgebrochen ist. In der Hand hält sie einen runden Gegenstand, von dem nur noch der rechte Rand erhalten ist. Möglicherweise handelt es sich um eine Musikantin, die eine Trommel oder ein Becken schlägt.

3.2.1.47.2 Beckenspielerinnen?

Die Rückseite läßt drei hintereinander schreitende Frauen erkennen, die in ihrer Arm- und Handhaltung wahrscheinlich der Einzelperson auf der rechten Schmalseite entsprechen: Die rechte Hand mit ausgestreckten Fingern schaut aus dem Übergewand heraus; die linke Hand ist zur Faust geballt. Die diesen Zug anführende Frau hält in den Händen je einen kleinen runden Gegenstand, der vielleicht als ein paarig gespieltes Musikinstrument (kleines Becken?) anzusprechen ist.

3.2.1.48 Stele

Fundort: Gaziantep(?). — **Datierung:** 8. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe 0,50 m.

Lit.: G. Perrot/Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art* IV, 558 und Fig. 283; H. Turnbull, in: *St. Sadie, The New Grove Dictionary* 1, 391 und fig. 7; M.L. West, *Ancient Greek Music*, 110. 111; J. Braun, in: E.M. Meyers, *The Oxford Encyclopedia of Archaeology* 4, 75. — Eigene Umzeichnung nach H. Turnbull, in: *St. Sadie, The New Grove Dictionary* 1, fig. 7.

Das Relief auf der Basaltstele zeigt einen nach rechts schreitenden Mann mit einer Panflöte (*Syrinx*)¹⁵⁴. Das Instrument hat 6 (oder 7?) Rohre von gleicher Länge, die durch zwei Querriegel miteinander verbunden sind. Die Unterschiede der Tonhöhen werden in diesem Fall also nicht durch die Verwendung verschieden langer Rohre, sondern durch verschieden weite Ausfüllungen mit Wachs erreicht¹⁵⁵.

3.2.1.49 Bronzefigur

Fundort: Mylasa (Karien). — **Datierung:** 8. oder 7. Jh. v. Chr. — **Maße:** Höhe ca. 7 cm.

Lit.: H.S. Cowper, in: *JHS* 29, 197 und Fig. 4; V. Müller, *Frühe Plastik*, 127; G.M.A. Hanfmann, in: *AJA* 66/1, 3 und Pl. 3, Fig. 7; B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 78 (IV/5) und

¹⁵⁴ Vgl. dagegen G. Perrot/Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art* IV, 558: Das Musikinstrument wird als Leier gedeutet.

¹⁵⁵ Zur *Syrinx* vgl. M.L. West, *Ancient Greek Music*, 109–112; A.J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, 82 f.

Abb. 43, 182-185; H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*, 130. 133 und Abb. 16; H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 391 fig. 8; M.L. West, *Ancient Greek Music*, 89; J. Braun, in: E.M. Meyers, *The Oxford Encyclopaedia of Archaeology* 4, 75; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1779. — Eigene Umzeichnung nach H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, fig. 8.

Der stehende Musikant mit einem horn- oder trompetenähnlichen Instrument trägt die Phorbeia. Die Haltung des Instruments mit Erweiterung des Schallrohres weist darauf hin, daß es keine Grifflöcher besitzt: Der Musikant stützt das Instrument lediglich mit der linken Hand!¹⁴⁶ Diese in der griechischen Literatur als Salpinx (σάλπιγξ) bezeichneten Instrumente spielten ebenso wie der Doppelaulos bzw. Elymos, die Kymbala und die Krotala im Kult der Göttin Kybele eine wichtige Rolle.

3.2.1.50 Kybele-Statue

Fundort: Boğazköy, Büyükkale, MP II/III. — *Datierung*: 6. Jh. v. Chr. — *Maße*: Höhe der Kybelefigur 1,26 m; Höhe der Basis 8,3 cm; Breite der Basis 0,57 m; Höhe des Doppeloboenspielers 0,44 m; Höhe des Kitharaspilers 0,49 m.

Lit.: K. Bittel, in: MDOG 91, 64-72 und Abb. 61-66; W. Stauder, *Die Harfen- und Leiern Vorderasiens*, 67. 69 und Abb. 61; B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 252f. (IV/6 α + β) sowie Abb. 140 und 141; R.M. Boehmer, *Die Kleinfunde von Boğazköy*, 207. 209 (Nr. 2149) und Tf. LXXIX 2149; H. Thiemer, *Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik*, 39f. und Abb. 1-3; H. Turnbull, in: St. Sadie, *The New Grove Dictionary* 1, 391 und fig. 9; E. Klenkel/H. Klenkel, *Die Hethiter*, 206f. und Tf. 50; D. Collon, in: RIA 6, 578; F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele*, 71-84. 295 und Tf. 7, 1; F. Prayon, *Phrygische Plastik*, 41f. 202 (Nr. 7) und Tf. 3a-c; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, Abb. 71a und 71b; K. Barti, in: *Dies./R. Bernbeck/M. Heinz, Zwischen Euphrat und Indus*, 231. und Taf. 16. IV; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 115f.; M. Schuol, in: MGG₂, Sachteil 9, 1778 und Abb. 8.

Links und rechts der Kybele, die mit einem langen gefalteten Gewand bekleidet ist und als Kopfbedeckung einen hohen Polos trägt, stehen zwei kleine Figuren mit Musikinstrumenten. Die

vor dem phrygischen Burgtor von Boğazköy in einer Nische gefundene Dreiergruppe wurde aus weichem Kalkstein gearbeitet. Die Kybele wird von zwei kleinen Musikanten, einem Doppeloboenspieler und einem Leierspieler, flankiert.

3.2.1.50.1 Doppeloboenspieler

Eigene Umzeichnung nach E. Klenkel/H. Klenkel, *Die Hethiter*, Tf. 50.

Die links (vom Betrachter aus gesehen) neben der Kybele stehende männliche Person bläst eine Doppeloboe. Auffällig ist die Spielhaltung: Die Rohre des Instruments werden eng aneinandergehalten. Der Musikant trägt die Phorbeia, die aus zwei übereinandergelegten Bändern (aus Leder?) besteht. Die flachen Mundstücke werden unter der Phorbeia in den Mund geschoben.

3.2.1.50.2 Leierspieler

Eigene Umzeichnung nach E. Klenkel/H. Klenkel, *Die Hethiter*, Tf. 50.

Der zweite Begleiter der Kybele spielt eine kleine 7-saitige Leier, deren seitliche Jocharme Enten- oder Gänsekopfformen tragen. Das Instrument läßt eine Verwandtschaft mit der griechischen Kithara erkennen. Die rechte Hand des Spielers greift an die Saiten.

3.2.2 ÄGYPTEN

3.2.2.51 Farbig bemaltes Kalksteinrelief (Ausschnitte)

Fundort: Saqqara, Grab des Nenchefka. — *Datierung*: 5. Dynastie, um 2400 v. Chr. — *Maße des Ausschnittes*: Höhe ca. 0,30 m; Breite ca. 1,11 m.

3.2.2.51.1 Harfenspieler und Cheironom

Lit.: H. Hickmann, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 83/2, 121-124; ders., *Ägypten*, 26 und Abb. 6; M. Saleh/H. Souroujian, *Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo*, Nr. 61; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 37-40. 42; E. Teeter, in: K. Marshall, *Rediscovering the Muses*, 73f. und Fig. 4-4; W. Decker/M. Herb, *Bildatlas* 1, 760f. (S. 3.17); 2, Tf. CDXVII (S. 3.17); E. Hickmann, in: MGG₂, Sachteil 1, 277f. und Abb. 2. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, *Ägypten*, Abb. 6.

Das Relief zeigt einen Harfenspieler, der die Saiten seines Instrumentes mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger zupft und mit den anderen Fingern weitere Saiten abdämpft. Die Darstellung

¹⁴⁶ Vgl. dagegen die Bronzestatue eines Spielers mit einem einrohrigen Blasinstrument (Aulos?): Die Benutzung beider Hände und die Verteilung der (gespreizten?) Finger über das Rohr lassen eine Spielweise mit Grifföchern vermuten; vgl. B.P. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 87 (V/6) und Abb. 51.

der Harfe läßt Details der oberen und unteren Saitenbefestigung erkennen, nämlich die Halteplättchen auf dem Rücken des Instrumentenhalses und eine Transpositionsvorrichtung am unteren Ende. Der ihm gegenüberstehende Mann gibt cheironomische Zeichen: Die Geste des Zusammenlegens von Daumen und Zeigefinger der rechten Hand bedeutet „Grundton“. Die „Quinte des Grundtons“ wird durch die ausgestreckte Hand, dazwischenliegende Töne durch verschiedene Winkelungen des Armes, die obere Oktave durch den erhobenen Arm dargestellt. Die über und neben dem Harfenisten und den übrigen Musikern (vgl. auch Abb. 51.1) angebrachten Inschriften erklären die Szene: „Singen und cheironomische Zeichen für die Harfe geben“, „die Harfe schlagen“¹⁹⁷. Unter dem Bildstreifen mit den Instrumentalisten sind als weitere Beteiligte an den musikalischen und tänzerischen Vorführungen für den Grabherrn Tänzerinnen und klatzende Sängerinnen dargestellt.

3.2.2.51.2 Langflöten- und Doppelklarinettenspieler mit Cheironomen

Lit.: H. Hickmann, in: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 83/2, 121–124; ders., Ägypten, 26 und Abb. 5; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 37f. und Abb. auf S. 38 (unten); E. Teeter, in: K. Marshall, Rediscovering the Muses, 73f. und Fig. 4–4; E. Hickmann, in: MGG, Sachteil 1, 277f. und Abb. 2. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 5.

Links neben dem Harfenspieler und den vor ihm sitzenden Cheironomen (Abb. 51.1) sind weitere Instrumentalisten dargestellt: Einem Langflöten- und einem Doppelklarinettenspieler sitzt jeweils ein Cheironom gegenüber und zeigt den „Grundton“ an. Der dem Langflötenspieler zugeordnete Cheironom singt gleichzeitig. Das auf dem Relief dargestellte Geschehen wird durch die Hieroglyphenbeschriften verdeutlicht, die die Bezeichnungen für die gespielten Musikinstrumente und ihre Handhabung enthalten; die mittlere Inschrift betrifft den Sänger: Das Zeichen *hst* kann sowohl „singen“ als auch „(während des Singens) den Melodieablauf oder bestimmte Einzeltöne oder Rhythmen durch Handzeichen sichtbar machen“ bedeuten.

3.2.2.52 Enten- oder Gänseköpfe als Verzierung ägyptischer Musikinstrumente

Lit.: H. Hickmann, in: Cahiers d'histoire égyptienne, série VI/1, 54ff.; ders., in: MGG 5, 1517, 1521.

Neben Königs- und Frauenköpfen oder dem Kopf des Musik- und Harfnergottes Khenti-nirti kommen gelegentlich auch Entenköpfe als Verzierungen der Saitenträger ägyptischer Winkelharfen vor. Ein mit einem Entenkopf verzierter Stiel einer ägyptischen Langhalslaute ist auf dem Papyrus Turin bezeugt. Als Verzierungen der Arme ägyptischer Leiern und Lauten sind ebenfalls zoomorphe Verzierungen bekannt (Enten- oder Gänse-, Widder-, Pferde- und Gazellenköpfe)¹⁹⁸.

3.2.2.52.1 Hölzerner Entenkopf

Fundort: unbekannt. — **Datierung:** Neues Reich. — **Maße:** ?

Lit.: H. Hickmann, in: MGG 5, 1517 und Abb. 14. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, in: MGG 5, Abb. 14.

Zahlreiche Darstellungen in Relief und Malerei belegen, daß der Entenkopf als Verzierung des Saitenträgers einer Winkelharfe diente.

3.2.2.52.2 Malerei auf Wandverputz (Ausschnitt)

Fundort: Theben-West (Nr. 367), Grab des Paser. — **Datierung:** 18. Dynastie. — **Maße:** ?

Lit.: H. Hickmann, in: MGG 5, 1517 und Abb. 13; ders., Ägypten, 30 und Abb. 8; E. Ilickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 54 und Abb. auf S. 54 (links); M. van Schaik, The Marble Harp Players, 39. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, in: MGG 5, Abb. 13.

Die Darstellung einer Winkelharfe dokumentiert die Spielweise des Instrumentes mit vertikal gehaltenem Resonator. Der Saitenträger ist in rechtem Winkel am Resonator befestigt und am äußeren Ende mit einem Enten- oder Gänsekopf verziert. Die Harfe hat neun Saiten; von der Saitenbefestigung sind jedoch nur vier herabhängende Schnüre zu erkennen, die in Troddeln auslaufen.

3.2.2.52.3 Malerei auf Wandverputz (Ausschnitt)

Fundort: Theben-West (Nr. 341), Grab des Nachtamun. — **Datierung:** 19. Dynastie (Zeit

¹⁹⁷ Zur Cheironomie vgl. Kap. 5.2.3.

¹⁹⁸ Zu einer Leier mit Pferde- und Vogelkopfverzierung vgl. F. Behn, Musikleben, Tf. 24, 552/b.

Ramses' II). — *Maße*: Registerhöhe ca. 0,55 m; Höhe der Harfenspielerin ca. 0,41 m; Höhe der Leierspielerin ca. 0,35 m.

Lit.: L. Manniche, *Music and Musicians*, 46; D. Collon, in: *RIA* 6, 580; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zamminer, *Die Musik des Altertums*, 63 und Abb. auf S. 62; W. Deckert/M. Herb, *Bildatlas* 1, 823f. (S. 4.50); 2, Tf. CDXXXII (S. 4.50); A. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 137 und Fig. 66. — Eigene Umzeichnung nach L. Manniche, *Music and Musicians*, fig. 26.

Die mehrfarbig angelegte Malerei zeigt die Darbietung von Musik und Tanz zu Ehren des Verstorbenen: Rechts neben dem Ständer mit Opfergaben für den Grabherrn und seine Gemahlin stehen eine Harfen- und eine Leierspielerin. Die tragbare symmetrische Leier hat mindestens 9 Saiten, die an einer Vorrichtung am unteren Ende des Schallkastens befestigt sind. Die seitlichen Jocharme sind mit Gazellenköpfen verziert; das hintere Ende des Querjoches trägt einen Gänse- oder Entenkopf.

3.2.2.52.4 Jocharme einer Leier

Fundort: unbekannt. — *Datierung*: 18. Dynastie. — *Maße*: Querjoch: Länge 21,5 cm, Durchmesser 3,4 cm; seitlicher Jocharm: erhaltene Länge 17,6 cm, Breite 2,6 cm, Dicke 7,8 cm.

Lit.: Chr. Ziegler, *Catalogue*, 121 (IDM 128). — Eigene Umzeichnung nach Chr. Ziegler, *Catalogue*, 121 (IDM 128).

Die hölzernen Jocharme sind reich verziert. Das Querjoch trägt am Ende einen Vogelkopf, die seitlichen Jocharme sind mit Gazellenköpfen geschmückt. Die Augen der Tierköpfe und teilweise auch die ornamentalen und floralen Muster sind mit farbigem Glaspaste eingelegt.

3.2.2.53 Wandmalerei (Ausschnitt)

Fundort: Theben-West (Nr. 146)?, Grab des Nebamun. — *Datierung*: 18. Dynastie. — *Maße*: Gesamthöhe des Fragments ca. 0,61 m; Höhe der Friese jeweils ca. 0,30 m.

Lit.: E. Brunner-Traut, *Der Tanz im Alten Ägypten*, 66 und Abb. 33; H. Hickmann, *Ägypten*, 66. 68 und Abb. 38; L. Manniche, *Music and Musicians*, fig. 27; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zamminer, *Die Musik des Altertums*, 51; W. Deckert/M. Herb, *Bildatlas* 1, 823-825 (S. 4.42); 2, Tf. CDXXXI (S. 4.42); L. Manniche, in: E. Hickmann/D.W. Hughes, *The Archaeology of Early Music Cultures*, 191 und Abb. 1. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, *Ägypten*, Abb. 38; E. Hickmann, in: MGG₂, Sachteil 1, 278 und Abb. 5.

Die Wandmalerei zeigt zwei Tänzerinnen und vier Musikantinnen. Die Szene gehört zu einem in zwei Friesen dargestellten Gastmahl. Die Wiedergabe der Doppeloboe läßt das hellgelbe Mundstück des dunkelbraunen Musikinstruments erkennen. Neben der Doppeloboenspielerin sitzen zwei Händeklatscherinnen, die gerade die Hände zusammengeschlagen haben, und eine Frau, die mit der Hand zum Schenkelschlag ausholt; es wird also der Takt und der Gegentakt markiert. Dazu singen sie, den Anfang des Liedes gibt die Beischrift wider. Neben den sitzenden Musikantinnen tanzen mit lebhaften Bewegungen zwei unbedeckte junge Frauen oder Mädchen, die mit Arm- und Halsschmuck, einem Stirnband und dem Perlen Gürtel um die Hüften geschmückt sind.

3.2.2.54 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Luxor, Tempel der Thebanischen Triade (sog. Prozessionskolonnade). — *Datierung*: 18. Dynastie, Zeit Tutanchamuns und Sethos' I. — *Maße*: Höhe des Registers 1,20 m.

Lit.: H. Hickmann, *Ägypten*, 42 und Abb. 20; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zamminer, *Die Musik des Altertums*, 55 und Abb. auf S. 56 (oben); E. Hickmann, in: MGG₂, Sachteil 1, 281 und Abb. 9. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, *Ägypten*, Abb. 20.

In dem Festzug während des Opetfestes, bei dem der verborgene Sonnengott Amun-Re auf seiner Barke aus seinem Heiligtum in Karnak herausgetragen wird und sich zu dem drei Kilometer südlich gelegenen Tempel von Luxor bewegt, marschieren neben vielen anderen Gruppierungen auch drei Lautenspieler, vier libysche Musikanten, die ihre Klappern zweihändig und über Kreuz spielen, und fünf Händeklatscher mit. Ob Letztere singen, ist auf dem Relief nicht zu erkennen¹⁵⁹.

3.2.2.55 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Saqqara, Grab des Patenemhab. — *Datierung*: 18. Dynastie, Zeit Amenophis' IV. Echnatons. — *Maße*: Höhe des Harfners und seines Instruments 0,34 m.

Lit.: H. Hickmann, *Ägypten*, 82 und Abb. 51; K. Lange/M. Hirmer, *Ägypten*, 121 und Abb. 21c; E. Werner, in: A. Riethmüller/F. Zamminer, *Die Musik des Altertums*, Abb. auf S. 89. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, *Ägypten*, Abb. 51.

Hinter dem Priester im Pantherfell-Ornat sitzen vier Musikanten, ein blinder Harfner, zwei

¹⁵⁹ Zu dem Fest und seiner Darstellung auf dem Relief vgl. W. Wolf, *Das schöne Fest von Opet*.

Flötisten und ein Lautenspieler; die Hieroglypheninschrift gibt den Text des Liedes wieder, das der Harfner singt¹⁶⁰.

3.2.2.56 Fragment eines Reliefs (Ausschnitt)

Fundort: Karnak, Talatat No. 21. — *Datierung:* 18. Dynastie, Zeit Echnatons. — *Masse:* ?

Lit.: L. Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, 88–91 und Pl. XIV Fig. 23; dies., *Music and Musicians*, 90–92 und Fig. 54; D. Colton, in: *RIA* 6, 577 und fig. 2; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 57f. und Abb. auf S. 58 (rechts); Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 141 und Fig. 69; L. Manniche, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 234, 235 und Fig. 2. — Eigene Umzeichnung nach L. Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, Pl. XIV Fig. 23.

Zwei an ihrer Kleidung als ausländische Musiker erkennbare Männer mit verbundenen Augen spielen gemeinsam auf einer großen Leier, die auf dem Boden steht und etwa mannshoch ist¹⁶¹. Das 9-saitige Instrument wird ohne Plektrum gespielt. Die seitlichen Jocharme tragen am unteren Ende Tierkopferverzierungen. Weitere Mitglieder des Musikerensembles sind händeklatschende Männer und ein Musiker mit einer kleinen Leier rechts sowie eine Gruppe von Frauen mit Laute, Doppeloboe und kleiner Leier.

3.2.2.57 Sistrum

In der ägyptischen Musik wurden verschiedene Typen von Sistrum, Reihen- oder Rahmenrassel, benutzt. Die älteste, bereits im Alten Reich bezeugte Form ist das Gabelsistrum. Seit dem Ende des Alten Reichs wurde in erster Linie das Naos-Sistrum benutzt: Der obere Teil dieses Instruments hat die Form einer Tempelfassade; der mittlere Teil bietet Platz für die eingezogenen runden Metallstäbe mit den eckigen oder runden Scheiben. Die frei beweglichen Drähte selbst und die auf sie gesteckten Scheiben verursachen beim Schütteln des Instruments ein rasselndes Geräusch. Das Naos-Sistrum ist im Mittleren Reich wichtigstes Attribut der Hathor und wurde in ihrem Kult häufig verwendet. Die Handgriffe der Naos- und der Bogensistren sind häufig mit einem Hathor-Kopf verziert. Im Neuen Reich wurde das

Bogensistrum üblich: Die an den Enden umgebogenen Metallstangen mit den Scheiben werden durch den Bügel gesteckt. Als ornamentale Elemente erscheinen z. B. der Horus-Knauf, die Bastet-Katze, Bes, der Kopf der Hathor, Sphingen und Lotusblüten. Originalinstrumente sind z. B. aus dem Grab des Tutanchamun erhalten; häufiger sind jedoch eher in die Spätzeit zu datierende Funde. Zusammen mit Sistrum erscheint häufig das Menat, das aus schweren Perlen schnüren und einem Gegengewicht bestand. Es wurde als Halsschmuck getragen und diente auch zur Erzeugung eines rasselnden Geräusches¹⁶².

3.2.2.57.1 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Giza, Mastaba-Grab des Nunuter. — *Datierung:* 6. Dynastie, um 2200 v. Chr. — *Masse:* Registerhöhe 0,31 m; Höhe der Tänzerinnen ca. 0,25–0,26 m; Höhe des Tanzzwerges ca. 0,10 m.

Lit.: E. Brunner-Traut, *Der Tanz im Alten Ägypten*, 28 und Abb. 10; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 42 und Abb. auf S. 42; W. Decker/M. Herb, *Bildatlas 1*, 784f. (S. 3.66); 2, Tf. CDXXIV und CDXXV (S. 3.66); H. Satzinger, *Das Kunsthistorische Museum in Wien*, 108 und Abb. 74. — Eigene Umzeichnung nach W. Decker/M. Herb, *Bildatlas 2*, Tf. CDXXV (S. 3.66).

Zwei Gruppen von tanzenden Frauen bewegen sich in verschiedene Richtungen. Eine der beiden Gruppen setzt sich aus vier Tänzerinnen zusammen, die sich mit großen Schritten auf drei sitzende Händeklatscherinnen zu bewegen; in der erhobenen rechten Hand halten sie jeweils ein Gabelsistrum, drei von ihnen spielen mit der linken Hand (ein Paar?) Klappern. Hinter ihnen ist ein Tanzzwerg dargestellt, ebenfalls mit einem Sistrum und in tänzerischer Pose. Die musizierenden und tanzenden Personen werden zur Unterhaltung des Grabherrn und seiner Familie beim Festmahl aufgeführt.

3.2.2.57.2 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Karnak, Tempelbezirk des Amun („Rote Kapelle“), Außenwand. — *Datierung:* 18. Dynastie, Zeit der Hatschepsut. — *Masse:* ?

Lit.: W. Decker/M. Herb, *Bildatlas 1*, 713f.; 2, Tf. CCCXCIV (R. 3.16). — Eigene Umzeichnung nach W. Decker/M. Herb, *Bildatlas 1*, Tf. CCCXCIV (R. 3.16).

¹⁶⁰ Zu den blinden Musikern und zum Verbinden der Augen vgl. L. Manniche, in: *Chronique d'Égypte* 33, 13–21; dies., *Music and Musicians*, 99–101; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 59; L. Manniche, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 234f. mit Abb. 2, 3 und 5.

¹⁶¹ Zu den blinden Musikern vgl. oben zu Nr. 54.

¹⁶² Zu den ägyptischen Sistrum vgl. H. Hickmann, *Ägypten*, 46–50 und Abb. 23–27; dies., in: *MGG* 12, 734f.; Chr. Ziegler, *Catalogue*, 31–62; E. Hickmann/L. Manniche, *Ägyptische Musik*, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 44f.; E. Hickmann, in: *MGG*, Sachteil 1, 281 und Abb. 11a und b und 12.

Die drei Frauen im oberen Fries eines gut erhaltenen Reliefblockes halten in der rechten Hand jeweils ein Bügelsistrum und in der linken ein Menat. Sie marschieren in einem Festzug mit, an dem auch Akrobatinnen und ein Harfenspieler teilnehmen. Im unteren Fries sind paarweise auftretende Akrobatinnen dargestellt, am rechten Bildrand sitzt ein blinder Harfner.

3.2.2.57.3 Relief

Fundort: Tempel in Edfu. — *Datierung:* Ptolemäerzeit. — *Masse:* ?

Lit.: E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 44 und Abb. auf S. 44. — Eigene Umzeichnung nach E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 44 und Abb. auf S. 44.

Eine Zusammenstellung der drei rasselnden Instrumente – ein Naos- und ein Bogensistrum, dazwischen ein Menat – findet sich auf der Wand eines Tempels in Edfu.

3.2.2.58 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Theben-West (Nr. 192), Grab des Cheiruf. — *Datierung:* Neues Reich. — *Masse:* ?

Lit.: H. Hickmann, Ägypten, 84 und Abb. 52; The Epigraphic Survey, Pl. 41, Text 49; K. Lange/M. Himmer, Ägypten, 97 und Abb. 168; A. von Lieven, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie III, 500f. und Fig. 2. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, 84 und Abb. 52.

Das Relief zeigt vier sich gegenüberstehende Sängerinnen, die sich durch Händeklatschen begleiten. Die Hieroglyphenbeischrift bezieht sich auf einen Freudengesang, der zweimal gesungen werden sollte. Die vier Frauen treten gemeinsam mit Flötenspielerinnen und Tänzerinnen beim Sedfest Amenophis' III. auf.

3.2.2.59 Grabrelief (Ausschnitt)

Fundort: Saqqara, als Spolie im Serapeum gefunden. — *Datierung:* 19. oder 20. Dynastie. — *Masse:* Höhe 0,51 m; Breite 1,05 m; Dicke 0,18 m.

Lit.: E. Brunner-Traut, Der Tanz im Alten Ägypten, 61 und Abb. 30; H. Hickmann, Ägypten, 56 und Abb. 32; Chr. Ziegler, Catalogue, 21; M. Saleh/H. Sourouzzian, Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo, Nr. 214; D. Wildung/S. Schoske, Nofret - Die Schöne, 105 und Kat.-Nr. 46. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 32.

Das Kalksteinrelief zeigt eine Gruppe tanzender Trommlerinnen, auf die sich eine Prozession

zubewegt. Letztere besteht aus männlichen Personen mit kahlgeschorenen Köpfen in weiten plisierten Röcken und Würdenträgern in Prachtgewändern. Die mit großen Schritten nach links schreitende Gruppe wird von einem mit einem kurzen Schurz bekleideten Mann angeführt, der einen Stock hält. Die Bewegungen der tanzenden Frauen werden durch die fliegenden Haare sowie die Drehung des Kopfes und des Oberkörpers gegen die Bewegungsrichtung, die aber nicht bei allen Frauen dieselbe ist, zum Ausdruck gebracht. Vor den Trommlerinnen tanzen zwei Mädchen, die in den Händen jeweils zwei leichtgekrümmte Klappen halten. Reliefs aus anderen Gräbern weisen darauf hin, daß derartige Prozessionen den Sarkophag zum Grab begleiteten.

3.2.2.60 Ostrakon

Fundort: Deir el-Medina. — *Datierung:* 19. oder 20. Dynastie. — *Masse:* Höhe 0,13 m; Breite 0,15 m.

Lit.: E. Hickmann, in: MGG₂, Sachteil 1, 288 f. und Abb. 21; W.H. Peck/J.G. Ross, Ägyptische Zeichnungen, 55 (Nr. VII) und Tf. VII; D. Wildung/S. Schoske, Nofret - Die Schöne, 144 und Kat.-Nr. 68; vgl. auch L. Manniche, Sexual Life in Ancient Egypt, 17 und fig. 7; R. Eichmann, in: E. Hickmann/R. Eichmann, Studien zur Musikarchäologie I, 35 und Fig. 1. — Eigene Umzeichnung nach D. Wildung/S. Schoske, Nofret - Die Schöne, 144 und Kat.-Nr. 68; E. Hickmann, in: MGG₂, Sachteil 1, Abb. 21 in Sp. 289.

Das Kalksteinfragment trägt eine zweifarbig (rot-schwarz) angelegte Pinselfzeichnung. Die liegende Lautenspielerin stützt den Kopf auf den linken Arm und hat ihr Musikinstrument, eine Laute, quer vor sich: Es handelt sich dabei um eine Spießlaute, deren Darstellung detailreich genug ist, um das taillierte Corpus, die Durchspießung der Resonanzdecke, die drei Schalllöcher auf beiden Seiten des Stiels, Bundmarkierungen und zumindest andeutungsweise auch die untere Saitenbefestigung mit dem Steg erkennen zu lassen. Die Saiten selbst sind nicht dargestellt.

3.2.2.61 Klappern

3.2.2.61.1 Archaische Elfenbeinklappern

Fundort: Herkunft unbekannt. — *Datierung:* 1. oder 2. Dynastie. — *Masse:* ?

Lit.: H. Hickmann, Ägypten, 102 und Abb. 63. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 63.

Die leicht gebogenen Gegenschlag-Idiophone wurden wie Kastagnetten paarig gespielt. Der Teil mit dem Männerkopf trägt die Durchbohrung, fungierte also als Griff.

3.2.2.61.2 Elfenbeinklappen

3.2.2.61.2.1 Gebogene Elfenbeinklappen in Handform

Fundort: Abydos. — *Datierung:* Mittleres oder Neues Reich. — *Maße:* Länge 19 cm; Breite 4,5 cm; Dicke 0,7 cm.

Lit.: s. unter 3.2.2.61.2.2

Beschreibung s. ebd.

3.2.2.61.2.2 Gebogene Elfenbeinklappen in Handform

Fundort: Herkunft unbekannt. — *Datierung:* Mittleres oder Neues Reich. — *Maße:* Länge 22 cm; Breite 3,5 cm.

Lit.: H. Hickmann, Ägypten, 50 und Abb. 28; D. Wildung/S. Schoske, Nofret - Die Schöne, 106 und Kat.-Nr. 47/48; M. Saleh/H. Sourouzian, Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo, Nr. 263. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 28.

Die paarweise benutzten Instrumente bestehen aus Nilpferdelfenbein; das Material gibt auch die Form des Instruments vor. Bei beiden Exemplaren handelt es sich um Einzelstücke, deren Pendants bisher nicht gefunden wurden. Die hier vorliegende Handform der Klappen ist häufig belegt und soll wohl das rhythmische Händeklatschen, das die Instrumente imitieren, symbolisieren. Eine der Klappen zeigt - wie auch oft bei den Naassistren bezeugt - den Kopf der Göttin Hathor *en face* (mit der charakteristischen Schneckckenfrisur und Kuhohren) und darüber die von zwei Hörnern flankierte Tempelfassade (allerdings ohne die Kobra). Die Durchbohrung am oberen abgerundeten Ende weist auf eine Verknüpfung mit dem zweiten Exemplar und damit auf eine der Kastagnettentechnik entsprechende Spielweise. Die Handhabung dieser Klappen zeigen Darstellungen in der thebanischen Nekropole (Grab Nr. 60 und 62): Musiker oder Tänzer spielen je zwei Doppelpaare der mit einem menschlichen Kopf verzierten Idiophone¹⁴³.

3.2.2.61.3 Gerade Elfenbeinklappen in Handform

Fundort: unbekannt. — *Datierung:* Spätzeit. — *Maße:* ?

¹⁴³ H. Hickmann, Ägypten, 54 und Abb. 30; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, Abb. auf S. 37. — Zu einer ähnlichen gebogenen Elfenbeinklappe aus Siqmona im Nordwesten Palästinas (Datierung: um 1200 v. Chr.; Länge 37 cm) vgl. J. Braun, Die Musikkultur Altisraels/Palästinas, 88 f. und Abb. III/3-4 auf S. 238. — Zu weiteren handförmigen Klappen vgl. Chr. Ziegler, Catalogue, 22-30 (IDM 4-18).

Lit.: H. Hickmann, Ägypten, 102 und Abb. 64. — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 64.

Die aus Elfenbein gefertigte gerade Klappe weist die Form einer Hand auf; der untere Teil des Instrumentes ist mit einer Inschrift versehen, die Kartuschen sind aber leer. Die Durchbohrung läßt auf ein paarig gespieltes Doppelinstrument schließen.

3.2.2.62 Stocktanz

3.2.2.62.1 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Saqqara, Grab des Neferirteneb. — *Datierung:* Altes Reich. — *Maße:* ?

Lit.: H. Hickmann, Ägypten, 78 und Abb. 46; W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 841 (S. 8.2); 2, Tf. CDXXXV (S. 8.2). — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 46.

Dieses Detail aus einer Ernteszene zeigt zwei Männer, die mit großen, weit ausschreitenden (rhythmischen?) Schritten aufeinander zugehen. Sie begleiten dieses Spiel oder Tanz („Schlagstabspiel“) durch das Aneinanderschlagen von zwei verschiedenen langen Stäben, die sie in ihren Händen halten¹⁴⁴.

3.2.2.62.2 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Luxor, Tempel der Thebanischen Triade (sog. Prozessionskolonnade). — *Datierung:* 18. Dynastie, Zeit Tutanchamuns. — *Maße:* ?

Lit.: E. Brunner-Traut, Der Tanz im Alten Ägypten, 74; H. Hickmann, Ägypten, 72 und Abb. 42; ders., in: Oriens 17, 176 und Pl. XI 8; W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 843 f. (S. 9.7). — Eigene Umzeichnung nach H. Hickmann, Ägypten, Abb. 42.

An der im Tempel von Luxor dargestellten Prozession anlässlich des Opetfestes (vgl. auch Nr. 53) nimmt auch eine Gruppe von mehreren Nubiern teil: Ein Musiker spielt beidhändig auf einer zweifelligen Faßtrommel (also einem den Röhrentrommeln zuzuordnenden Membranophon mit konvex gewölbtem Corpus), die an einem Riemen um den Hals gehängt wird und schräg vor dem Körper des Mannes positioniert ist. Drei Tänzer halten jeweils mit beiden Händen einen Stab senkrecht vor ihrem Körper; sie sind in tänzerischer Haltung dargestellt und z. T. gegen die Bewegungsrichtung des Festzuges orientiert. Sowohl der Trommler als auch die Tänzer haben an ihren Fußgelenken Rasseln befestigt.

¹⁴⁴ Zu weiteren Darstellungen des Schlagstabspiels beim Kelttern und den bei dieser Gelegenheit gesungenen Liedern vgl. H. Hickmann, Ägypten, 78 und Abb. 47; ders., in: MGG 7, 982 und Abb. 31.

An dem Festzug nimmt auch eine zweite Gruppe von Schwarzafrikanern mit einem Trompeter an der Spitze teil: Mindestens drei der dargestellten Männer tragen am vorderen Ende verdickte Knüppel, an den Füßen tragen sie Klappern (W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 846 [S 9.8]; 2, Tf. CDXXXIV [S 9.8]). Eine Malerei aus dem Grab des Haremhab (Theben-West, Nr. 78, 18. Dynastie, Zeit Tutmosis' III. oder Amenophis' III.) stellt das Darbringen von Tribut vor dem Pharaon durch fremdländische Gesandtschaften dar; zur Gruppe der Nubier gehört auch ein mindestens 9-köpfiges Ensemble, das aus einem Trommler und acht Tänzern besteht (W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 843 f. [S 9.3]; 2, Tf. CDXXXIII [S 9.3]). Ein Sandsteinrelief aus der Felskapelle des Haremhab (Gebel es-Silsileh, 18. Dynastie) zeigt eine Gruppe von tanzenden Soldaten in einem Siegeszug, die von einem Trompeter angeführt wird. Zumindest einer der Tänzer und zwei weitere Personen, die vielleicht auch zu dieser Gruppe gehören, halten in den Händen lange Stöcke (W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 846 f. [S 9.9]; 2, Tf. CDXXXIV [S 9.9]). Trompeten und Röhrentrommeln sind auch auf einem Relief im Amun-Tempel von Kawa im Königreich Kusch dargestellt (vgl. M.F.L. MacAdam, The Temples of Kawa II, Pl. XIII/a. XIV/b; L. Török, The Kingdom of Kush, 332-334 und Fig. 12).

3.2.2.63 Stockfechten

3.2.2.63.1 Ostrakon

Fundort: Deir el-Medina. — *Datierung:* 19. oder 20. Dynastie. — *Maße:* 9,1 x 14 cm.

Lit.: W.H. Peck/J.G. Ross, Ägyptische Zeichnungen, 156 und Abb. 87; W. Decker, Sport und Spiel, 92 und Abb. 55; Ders./M. Herb, Bildatlas 1, 570 f. (M 10); 2, Tf. CCCXXI (M 10). — Eigene Umzeichnung nach W. Decker/M. Herb, Bildatlas 2, Tf. CCCXXI (M 10).

Die mit schwarzer Tinte auf Kalkstein angefertigte Skizze zeigt zwei Stockfechter. Sie sind mit jeweils zwei Fechtstöcken ausgestattet, die am oberen Ende eine Metallverstärkung aufweisen¹⁴⁵. Auch zur Grabausstattung Tutanchamuns und Ramses' III. gehörten ähnliche Fechtstöcke¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Der geschwungene Haken am unteren Teil der Waffen dient möglicherweise als Schutz für die Hand gegenüber Schlägen des Gegners. Vielleicht werden die Fechtstöcke hier für den Übungskampf gedreht, um Verletzungen mit dem als wirksames Schlagelement gedachten Zinken zu vermeiden.

¹⁴⁶ Zu den Fechtstöcken Tutanchamuns und Ramses' III. vgl. W. Decker, Sport und Spiel, 90 und Abb. 52; Ders./M. Herb, Bildatlas 1, 571 (M 12); 2, Tf. CCCXXII (M 12).

3.2.2.63.2 Kalksteinrelief mit Bemalung (Ausschnitt)

Fundort: Medinet Habu (Theben-West), Totentempel Ramses' III. — *Datierung:* 20. Dynastie. — *Maße:* Höhe des Bildstreifens unterhalb des Erscheinungsfensters ca. 0,90 m; Höhe des Stockfechterpaares Nr. 6 ca. 0,80 m; Länge der Fechtstöcke ca. 0,40 m.

Lit.: W. Decker, Sport und Spiel, 92 und Abb. 54; Ders./M. Herb, Bildatlas 1, 569 f. (M 9); 2, Tf. CCCXI (L 34). CCCXIX-CCCXXI (M 9). Faltafel G (L 34/M 9). — Eigene Umzeichnung nach W. Decker/M. Herb, Bildatlas 2, Faltafel G (L 34/M 10 [Stockfechterpaar Nr. 6]).

Das Stockfechterpaar tritt unter dem Erscheinungsfenster Ramses' III. gemeinsam mit 9 anderen Ringer- und Stockfechterpaaren auf¹⁴⁷. Die Stockfechter sind mit je einem langen und sehr dünnen Stock bewaffnet; zum Schutz der Hand ist am unteren Stockende eine Kappe angebracht¹⁴⁸. Der zweite Arm beider Kämpfer ist wohl zur Abwehr der gegnerischen Angriffe erhoben; der Unterarm ist durch einen mit Riemen befestigten Verteidigungsschild (aus Leder?) geschützt. Auch Partien des Gesichts und des Halses werden durch Lederbänder geschützt. Die gegeneinander kämpfenden Personen sind spiegelbildlich angeordnet, so daß die links stehende Person die Waffe mit der rechten Hand, die rechte Person mit der linken Hand führt. Die Beischrift zu dem Stockfechterpaar, ein an den Gegner gerichteter Drohruf, lautet: „Stelle dich mir! Ich will dich die Hand eines Kriegers (seiner Majestät) sehen lassen.“ Die 10 Kampfpaares sind von Zuschauern umringt, deren anfeuernde Rufe eine Hieroglyphenbeischrift wiedergibt: „Der Königssohn und große Vorsteher des Heeres, Ramses: Auf, auf (?), guter Krieger!“

¹⁴⁷ Zu hintereinander (in einer Prozession?) schreitenden oder in einer Reihe tanzenden Nubiern, die in erhobenen Händen solche Fechtstöcke halten vgl. D. Wildung/G. Gimm, Götter und Pharaonen, Mainz 1979, Katalog-Nr. 183 A: Relief auf Sandstein mit Bemalungsresten, Herkunft unbekannt, Neues Reich, Amarna-Zeit oder später, nach 1350 v. Chr.

¹⁴⁸ Mitunter dienten auch Papyrusstengel als Bewaffnung der Zweikämpfer, vgl. W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 569 f. (M 2); 2, Tf. CCCXV (M 2). CCCXXIII (N 1/M 2): Kalksteinrelief (Bemalung nicht erhalten), Theben-West (Nr. 192), 18. Dynastie (Zeit Amenophis' III. oder Amenophis' IV./Echnatons).

3.2.2.64 Tanz und Akrobatik

3.2.2.64.1 Wandmalerei (Ausschnitt):
Tänzer

Fundort: Beni Hassan, Grab des Baket III. (Nr. 15), Kultraum, Südwand. — **Datierung:** 11.–12. Dynastie. — **Maße:** ?

Lit.: P.E. Newberry, Beni Hasan II, pl. VII; E. Brunner-Traut, Tanz, 38 f. 87 (Nr. 33) und Abb. 14; J. Vandier, Manuel d'archéologie égyptienne IV, 422–426 und Abb. 225; Ders., Manuel d'archéologie égyptienne V, Abb. 101; W. Decker, Sport und Spiel, 144–146 mit Abb. 100; Ders./M. Herb, Bildatlas 1, 789 f. (S. 3.77). — Eigene Umzeichnung nach W. Decker/M. Herb, Bildatlas 2, Tf. CDXXVI (S. 3.77).

In mehreren Gräbern der Nekropole von Beni Hassan für die Gaufürsten des 16. oberägyptischen Gaues (*M3hd* „Gazellengau“) finden sich detaillierte Darstellungen sportlicher Aktivitäten: Großen Raum nehmen dabei die Ringkampf-Darstellungen ein; immer wieder finden sich aber auch Wiedergaben tänzerischer und akrobatischer Vorführungen. Das obere Register im Grab des Baket III. zeigt einen nur mit einem Schurz bekleideten Mann, der eine Pirouette vollführt; die Gesamtbewegung wird in dieser Darstellung in mehrere Phasen zerlegt: das Schwungholen durch Ausstrecken und Anwinkeln eines Beines sowie durch die ausgestreckten Arme und die Drehung selbst mit der Bewegung des Kopfes in die andere Richtung in der Endphase der Pirouette¹⁴⁹. Derartige Tänze wurden während einer Statuenprozession bzw. vor dem Schrein mit der Statue des Grabherrn vorgeführt. Zwischen der zweiten und dritten Figur findet sich die Beischrift *jb3w* „Das Tanzen“; die Tätigkeit der klatschenden Personen wird durch die Hieroglyphen zwischen den ersten beiden Männern als *šm* (?) „Das Singen (?)“ bezeichnet.

3.2.2.64.2 Wandmalerei (Ausschnitt):
Akrobatin

Fundort: Beni Hassan, Grab des Baket III. (Nr. 15), Kultraum, Nordwand. — **Datierung:** 11.–12. Dynastie. — **Maße:** ?

Lit.: P.E. Newberry, Beni Hasan II, pl. IV; C. Diem, Weltgeschichte des Sports, Abb. 87; J. Vandier, Manuel d'archéologie égyptienne IV, 513 und Abb. 281 (Nr. 1); Ders., Manuel d'ar-

chéologie égyptienne V, Abb. 99.1; A.D. Touny/S. Wenig, Sport im Alten Ägypten, 90 f. (Nr. 4) und Abb. 42; W. Decker, Sport und Spiel, 76–78 mit Abb. 34; Ders., in: Spectacles sportifs, 452–454 und Abb. 7; Ders./M. Herb, Bildatlas 1, 692. 706 (R. 1.1); 2, Tf. CCCLXXXVII (R. 1.1). — Eigene Umzeichnung nach W. Decker, Sport und Spiel, Abb. 34.

Die Malerei zeigt in mehreren Phasen das Hochspringen aus dem Stand mit Anfersen; sehr anschaulich wird auch das Schwungholen durch das Vor- und Zurückschwingen der Arme dargestellt. Die Ausführende ist eine Frau mit Kugelzöpfen, die ein wadenlanges Gewand trägt¹⁵⁰.

3.2.3 MESOPOTAMIEN

3.2.3.65 Plattenklappern

Fundort: Kiš, Gräber. — **Datierung:** Ĝemdet-Nasr-Zeit, ca. 2700 v. Chr. — **Maße:** Länge ca. 30 cm; Breite ca. 4 cm.

Lit.: E.J.H. Mackay, Report on the Excavation, 39 und Tf. III 1–2. XVII 2–3, 5–6; Ders., A Sumerian Palace at Kish, 160 f. und Tf. XXXIX 6. LXI 2–4. 10–11; H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 44 und Abb. 42; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 18 f.; S.A. Rashid, Mesopotamien, 48 und Abb. 16. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 16.

Die Plattenklappern wurden in mehreren Gräbern in Kiš paarweise gefunden. Das schmalere Ende der Kupferplatten diente wohl als Handgriff und steckte in einem hölzernen Griff.

3.2.3.66 Muschleinlegearbeit: Musikantin mit
Gegenschlagplatten

Fundort: Hursagkalama bei Kiš, im Hof des Palast unmittelbar hinter dem Eingangstor. — **Datierung:** ca. 2600 v. Chr. — **Maße:** ?

Lit.: St. Langdon, Excavations at Kish I, Tf. XIII 1. XLII; E.J.H. Mackay, A Sumerian Palace, 160 f. und Tf. XXXV 1. XXXVI 4. 6; A. Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien I, 63 f. und Tf. 41; H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 45 und Abb. 43; W. Stauder, in: W. Stauder/W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 182 f.; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 170 und Fig. 16; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 18 f.; S.A. Rashid, Mesopo-

¹⁴⁹ Ähnliche Darstellungen finden sich auch im Grab des Cheü (12. Dynastie) in Beni Hassan (Nr. 17); vgl. W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 791 f. (S. 3.79 und S. 3.81); 2, Tf. CDXXVI. — Zu den Gräbern in Beni Hassan insgesamt und den Malereien auf dem Wandverputz vgl. zusammenfassend A.G. Shedid, Die Felsgräber von Beni Hassan.

¹⁵⁰ Eine ähnliche Darstellung finden sich auch im Grab des Cheü (12. Dynastie) in Beni Hassan (Nr. 17); vgl. auch W. Decker/M. Herb, Bildatlas 1, 706 (R. 1.2); 2, Tf. CCCLXXXVIII (R. 1.2).

tamien, 48 und Abb. 15. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 15.

Die mit Stirnband und Halskette geschmückte Frau hält in jeder Hand eine leicht gebogene Plattenklapper. Die Gegenschlaginstrumente werden in der Mitte gehalten und anscheinend mit den oberen und unteren Enden aneinander geschlagen. Die musizierende Frau gehörte zu einem der als Muschleinlegearbeit ausgeführten Wandfriese im Palast.

3.2.3.67 Weibplatte (Ausschnitt)

Fundort: Hafägi, Tempeloval. — *Datierung:* altfrühdynastisch (um 2700/2600 v. Chr.). *Maße:* 32 x 29,5 cm.

Lit.: H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 20 und Abb. 6; J. Boese, Altmesopotamische Weibplatten, 172 und Tf. V, 2; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 10 und Abb. 43; S.A. Rashid, Mesopotamien, 54 und Abb. 32 und 33; W. Orthmann, Der Alte Orient, 187 und Tf. 82; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 6, 146; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 83 und Abb. 3. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 32 und 33.

Die Reliefplatte aus Kalkstein ist in drei Friese gegliedert. Im Oberfries ist eine Symposiesszene dargestellt. Für die Bedienung und Unterhaltung der sitzenden Personen sorgen eine Dienerin, zwei Mundschalen und ein Harfenspieler. Der Musiker lehnt das vertikal gehaltene Instrument an seine linke Schulter.

3.2.3.68 Weibplatte (Ausschnitt)

Fundort: Nippur, Inanna-Tempel, Schicht VII B. — *Datierung:* jüngerfrühdynastisch (um 2600 v. Chr.). — *Maße:* 24,6 x 28,3 cm.

Lit.: C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 4 und Abb. 4; S.A. Rashid, Mesopotamien, 60 und Abb. 36; vgl. auch J. Boese, Altmesopotamische Weibplatten, 113–115 und Tf. XVII, 1; A. Spycket, in: AnSt 33, 42 und Fig. 9b; D. Colinet, in: RIA 6, 578 und fig. 4; vgl. auch W. Orthmann, Der Alte Orient, 187 f. und Tf. 83; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 83 und Abb. 4; S.A. Rashid, in: E. Hickmann/R. Eichmann, Studien zur Musikarchäologie I, 103 f. und Abb. 1. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 36.

Der oberste der drei Bildstreifen bietet die Darstellung einer Leierspielerin, die zwischen zwei an den Bildrand gerückten Symposiesszenen steht. Das tragbare Instrument hat zwei parallele

Jocharme und eine Querstange, an der die Saiten mit Stimmstäben befestigt sind. Der Resonanzkasten ist mit einem Stierkopf verziert. Es handelt sich um eine der ältesten Darstellungen der Leier in Mesopotamien.

3.2.3.69 Silberne Leier

Fundort: Ur, Königsfriedhof, Schachtgrab PG 1237. — *Datierung:* I. Dynastie von Ur. — *Maße:* Höhe 1,06 m; Länge 0,97 m.

Lit.: C.L. Woolley, Ur Excavations II, Tf. 111; W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer, 48 und Abb. 42; H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 31 und Abb. 30; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 181; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 166 und Fig. 11; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 5 und Abb. 8; S.A. Rashid, Mesopotamien, 34 und Abb. 4; Å. Norborg, Ancient Middle East Lyres, 12 f. 17 f. und Fig. 4; B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 5, 1012 f. und Abb. 1; A.D. Kilmer, in: Expedition 40/2, 12–19; S.A. Rashid, in: E. Hickmann/R. Eichmann, Studien zur Musikarchäologie I, 103. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 4.

Ein Stierkopf aus Silber und eine rechteckige Einlegearbeit verzieren die Schmalseite des Resonanzkastens der sogenannten Silbernen Leier. Ursprünglich trug der gesamte Instrumentenkörper eine Verkleidung aus dünnem Silberblech, die mit Holznägeln am Holz befestigt war. Die Seitenteile des Resonanzkastens waren mit Mosaikborten, das vordere Ende der Querstange mit einer Rosette verziert. Die Saitenbefestigung befand sich auf der Unterseite des Resonanzkastens oder in seinem Inneren. Wahrscheinlich hatte das Instrument einen Steg aus vergänglichem Material, z. B. Holz. An der Querstange des Jochs befanden sich elf mit Silber beschlagene Holzstäbe, was auf einen 11-saitigen Bezug schließen läßt. Diese Stimmstäbe, wie sie auch oft die Abbildungen von Leiern zeigen, dienten der Feinstimmung der Saiten.

3.2.3.70 Einlegeplatte von der Stirnseite einer Leier (Ausschnitt)

Fundort: Ur, Königsfriedhof, Schachtgrab PG 789. — *Datierung:* I. Dynastie von Ur. — *Maße der gesamten Platte:* Breite max. 11,5 cm; Länge 22 cm; *Höhe des Ausschnittes:* 5 cm.

Lit.: C.L. Woolley, Ur Excavations II, Tf. 102; W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer, 41 und Abb. 37 und 39; H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 29. 37 f. 269 f. sowie Abb. 27 und 48; A. Parrot, Assur, 299–301 (Abb. auf

S. 300). 349 (Nr. 372 [A]); W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 183, 184; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 171 und Fig. 20; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 4, 16, 19 und Abb. 5; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 40 und Abb. 8; E. Werner, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, Abb. auf S. 78; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: *MGG*, Sachteil 6, 46; A.D. Kilmer, in: *Expedition* 40/2, 12-19; S.A. Rashid, in: U. Magen/M. Rashad, *Vom Halys zum Euphrat*, 258 und Abb. 4; S.A. Rashid, in: E. Hickmann/R. Eichmann, *Studien zur Musikarchäologie I*, 104. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 8.

Die Einlegearbeit aus Muschel in Bitumen ist in vier Friesen geteilt. Auf dem dritten Feld von oben spielt ein sitzender Esel eine große Standleier, die ein stehender Bär mit den Vorderpranken hält. Der Resonanzkasten hat die Form eines liegenden Stieres; die acht Saiten sind durch verknötete Tuchstreifen, durch die Stimmstäbe gesteckt wurden, am oberen Joch befestigt. Ein auf der rechten Hintertatze des Bären sitzender Fuchs oder Schakal hält in der rechten Pfote ein Sistrum und schlägt mit der linken auf eine Rahmentrommel, die flach auf seinen Knien liegt, also in Seitenansicht dargestellt ist. Im darunter liegenden Fries sind ein Skorpionmensch und eine Ziege mit Klappern in den Händen dargestellt¹⁷¹.

3.2.3.71 Mosaikstandarte von Ur (Ausschnitt)

Fundort: Ur, Königsfriedhof, Grab FG 779. — *Datierung*: I. Dynastie von Ur. — *Maße* (gesamtes Mosaik): 20,3 x 48,3 cm.

Lit.: W. Stauder, *Die Harfen und Leiern der Sumerer*, 42f. und Abb. 38; H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*, 29f. und Abb. 28; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 12-15 und Abb. 4; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 164-166 und Fig. 10-a; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 4 und Abb. 6; A. Spycket, in: *AnSt* 33, 42 und Fig. 9a; P. Amiet, *Die Kunst des Alten Orient*, 443 (Nr. 313, 314) und Abb. 314; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 44

sowie Abb. 11 und 12; M.L. West, in: *Music and Letters* 71, 166 Fig. 5a; B. Lawergren, in: *MGG*, Sachteil 5, 1013; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 15 und Fig. 5 und 76h. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 12.

Die Friedensszene der sogenannten Mosaikstandarte von Ur zeigt in ihrem oberen Fries ein Festmahl; hinter den Gästen stehen rechts eine Sängerin und ein Musikant, der eine tragbare elfsaitige Leier mit einem stierköpfigen Resonanzkasten an einem Riemen über die Schulter gehängt hat. Es handelt sich um eine mit Bitumen befestigte Einlegearbeit, ausgeführt in Muschel (Figuren, Zierborten), rotem Kalkstein (Zierborten) und Lapislazuli (Hintergrund).

3.2.3.72 Kalksteinrelief

Fundort: unbekannt, 1925 vom Louvre im Kunsthandel erworben. — *Datierung*: neusumerisch (ca. 2100 v. Chr.). — *Maße*: Höhe 14 cm; Breite 20,5 cm.

Lit.: W. Orthmann, *Der Alte Orient*, 202 und Tf. 112b; J. Börker-Klähn, *Alt Vorderasiatische Bildstelen*, 153 Nr. 88 (Rekonstruktion E); S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 48 und Abb. 18. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 18.

Die zwei nach rechts gewandten, händeklatschenden Frauen mit Doppelhaarknoten sind Teil einer größeren Prozession, zu der wahrscheinlich weitere Musiker und Musikerinnen mit ihren Instrumenten, u.a. eine von zwei Männern gespielte große Trommel, gehörten¹⁷².

3.2.3.73 Fragment von der Rückseite der Urnammu-Stele

Fundort: Ur, Nanna-Heiligtum. — *Datierung*: neusumerisch (um 2000 v. Chr.). — *Maße*: Höhe des Frieses mit den Musikanten ca. 40 cm (Höhe der gesamten Stele 3,50 m; Breite 1,50 m).

Lit.: H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*, 38f. und Abb. 36; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 185 und Abb. 1.e; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 178f. und Fig. 30 (Steatitgefäß aus Tellö); C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 17 und Abb. 73; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 72 und Abb. 55; W. Orthmann, *Der Alte Orient*, 198, 203 Fig. 37a und b und Tf. 115; ders., in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 21 und Abb. auf S. 22; D. Collon, in: *RIA* 8, 488;

¹⁷¹ Zur Deutung dieser Szene mit einer Tierkapelle als Gastmahl in der Unterwelt vgl. F. Wiggermann, in: M.E. Vogelzang/H.L.J. Vinstiphout, *Mesopotamian Poetic Language*, 216f. mit Fig. 9. — Zur Darstellung von Sistrum in Mesopotamien vgl. H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*, 35 und Abb. 33; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 171 und Figs. 18-20; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 19 und Abb. 5 und 11; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 28. — Zu einem Akkadzeitlichen Rollsiegel mit einem Sistrumspieler, der gleichzeitig eine in Seitenansicht dargestellte Rahmentrommel(?) spielt, vgl. S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 42; ders., in: U. Magen/M. Rashad, *Vom Halys zum Euphrat*, 263 und Abb. 13.

¹⁷² Zur Rekonstruktion der gesamten Darstellung vgl. J. Börker-Klähn, *Alt Vorderasiatische Bildstelen*, 153 Nr. 88 (Rekonstruktion E).

B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik, 36. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 55.

Auf der Urnammu-Stele finden sich zwei Darstellungen einer großen, fast mannshohen Trommel. Das Instrument ist in Seitenansicht dargestellt; erkennbar ist die Bespannung eines Rahmens mit Tierhaut und die Befestigung des Fells mit Nägeln oder Pflöcken, die den Rahmen wie einen Kranz umgeben. Die rechte, vollständig erhaltene Abbildung dokumentiert die Spielweise der großen Trommel: Sie wurde aufgrund ihrer Größe und des Gewichts senkrecht auf dem Boden stehend („Standzargentrommel“) von zwei Personen im Wechsel unter Verwendung eines Schlegels geschlagen; der linke Trommler ist im Augenblick des Aufschlagens dargestellt, während der rechte Mann mit hoherhebenem linken Arm zum Schlag ausholt. Die gleichen Trommeln sind auch Bestandteil einer Musikszene auf einem Steatigefäß aus Tellö und auf einer Gudea-Stele: Die beidseitig bespannten Instrumente werden von zwei Personen mit der flachen Hand geschlagen¹⁷³.

3.2.3.74 Terrakottarelieif

Fundort: Ešnunna (Tell Asmar)? — *Datierung*: altbabylonisch (um 1950–1530 v. Chr.) *Maße*: Höhe 12 cm; Breite 7 cm.

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 40 und Abb. 26; A. Parrot, Assur, 302f. und Abb. 377. 350 (Nr. 377); W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 193 und Fig. 2.d; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 185 und Fig. 33; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 11 und Abb. 43; S.A. Rashid, Mesopotamien, 80 und Abb. 62; vgl. auch W. Orthmann, Der Alte Orient, 302 und 185a; S.A. Rashid, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 23f. und Abb. auf S. 23; ders., in: E. Hickmann/D.W. Hughes, The Archaeology of Early Music Cultures, 201 und Fig. 6; B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 4, 50 und Abb. 2a; B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Mü-

zik, 17f. — Eigene Umzeichnung nach W. Orthmann, Der Alte Orient, 185a.

Das Relief zeigt einen im Profil dargestellten, auf einem Hocker sitzenden Harfenspieler, der mit einem fransenbesetzten langen Gewand und einer breitrandigen Kappe bekleidet ist. Die 7-saitige Winkelharfe, ein in dieser Form seit der altbabylonischen Zeit bezeugtes Chordophon, stützt er auf seine Oberschenkel; der Resonator ist seinem Körper zugegewandt. Der Saitenträger ist im spitzen Winkel mit dem Resonanzkasten verbunden.

3.2.3.75 Terrakottarelieif

Fundort: Ešnunna (Tell Asmar)? — *Datierung*: altbabylonisch (um 1950–1530 v. Chr.). — *Maße*: Höhe 13,7 cm; Breite 10,4 cm.

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 12–15 und Abb. 6; R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieif, 195f. Tf. 18, Nr. 581; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 187 und Fig. 1.f; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 181 und Fig. 32; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 8 und Abb. 23; A. Spycket, in: AnSt 33, 42 und Fig. 11a; S.A. Rashid, Mesopotamien, 76 und Abb. 59; ders., in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 24f. und Abb. auf S. 24; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 85 und Abb. 22; Staatliche Museen Berlin (Hrsg.), Das Vorderasiatische Museum Berlin, Mainz 1992, 103 Nr. 47; Ä. Norborg, Ancient Middle East Lyres, 59f. 69 und Fig. 21. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 59.

Vor der nackten Frau mit einer tragbaren 4-saitigen Leier tanzt ein Trommler in der Hocke. Seine Handhaltung beim Spiel der Rahmentrommel entspricht der auch aus Ägypten bekannten Technik: Die Trommel wird beidhändig gespielt; der Musikant hält das Instrument mit der rechten Hand, die aber gleichzeitig die leichteren Rhythmen spielt, während die linke Hand auf der Mitte der Trommel die schwereren Schläge ausführt.

3.2.3.76 Terrakottarelieif

Fundort: Ešnunna (Tell Asmar)? — *Datierung*: altbabylonisch (um 1950–1530 v. Chr.). — *Maße*: Höhe 9 cm; Breite 7,3 cm.

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 46–48 und Abb. 32; A. Parrot, Assur, 302f. und Abb. 379. 350 (Nr. 379); A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 186 und Fig. 35; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 11 und Abb. 42; S.A. Rashid, Mesopotamien, 88 und Abb. 75; B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 4, 50

¹⁷³ Zur Rekonstruktion der Urnammu-Stele vgl. W. Orthmann, Der Alte Orient, 203–205 und Fig. 37a und b; J. Börker-Klähn, Altvorderasiatische Bildstelen, Tafel G. — Zu dem Steatigefäß und der Gudea-Stele vgl. H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 39–41 sowie Abb. 37 und 38; A. Parrot, Assur, 297. 349 (Nr. 367). 350 (Nr. 381); C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 17 und Abb. 72 und 74; S.A. Rashid, Mesopotamien, 68–71 und Abb. 49, 51 und 52; W. Orthmann, Der Alte Orient, 198. 202 Fig. 36 und Tf. 112a; A.D. Kilmer, in: RIA 8, 5/6–7/8, 466; D. Collon, in: RIA 8, 7/8, 488. — Zu der Gruppe der Standzargentrommeln vgl. H. Nixdorf, Zur Typologie und Geschichte, 115–119.

und Abb. 3 d. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 75.

Der auf einem Hocker sitzende Harfenspieler hält eine horizontal gespielte Bogenharfe unter den linken Arm geklemmt. Der Saitenträger bildet sozusagen die Verlängerung des Resonanzkastens. Die Saiten laufen vom gebogenen Hals, der noch ein Stück über die als breites Bündel dargestellte Saitenbefestigung herausragt, zum Resonator. Der große Resonanzkasten des Instruments ist teilweise durch den Körper des Spielers verdeckt. Hinter seinem Rücken ist der hintere Teil des Instruments zu erkennen, dessen schlechter Erhaltungszustand allerdings keine Rückschlüsse auf die Befestigung der Saiten erlaubt. Der Musikant hat sich sein Instrument mit einem breiten Traggurt, der um die Hüfte und über die linke Schulter geführt ist, umgehängt; demnach konnte diese Harfe auch im Stehen gespielt werden. Die Saiten werden mit einem Plektrum angerissen, das der Musikant in der rechten Hand hält; die linke Hand ist nicht sichtbar.

3.2.3.77 Terrakottarelieif

Fundort: Larsa. — *Datierung:* altbabylonisch (um 1950–1530 v. Chr.). — *Maße:* Höhe 6,5 cm; Breite 8 cm.

Lit.: R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieif, 159 f. 234 und Tf. 18 Abb. 581; S.A. Rashid, Mesopotamien, 74 und Abb. 58; R. Eichmann, in: BaM 19, 611; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 85 und Abb. 24. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 58.

Die Trommlerin mit entblößtem Unterleib und der nackte Lautenspieler berühren sich mit dem Gefäß (Koituszene?). Sie beugen sich nach vorne und drehen ihre Oberkörper und Köpfe so weit, daß sie sich anschauen. F. Blocher denkt hier an Gaukler, die ein obszönes Kunststück vorführen.

3.2.3.78 Reliefscheibe

Fundort: Mari (?). — *Datierung:* altbabylonisch (um 1950–1530 v. Chr.). — *Maße:* Durchmesser 15,5 cm; Dicke 4,5 cm.

Lit.: R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieif, 160 f. (Nr. 584). 234 und Tf. 18, Abb. 584; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 14 und Abb. 55; S.A. Rashid, Mesopotamien, 74 und Abb. 57; W. Orthmann, Der Alte Orient, 303 und Abb. 186 b; R. Eichmann, in: BaM 19, 595 und Abb. 5 c und d; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 85 und Abb. 19; A. Hamoto, Der Affe, 37. 91 (Nr. 67 [Abb. 61]). 160 (Abb. 61). — Eigene Umzeichnung nach W. Orthmann, Der Alte Orient, 186 b. Diese sei-

tenverkehrte Abbildung wurde als Vorlage gewählt, da es sich um ein Foto von herausragender Qualität handelt.

Die runde Plakette aus gebranntem Ton zeigt zwei nackte Tänzerinnen, die sich in Schrittstellung mit vor der Taille verschränkten Händen (oder klatschend?) gegenüberstehen. Hinter ihnen befindet sich jeweils ein Affe (oder Männer mit Affenkostümen?). Zwischen den beiden Frauen stehen – übereinander dargestellt – zwei krummbeinige, wohl tanzende, Lautenspieler, die ihre 2- oder 3-saitigen Instrumente wahrscheinlich mit einem Plektrum spielen. Im oberen Teil der Scheibe über den Lautenspielern hockt ein weiterer Affe.

79. Terrakottarelieif

Fundort: Larsa. — *Datierung:* altbabylonisch (um 1950–1530 v. Chr.). — *Maße:* Höhe 7 cm; Breite 11,5 cm.

Lit.: F.W. Galpin, The Music of the Sumerians, 8 und Pl. III 2 (falsche Datierung ins 12. Jh. v. Chr.); M. Wegner, Die Musikinstrumente, 28; H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, 43 und Abb. 41; R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieif, 168 (Nr. 616); J. Rimmer, Ancient Musical Instruments, 25 und Tf. 5 b; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 199 und Fig. 2.j; A. Spyckst, in: Journal des Savants 1972, 191. 194 und Fig. 41; S.A. Rashid, Mesopotamien, 78 und Abb. 60; ders., in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 25; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG², Sachteil 6, 160; F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 85 und Abb. 15; B. Dinçol, Eski Önasya ve Misir'da Müzik, 36. 37. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 60.

Die linke Hälfte des Reliefs zeigt zwei sich gegenüberstehende Personen im Boxkampf, die jeweils eine Faust gegen den Kopf des Gegners erheben, während der zweite Arm auf Hüfthöhe angewinkelt ist. Derartige Wettkämpfe sind in altbabylonischer Zeit mehrfach bezeugt¹⁷⁴. Einzigartig ist indes die auf diesem Relief dargestellte Musikbegleitung des Faustkampfes: Rechts neben dem Kampfpaar schlägt ein Mann mit beiden Händen eine etwa hüfthohe, kelchförmige Trommel, deren Fuß auf einer Standplatte steht. Die akkadische Bezeichnung *lilisu* (sum. *liliz*) für dieses in seiner Form der heutigen Kesselpauke ähnelnde Membranophon ist durch die Beischrift zu einer Darstellung eines solchen Musikinstrumentes in einem seleukidenzeitlichen Text aus

¹⁷⁴ Zu weiteren Boxkampfdarstellungen vgl. R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelieif, 168–170 (Nr. 616–621) und Tf. 20, Abb. 619 und 620.

Uruk gesichert. Das in der Keilschriftüberlieferung mehrmals belegte Instrument wurde aus Kupfer oder Bronze hergestellt und mit einer Rinderhaut bespannt¹⁷⁵. Dem Trommler gegenüber, am rechten Bildrand, sitzt auf einem Hocker eine Beckenspielerin; der Durchmesser ihres Instruments beträgt ca. 15 cm.

3.2.3.80 Relief

Fundort: Nimrud (Kalhu), Zentralpalast. — *Datierung:* neuassyrisch, Zeit Tiglatpilegars III. (8. Jh. v. Chr.). — *Maße:* Höhe 0,79 m; Breite 0,89 m.

Lit.: R.D. Barnett/M. Faulkner, *The Sculptures*, 9f. (Slab 5a) mit Pl. I und II; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 120 und Abb. 139; F. Blocher, in: V. Haas, *Außenseiter und Randgruppen*, 88 und Abb. 43; S.A. Rashid, in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, 582f. und Abb. 17. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 139.

Auf dem Alabasterrelief sind drei nach rechts schreitende Personen dargestellt. Der den Zug anführende Mann und die hinter ihm gehende Frau klatschen mit gespreizten Fingern in die Hände und erzeugen auf diese Weise einen helleren Klang als beim Zusammenschlagen der leicht gewölbten Hände. Die erheblich kleiner dargestellte Person mit der Löwenmaske legt die Hände gegeneinander und schnalzt mit den Fingern.

3.2.3.81 Relief (Ausschnitt)

Fundort: Ninive, Südwestpalast, Rampe zwischen Palast und Nabû-Tempel. — *Datierung:* neuassyrisch, Zeit Sanheribs (8./7. Jh. v. Chr.). — *Maße:* ?

Lit.: W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 58–60 und Abb. 45; J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments*, Tf. 11; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 12 und Abb. 46; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 122 und Abb. 141; ders., in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, 577 und Abb. 4; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 6, 164. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 141.

Das Alabasterrelief aus Ninive zeigt mehrere Musikanten mit ihren Instrumenten: Die beiden Harfenisten nehmen zusammen mit anderen Ensemblemitgliedern (zwei Trommlerinnen, eine Beckenspielerin und zwei weitere Harfenisten) an einer Prozession von König und Offizieren teil.

Es handelt sich um horizontale 8- bzw. 9-saitige Winkelharfen, die mit einem Tragband über die Schultern der Spieler gehängt sind. Die Saitenträger tragen als oberen Abschluß eine Hand. Die Saitenenden laufen in Quasten aus und hängen am Saitenträger herab¹⁷⁶; ihre Anzahl stimmt aber bei beiden Instrumenten nicht mit der Anzahl der Saiten überein. In der rechten Hand halten beide Spieler ein langes, spitzes Plektrum; die linke Hand berührt die Saiten (und dämpft sie ab¹⁷⁷).

3.2.3.82 Relief

Fundort: Ninive, Südwestpalast, Raum XXXVI. — *Datierung:* neuassyrisch, Zeit Sanheribs (8./7. Jh. v. Chr.). — *Maße:* Höhe 0,98 m; Breite 1,01 m.

Lit.: W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 52 und Abb. 38; ders., in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 204 und Fig. 4.b; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 8 und Abb. 28; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 122 und Abb. 142; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 84f. und Fig. 38; S.A. Rashid, in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, 579 und Abb. 5; J. Braun, in: MGG₂, Sachteil 4, 1522 und Abb. 5; St. Kammerer, in: MGG₂, Sachteil 9, 1792; J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, 119f. und Abb. IV/3–2 auf S. 262. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, *Mesopotamien*, Abb. 142.

Das aus Alabaster gearbeitete Relief gehört zu einer Serie von Darstellungen der Feldzüge Sanheribs in den palästinisch-syrischen Raum. Die drei gefangenen Musiker werden von einem assyrischen Soldaten bewacht. Sie tragen asymmetrische Kastenleiern mit Jocharmen von unterschiedlicher Länge; die Zahl der Saiten läßt sich bei keinem der drei Instrumente bestimmen. Die Querstangen der Instrumente tragen an beiden Enden Vogelkopferverzierung. Dies weist auf ägyptischer Einfluß in den westlichen Provinzen des Assyriereiches hin¹⁷⁸.

Die Deportation von gefangenen Musikern aus dem palästinischen Raum nach Ninive bezeugt der Bericht über Sanheribs dritten Feldzug (701 v. Chr.): Der Assyriekönig rühmt sich, von dem jüdischen König Hiskia Tribut empfangen zu haben (Kol. III 39–49); in diesem Zusammenhang mußten neben einer beachtlichen Gold- und Silbermenge und kostbaren Möbelstücken auch Familienangehörige Hiskias und Palastpersonal,

¹⁷⁵ Zu der Darstellung aus der Seleukidenzeit vgl. die oben angegebene Literatur. — Zu weiteren Belegen für *tilisu* vgl. CAD L, 186f.; AHw I, 552f.

¹⁷⁶ Zu weiteren Harfen dieses Typs in neuassyrischer Zeit vgl. C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 12 und Abb. 45, 47–49; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 114, 116, 128 und Abb. 134–137, 146.

¹⁷⁷ Zu den Vogelkopferverzierungen vgl. Kap. IV. 1.b und c.

Sängerinnen und Sänger (Kol. III 46f), ausgeliefert werden.

3.2.3.83 Relief (Auschnitt)

Fundort: Ninive, Nordpalast. — *Datierung:* neuassyrisch, Zeit Assurbanipals (7. Jh. v. Chr.). — *Maße des Auschnittes:* Höhe 38 cm, Breite ca. 45 cm.

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 52 und Abb. 37; ders., in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 204, Fig. 4.2 und Tf. II; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 204 und Fig. 56; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 7. 8f. 17. 18 und Abb. 20; S.A. Rashid, Mesopotamien, 134 und Abb. 149. 150; Å. Norborg, Ancient Middle East Lyres, 61 f. und Fig. 23; S.A. Rashid, in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens, 580–582 und Abb. 8; B. Dinçol, Eski Önsaya ve Misir'da Müzik, 23. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 150.

Die vier sich paarweise gegenüberstehenden Musikanten mit einer Rahmentrommel, einer Kastenleier, einer asymmetrischen Leier mit gebogenen Jocharmen von unterschiedlicher Länge und einem Becken sind in tanzenden Bewegungen dargestellt. Dafür sprechen die Stellung der Füße und die fliegenden Haare. Die Rahmentrommel wird beidhändig gespielt; durch die verschiedenen Positionen der Hände auf dem Trommelfell werden sowohl helle als auch dumpfe Töne erzeugt. Die Saiten der Kastenleier werden mit einem Plektrum angerissen, während der zweite Leierspieler die Saiten mit den Fingern zupft. Der Beckenspieler hält sein Instrument an Schlaufen oder Griffen und schlägt die beiden Scheiben in horizontaler Richtung gegeneinander¹⁷⁸. Im oberen Fries des Alabasterreliefs sind singende und klatschende Krieger, im unteren Fries neben den Musikern sind Reiter und Bogenschützen im Kampf dargestellt, so daß es sich hier wohl um Militärmusiker handelt.

3.2.3.84 Relief (Auschnitt)

Fundort: Ninive, Südwestpalast. — *Datierung:* neuassyrisch, Zeit Assurbanipals (7. Jh. v. Chr.). — *Maße des Auschnittes:* Höhe 0,39 m; Breite 1,45 m.

Lit.: W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 58f. und Abb. 42 und 46; J. Rimmer, Ancient Musical Instruments, 36f. und Tf. 13–14;

A. Parrot, Assur, 310 und Abb. 392. 350 (Nr. 392); W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 209; A. Spycket, in: Journal des Savants 1972, 200. 202 und Fig. 51; P. Amiet, Die Kunst des Alten Orient, Abb. 120; S.A. Rashid, Mesopotamien, 136–139 und Abb. 151–153; ders., in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 11; ders., in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens, 581. 584 sowie Abb. 14 und 15; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 6, 164 und Abb. 26b; C. Schmidt-Colinet, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie III, 606f. und Taf. 3b und 4d. — Eigene Umzeichnung nach S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 151.

Das Relief zeigt in drei Friesen die Überreste der elamischen Armee, die 653 v. Chr. in Til Tuba von einem assyrischen Heer geschlagen wurde. Die Gefallenen und verschiedenes Krieggerät werden von dem Fluß Ulai weggespült. Der nach dem Tod des elamischen Königs Te'umman den Elamitern aufgezwungene neue König Umma-nigaš wird vom Feldherrn an der Hand herbeigeführt. Während sich einige Elamiter vor dem König auf den Boden werfen, nähert sich am Flußufer eine andere Personengruppe unter Musikbegleitung. Hinter den 11 dargestellten Instrumentalisten (8 Harfenisten, 2 Doppeloboenspieler und 1 Trommler) der sogenannten „elamitischen Hofkapelle“ gehen 15 Personen, zum größten Teil Frauen und Kinder, die in die Hände klatschen. Die Mitglieder dieser Gruppe am Anfang und am Ende des Zuges mit erhobenen Händen geben möglicherweise cheironomische Zeichen. Als Sängerin zu deuten ist wohl die Frau in der Mitte der Reihe der Erwachsenen: Sie hat ihre rechte Hand an den Hals (Kehlkopf) gelegt (zur Veränderung ihrer Stimme?); zwischen ihren Lippen ist die Zunge sichtbar.

3.2.4 LEVANTE, ÄGÄISCHE INSELN UND GRIECHENLAND

3.2.4.85 Statuette

Fundort: Keros, Grabfund. — *Datierung:* Frühe Kykladenzeit I/II? (3. Jt. v. Chr.). — *Maße:* Höhe 20 cm.

Lit.: H.Th. Bossert, Altkreta, Abb. 18 und 20; B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 34 (1/5). 121f. und Abb. 5; J. Thimme et al., Frühe Randkulturen des Mittelmeerraumes, 28 sowie Abb. auf S. 38 und 39; H.-G. Buchholz/V. Karageorghis, Altägäis und Altkypros, 100 (1211) und Abb. 1211 auf S. 369; J. Thimme, Kunst und Kultur der Kykladeninseln, 80 und Abb. 37; F. Zaminer, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des

¹⁷⁸ Zu einem vertikal zusammengeschlagenen Becken vgl. C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 18 und Abb. 70 und 81; S.A. Rashid, Mesopotamien, 122 (Textillustration); ders., in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens, 58; und Abb. 16.

Altertums, 116 und Abb. auf S. 118; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 30. 32. 73 (Nr. 48) und Pl. 20. — Zu dem Bruchstück eines weiteren frühkykladischen Aulosspielers, dessen Echtheit allerdings angezweifelt wird, vgl. C. Renfrew, *The Cycladic Spirit*, 164 (No. 109); J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 30. 73 (Nr. 49). — Eigene Umzeichnung nach J. Thimme, *Kunst und Kultur der Kykladeninseln*, Abb. 37.

Die im Vergleich zu einigen anderen Statuetten von den Kykladen recht plump wirkende Marmorfigur auf einer Standplatte ist nackt; das Geschlecht ist in stilisierter Weise angegeben. Der aufrecht stehende Mann spielt ein Doppelblasinstrument; die vorderen Stücke der beiden Rohre sind abgebrochen. Der Musiker neigt seinen Kopf nach hinten und hält das doppelrohrige Aeron, das keine Grifflöcher erkennen läßt, fast waagrecht an den Mund. Die aus Marmor gefertigte Statuette läßt das Mundstück des Instruments nicht erkennen; daher ist nicht zu entscheiden, ob es sich um eine Flöte, eine Klarinette oder eine Oboe handelt.

Im Vergleich zu den Marmoridolen der Frühkykladisch I-Zeit (Grotta-Pelos-Phase, ca. 3000–2700 v. Chr.) sind die Musikerstatuetten etwas plastischer ausgeführt und gehören demnach zeitlich an das Ende dieser Periode oder den Anfang der Frühkykladisch II-Zeit (Keros-Syros-Phase, ca. 2700–2400/2300 v. Chr.). Einige dieser zwischen 15 und 36 cm hohen Figuren müssen wohl als Fälschungen gelten¹⁷⁹.

3.2.4.86 Statuette

Fundort: Herkunft unbekannt. — *Datierung*: Frühe Kykladenzeit I–II (2800–2400 v. Chr.). — *Masse*: Höhe 33,6 cm; Breite 7,8 cm; Dicke 7,6 cm.

Lit.: J. Thimme, *Kunst und Kultur der Kykladeninseln*, 492 (Nr. 256) und Abb. 256a und b auf S. 206 (Farbfoto) und S. 302 (Seiten- und Vorderansicht); F. Zaminer, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 116 und Abb. auf S. 119 (Seiten- und Vorderansicht); E. Rehm, *Kykladen und Alter Orient*, 81 f. (K 11) sowie Abb. 145 und 146 auf S. 396; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 34. 74 (Nr. 51). — Zu weiteren frühkykladischen Syrnixspielern vgl. H. Cahn, *Early Art in Greece*, 16 und fig. 28; J. Thimme, *Kunst und Kultur der Kykladeninseln*, 496 und Abb. 256; G. Haas, *Die Syrnix*, 146 und fig. 2 und 2a; P. Getz-Preziosi, *Sculptors of the*

Cyclades, 246 und Pl. IIIB; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 34. 73 f. (Nr. 50 und 52) und Pl. 20, 3. — Eigene Umzeichnung nach J. Thimme, *Kunst und Kultur der Kykladeninseln*, Abb. 256 auf S. 206.

Die schlanke, hochaufergerichtete Figur auf einer Standplatte ist aus Marmor gearbeitet. Die gelbliche Oberfläche ist an einigen Stellen versintert und weist auch verwitterte Partien auf. Bauchmuskulatur und Rippen des nackten Mannes sowie das Geschlecht sind angegeben. Die Beine sind etwas nach außen gebogen. Der stehende Mann mit der auch für die übrigen kykladischen Marmorfiguren typischen Kopfhaltung (vgl. auch Abb. 85 und 87) hält mit beiden Händen einen leicht gebogenen, rechteckigen Gegenstand an seinen Mund. Es handelt sich wohl um die schematische Wiedergabe einer Syrnix (Panflöte), die dann als älteste Darstellung dieses Instruments anzusprechen wäre.

3.2.4.87 Statuette

Fundort: Amorgos (Kykladen). — *Datierung*: Beginn der Frühen Kykladenzeit II (ca. 2700–2600 v. Chr.). — *Masse*: Höhe 17,2 cm.

Lit.: F. Zaminer, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 116 und Abb. auf S. 117; M. van Schaik, *The Marble Harp Players*, 17 f. 21 f. und Fig. 6 (hier auch weitere Literatur); J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 72 f. (Nr. 44). — Eigene Umzeichnung nach M. van Schaik, *The Marble Harp Players*, Fig. 6.

Die aus Marmor gearbeitete Statuette eines sitzenden Harfenspielers ist fast vollständig erhalten. Die Sitzposition des Musikanten und das Halten des Instrumentes mit beiden Händen am Rahmen bzw. am Resonanzkasten ist kennzeichnend für eine Gruppe von mehreren Harfenspielern, die aus Gräbern auf den Kykladen stammen: Der hier vertretene Instrumententyp ist eine Winkelharfe mit deutlich erkennbarem Resonanzkasten. Der dem Körper des Musikanten abgewandte Teil des Rahmens der Harfe ist mit einem Vogelkopf (Ente oder Schwan?) verziert, dessen Schnabel nach vorne gerichtet ist. Die Saiten des Instruments sind nicht dargestellt. Der auf einem Schemel sitzende Musikant lehnt seinen Kopf zurück, so daß sein Kinn nach vorne zeigt. Er stützt sein Instrument auf den rechten Oberschenkel auf¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Allgemein zur Datierung der Musikerstatuetten vgl. E. Rehm, *Kykladen und Alter Orient*, 67. — Zur Frage nach der Echtheit der Statuetten vgl. zuletzt M. van Schaik, *The Marble Harp Players*, 23–25 (hier auch weitere Literatur); ders., in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 239–243.

¹⁸⁰ Zu weiteren frühkykladischen Harfenspielern vgl. zuletzt M. van Schaik, *The Marble Harp Players*; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 10–14. 71–73 (Nr. 38–43. 45–47) und Pl. 17,1 und 17, 2.

3.2.4.88 Steingefäß (Ausschnitt)

Fundort: Hagia Triada, Palast. — *Datierung:* Spätminoisch I (um 1550/1500 v. Chr.). — *Maße:* größter Durchmesser 11,5 cm; Höhe des erhaltenen Gefäßteils 9,6 cm, Gesamthöhe ca. 18 cm.

Lit.: F. Matz, Kreta, Mykene, Troja, 98. 270 und Tf. 67; Sp. Marinatos/M. Hirmer, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, 41. 97 (Nr. 103-105) und Abb. 104 (unten); B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 42 (II/9). 127-130; L. von Matt et al., Das antike Kreta, Abb. auf S. 134; P. Demargne, Die Geburt der griechischen Kunst, 149. 428 (Nr. 233 und 234) und Abb. 233; H.-G. Buchholz/V. Karageorghis, Altägäis und Altkypros, 94 (1165) und Abb. 1165 auf S. 358; W. Orthmann, Der Alte Orient, 512f. (446 b); O. Dickinson, The Aegean Bronze Age, 139 und Pl. 5.11; J.G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age, 6-9. 39. 48. 74f. (Nr. 53) sowie Pl. 1, 1, Pl. 2 und Pl. 22, 1. — Eigene Umzeichnung nach Sp. Marinatos/M. Hirmer, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, Abb. 104 (unten).

Das aus schwarzem Steatit gearbeitete und ursprünglich mit Blattgold überzogene Gefäß (sog. Schnittervase) ist möglicherweise ebenso wie mehrere aus demselben Material gefertigten und mit Reliefs versehenen Rhyta einer Werkstatt in Knossos zuzuweisen. Es zeigt unterhalb des Halsansatzes ein umlaufendes Fries, das wohl den größten Teil des nur in seinem oberen Teil erhaltenen straußeneiförmigen Gefäßkörpers eingenommen hat. Dabei handelt es sich um einen Zug von Erntearbeitern, der von einer mit einem langen Mantel gehüllten Person angeführt wird. Die paarweise nach rechts schreitenden Männer sind nur mit einem kurzen Schurz bekleidet und tragen eine Kappe; sie haben lange Stangen geschultert, an deren oberem Ende jeweils eine Sichel und drei Zinken mit Schnüren befestigt sind. Mitten in der Gruppe der Arbeiter befinden sich vier Sänger, die mit weitgeöffnetem Mund dargestellt sind: Der vorangehende Musiker hat die, zur Faust: geballte linke Hand erhoben: Auf diese Weise gibt er vielleicht den Takt an oder führt cheironomische Zeichen aus; diese Person übernimmt in dem Chor mit Sicherheit koordinierende Aufgaben und ist demzufolge als eine Art Vorsänger zu deuten.

Der Anführer der Musikergruppe hält in der erhobenen rechten Hand ein Sistrum; das untere Ende des Griffes ist unter der Hand des Musikers zu erkennen. Der obere Stab mit zwei aufgereihten gewölbten Scheiben in Form von Becken ist zweifelsfrei zu erkennen: Er ist durch den Rahmen des Instruments gezogen; an den beiden Außenseiten des Bügels ist die Befestigung der

Stäbe durch Verdickungen angegeben, was nicht auf ein Umbiegen der Stabenden wie bei den ägyptischen Sistrum, sondern auf eine andere Art der Fixierung deutet. Im unteren Teil des Rahmens ist zwischen den Seitenwänden des Sistrums deutlich ein Steg zu erkennen, der oberflächliche Beschädigungen aufweist. Auf der Höhe dieser schlecht erhaltenen Stelle läßt sich an der dem Musikanten abgewandten Außenseite des Instruments eine weitere Verdickung ausmachen. Hier befand sich also mit großer Sicherheit ein zweiter Stab mit weiteren Klapperscheiben. Auch die Gesamtgröße dieses Sistrums macht es wahrscheinlich, daß es sich um ein Idiophon mit mindestens zwei Stäben mit je zwei Scheiben handelt. Das Rasselinstrument unterscheidet sich durch die Form seiner Klappergegenstände und die Art der Befestigung der Stäbe am Rahmen des Instruments von den bekannten ägyptischen Bügel-sistrum (vgl. Abb. 57.1 und 57.3)¹¹¹. Die Muskulatur aller an dem Zug teilnehmenden Personen ist sehr realistisch dargestellt; an dem Oberkörper des Vorsängers sind sogar die Rippen angegeben.

Der Gebrauch von derartigen Sistrum ist für den ägäischen Bereich sonst nicht sicher bezeugt. Ein in Archanes (Kreta) gefundenes Sistrum besteht aus Ton, nur die Stangen für die Rasselscheiben bestehen aus Kupferdraht. Das Idiophon war also nicht zur Klangerzeugung geeignet; vielmehr wird es als Votivgabe, die allerdings die Maße (Höhe 22,4 cm, Breite 11,5 cm) eines spielbaren Sistrums aufweist, zu bewerten sein¹¹².

Das weitgehend zerstörte „Prozessionsfresko“ aus dem Palast von Knossos wurde in Anlehnung an andere minoische Fresken rekonstruiert: Die Personengruppe am linken Bildrand wurde zu einem Musikerensemble ergänzt, das mit zwei Sistrum, Sängern, einer Doppeloboe, einer Leier besetzt ist. Von den Männern und den mit nach vorne gerichteten Handflächen voranschreitenden Frauen sind jedoch nur die Füße und die unteren Partien der langen Gewänder etwa bis zu den Knien erhalten, alles Weitere – auch die Instrumente – wurden ergänzt. Aus diesem Grunde kann das Relief nur unter Vorbehalt als weiterer

¹¹¹ Die entsprechenden Details sind vor allem in den stark vergrößerten Detailaufnahmen des Gefäßes zu erkennen, vgl. Sp. Marinatos/M. Hirmer, Kreta, Thera und das mykenische Hellas, Abb. 104 (unten); L. von Matt et al., Das antike Kreta, Abb. auf S. 134. — Vgl. dagegen B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 42, der von einem einzigen Draht ausgeht und dies entsprechend in seiner Umzeichnung angibt.

¹¹² H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis, 754 und Abb. 101c; zu diesem Sistrum vgl. auch J.G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age, 39. 65 (Nr. 24) und Pl. 22, 2.

Beleg für die Benutzung bestimmter Musikinstrumente herangezogen werden¹⁴³.

und Gortyn bezeugte Verehrung des Zeus Vekhanos¹⁴⁴.

3.2.4.89 Sarkophag mit Freskenmalerei (Ausschnitt)

Fundort: Kammergrab in der Nähe des Palastes von Hagia Triada. — **Datierung:** Spätminoisch IIIA (um 1400 v. Chr.). — **Maße:** Längsseite 1,37 cm; Höhe des Bildstreifens ca. 25 cm.

Lit.: H.Th. Bossert, *Aldkreta*, Abb. 71-75; F. Matz, *Kreta*, Mykene, Troja, 62 f. 268 mit Tf. 46 und 47; Sp. Marinatos/M. Hirmer, *Kreta*, Thera und das mykenische Hellas, 44. 101 f. (Nr. XXVII-XXX) und Tf. XXVII-XXIX; R.G. Hoegler/O. Reverdin, *Kreta*, Farbtafel vor S. 89; B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 44 (II/11). 47 f. (II/13). 357 mit Abb. 15 und 17; P. Demargne, *Die Geburt der griechischen Kunst*, 426 f. und Abb. 191, 192 und 195 auf S. 142-144; H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte*, 115 und Abb. 44; H.-G. Buchholz/V. Karageorghis, *Altägäis und Altkypros*, 82 (1065 a,b) und Abb. 1065 a auf S. 83, Abb. 1065 b auf S. 336; R. Hampe/E. Simon, *Tausend Jahre frühgriechische Kunst*, 35 f. mit Abb. 55 und 56; D. Collon, in: *RIA* 6, 577 (I.6.b); W. Orthmann, *Der Alte Orient*, 511 f. und Tf. LIII a und LIII b; M. Maas/J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments*, 2 f. und Fig. 22; F. Zaminer, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 116. 120 und Abb. auf S. 121; S.A. Immerwahr, *Aegean Painting*, 89. 100-102. 180 f. (A.T. No. 2 und 3) sowie Pl. 50 und 51; E. Pöhlmann, in: *MGG*₂, Sachteil 3, 1645. 1648; B. Lawergren, in: *MGG*₂, Sachteil 5, 1020 und Abb. 6b; ders., in: *BASOR* 309, 47. 49 und Fig. 56; M. van Schaik, *The Marble Harp Players*, 39 und Fig. 14; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 18 f. 23-27. 31-33. 46 f. 66-69 (Nr. 29 und 30) sowie Pl. 10 und 11, 18 und 19. — Eigene Umzeichnung nach P. Demargne, *Die Geburt der griechischen Kunst*, Abb. 191 und 195.

Der Kalksteinsarkophag zeigt an seinen Längsseiten (hier 3.2.4.89.1 und 3.2.4.89.2) Opfer-szenen; an den Schmalseiten sind von Greifen bzw. von Pferden gezogene Wagen dargestellt, in denen jeweils zwei Personen stehen. Nach älterer Auffassung zeigen die Fresken Szenen aus dem Totenkult; die neuere Forschung sieht in diesen Darstellungen eher die für Hagia Triada, Phaistos

3.2.4.89.1 Libationsszene

Vor weißem Hintergrund sind zwei nach links gewandte Frauen zu erkennen: Die links stehende Person libiert in ein Gefäß, das zwischen zwei mit Doppeläxten bekrönten Pfeilern steht. Eine andere Frau bringt mit einem Tragholz zwei weitere Gefäße herbei, die vermutlich eine ebenfalls für eine Trankopferspende vorgesehene Flüssigkeit (Wein?) enthalten. Dahinter steht ein Musikant mit einer 7-saitigen, mit Vogelköpfen verzierten Rundbodenleier. Mit einem in der rechten Hand gehaltenen Plektrum, das in der gleichen Farbe wie die Haut des Spielers dargestellt ist, reißt er die Saiten an. Mit der linken Hand greift er an die Saiten (um diese abzdämpfen?). Die beidhändige Spielweise wird ermöglicht durch ein Halteband, das auf der dem Musikanten abgewandten Seite unterhalb der Vogelköpfe um das Seitenjoch und um die linke Hand des Spielers geschlungen ist. Die Darstellung der Leier und der Spieltechnik weist mehrere Ungenauigkeiten und Fehler auf: An den Vogelköpfen sind „Hörner“ zu erkennen; der Resonanzkörper verdeckt den linken Ellenbogen des Musikanten, und die linke Hand ist in verdrehter Haltung wiedergegeben. Ebenfalls unklar ist die Darstellung des Gewandes, das im Bereich des linken Oberarms des Spielers scheinbar vor das Instrument gelegt ist¹⁴⁵. In die Gegenrichtung schreiten vor graublauem Hintergrund drei Gabenbringer, die das Modell eines Schiffes (ein Gefäß für Opfer?) sowie ein braungeflecktes und ein grau geflecktes Kalb (Rhyta?) tragen¹⁴⁶. Der Empfänger dieser Gaben ist ein Gott (oder sein Priester?), der hinter einem

¹⁴³ Zur Deutung der Darstellungen auf dem Sarkophag von Hagia Triada vgl. W. Pötscher, *Aspekte und Probleme der minoischen Religion*, 171-191.

¹⁴⁴ Zur Doppelaxte, auch zur Ausführung von Kulthandlungen vor Doppeläxten, vgl. H.-G. Buchholz, *Ugarit, Zypern und Ägäis*, 603-622. — Zu den Fehlern auf dieser Darstellung vgl. B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 44 f.; B. Lawergren, in: *Opuscula Romana* 19, Abb. 10. — Eine korrekte, aber teilweise zerstörte Darstellung eines ähnlichen Instrumententyps findet sich auf einem Fresko im Palast von Hagia Triada; dazu vgl. B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 43 (II/10) und Abb. 14.

¹⁴⁵ Gegenstände, die in ihrer Form genau den Kälbren auf dem Sarkophag entsprechen, sind auch auf einem Relief im Grab des User-Amun (Theben-West, 18. Dynastie, Zeit Thutmosis' III.) als Gaben der Kreter dargestellt; dazu vgl. H.-G. Buchholz, *Ägäische Bronzezeit*, 220 und Abb. 37. — Zu weiteren Darstellungen von ägäischen Gesandtschaften auf ägyptischen Reliefs vgl. S. Wachsmann, *Aegeans in Theban Tombs*; S.A. Immerwahr, *Aegean Painting*, 89 f.; N. Lurz, *Der Einfluß Ägyptens*, 149 f.; H.-G. Buchholz, *Ugarit, Zypern und Ägäis*, 414 und Abb. 18a und b (hier jeweils weitere Literatur).

¹⁴⁶ Zu der Rekonstruktion des Freskos und der Musikanten vgl. A. Evans, *The Palace of Minos II/II*, 721 f. mit Fig. 450 und Supplementary Plate XXV; P. Demargne, *Die Geburt der griechischen Kunst*, Abb. 181 auf S. 138; Im Labyrinth des Minos, 156 und Abb. 133.

Stufenaltar vor einem Gebäude (Tempel?) neben einem heiligen Baum steht.

3.2.4.89.2 Opferszene

Auf der zweiten Längsseite erscheinen vor gelbem Grund mehrere nach rechts schreitende Frauen, deren Oberkörper nicht erhalten sind. Sie werden von einer Frau angeführt, die ihre Arme und Hände nach vorne streckt. Davor liegt vor weißem Hintergrund ein geschächterter Stier, der gefesselt und auch am Opfertisch festgebunden ist. Aus der Halsschlagader fließt das Blut in einen Eimer. Unter dem Tisch liegen zwei Ziegen. Dahinter, zur Hälfte von dem Stier und dem Tisch verdeckt, steht ein Musikanst mit einem „phrygischen Aulos“ (Elymos): Das gerade und das umgebogene Rohr sind deutlich zu erkennen; Letzteres (vielleicht ein Grifflochbordon) weist einen nach oben weisenden Schalltrichter auf, der aus einem anderem Material, möglicherweise einem Tierhorn, als das Rohr selbst gefertigt ist und deshalb auch in anderer Farbe (graugrün) wiedergegeben wird als das übrige rotbraun gehaltene Instrument. Vor dem Mund des Spielers hängen zwei Bänder von dem Musikinstrument herab, die vielleicht auf eine Verschönerung der beiden eng nebeneinanderliegenden Rohre hindeuten¹⁷⁷. Die Hände des Musikers scheinen beide Rohre zu umfassen, die Fingerspitzen sind seinem Gesicht zugewandt. Diese unrealistische Spielhaltung deutet wohl auf die Positionierung der Daumen auf der Dorsalseite des Rohrs, Mittellglieddeckung der Finger und gleichständige Handhaltung. Rechts vom Opfertisch steht eine Priesterin vor einem Altar, über dem ihre Opfergaben – ein Früchtekorb und eine kleine wohl für eine Libation benutzte Kanne – dargestellt sind. Am rechten Rand dieser Längsseite, neben dem Altar, steht vor einem heiligen Bezirk, der mit vier Hörnerpaaren bekrönt ist und einen Baum umschließt, eine goldene Doppelaxt, auf der ein blauer Vogel sitzt.

90. Wandmalerei, Pylos (Ausschnitt)

Fundort: Palast von Pylos (sog. Nestor-Palast). – **Datierung:** Späthelladisch IIb (um 1300 v. Chr.). – **Masse:** Höhe 50 cm (einschließlich Felsen und der oberen Bildrahmung).

Lit.: B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 80 f. (V/1). 317 und Abb. 44; H.-G. Buchholz/V. Karageorghis, *Altägäis und Altkypros*, 79.

81 (1059) und Abb. 1059 auf S. 335; R. Hampe/E. Simon, *Tausend Jahre frühgriechische Kunst*, 33 mit Abb. 31 und 35 (zeichnerische Rekonstruktion); D. Collon, in: *RIA* 6, 577 (I.6.c); S.P. Morris, in: *AJA* 93, 534; M. Maas/J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments*, 2 f.; F. Zaminer, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 116. 120 und Abb. auf S. 120; S.A. Immerwahr, *Aegean Painting*, 133 f. 198 (Py No. 14) und Pl. XVIII; J.B. Carter, in: J.B. Carter/S.P. Morris, *The Ages of Homer*, 294–296; B. Lawergren, in: *MGG* 2, Sachteil 5, 1020 und Abb. 6b; B. Lawergren, in: *BASOR* 309, 47; M. van Schaik, *The Marble Harp Players*, 39 f.; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 19. 23–27. 47. 69 (Nr. 31) und Pl. 13. – Eigene Umzeichnung nach S.A. Immerwahr, *Aegean Painting*, und Pl. XVIII.

Die Wandfresken im Palast von Pylos („Megaron-Fries“) zeigen eine Bildabfolge mit Tiergruppen – es handelt sich dabei in erster Linie Löwen und Greifen – in einer Landschaft mit Bergen und Bäumen. Eines davon ist das aus mehreren Fragmenten rekonstruierte sogenannte Sänger-Fresco: Auf einem hohen, buntgemalten Felsen, dessen Form und Vielfarbigkeit durch eine bunte Binnenzzeichnung angedeutet sind, sitzt vor rotem Hintergrund ein Musikanst. Mit der linken Hand hält er eine 5-saitige, mit Vogelköpfen versehene Rundbodenleier, die rechte Hand greift mit gespreizten Fingern von hinten an die Saiten des Chordophons. Vor dem Sänger fliegt ein großer Vogel (Tauben?). Am Fuß des Berges, aber erheblich kleiner als der Musikanst dargestellt, sitzen jeweils zwei Personen an zwei Tischen. Diese Szene wird als Opferritual und auch als Bankett gedeutet.

91. Elfenbeinplakette

Fundort: Megiddo (Tell el-Mutesillim), Annex des Palastes (Vorrats- oder Schatzkammer?), Stratum VIIA. – **Datierung:** 13./12. Jh. v. Chr. – **Masse:** Länge ca. 30 cm; Breite 5,7 cm.

Lit.: G. Loud, *The Megiddo Ivories*, 9 f. 13 und Taf. 4; 2; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 36–38 und Abb. 24; B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente*, 315 (P/2) und Abb. 148; H. Liebowitz, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 6, 129–134; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 198 und Fig. 49; H. Liebowitz, in: *IEJ* 30, 165; C. Schmitt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 8 und Abb. 24; R.D. Barnett, *Ancient Ivories*, 28 und pl. 19.1; J.-M. Dentzer, *Le motif du banquet couché*, 32 f. und Pl. 5 Fig. 28; D. Collon, in: *RIA* 6, 580 (II.10.c); H. Weippert, *Palästina in vorhellenistischer Zeit*, 334 mit Abb. 3.64; H. Liebowitz, in: *BASOR* 255, 5 und Fig. 1; T.C. Mitchell, in: *PEQ*

¹⁷⁷ Zur problematischen Rekonstruktion des Aerophons als phrygischen Aulos und anderen möglichen typologischen Zuordnungen des Musikinstruments vgl. J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 32 f.

124, 132 und Fig. 9; A. Mazar, *Archaeology*, 270 und Abb. 7.19; J. Braun, in: MGG₂, Sachteil 1, Taf. 2.3; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 73. 75 f. 161 und Fig. 27; J. Braun, in: MGG₂, Sachteil 4, 1520 mit Abb. 2; B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 5, 1014 und Abb. 3 h; D. Collon, in: RIA 8, 490 und fig. 3; St. Kammerer, in: MGG₂, Sachteil 9, 1800; B. Lawergren, in: BASOR 309, 51 f. und Fig. 1 p; J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, 91-93. 112. 119 mit Abb. III/4-2 und III/4-2a auf S. 241. — Eigene Umzeichnung aus H. Liebowitz, in: BASOR 265, Fig. 1 (geringfügig korrigiert).

Die Ritzzeichnung auf der elfenbeinernen Plakette aus dem 382 Stücke umfassenden Hortfund zeigt zwei Szenen: Rechts kehrt der siegreiche König auf dem Streitwagen von einem Feldzug zurück; er wird dabei von Soldaten und Gefangenen begleitet. Von drei übereinanderstehenden stilisierten Pflanzen abgetrennt, findet sich im linken Teil der Plakette eine ägyptisierende Thronszene: Vor dem König auf dem Sphingenthron steht die Königin oder eine Dienerin, die ein langes Gewand und eine polosartige Kopfbedeckung trägt. Hinter ihr steht eine Leierspielerin¹⁸⁸. Sie klemmt ihr kleines 9-saitiges Musikinstrument unter den linken Arm und hält die linke Hand vor die Saiten. Die rechte Hand ist nicht sichtbar, so daß die Spielweise nicht erkennbar ist: Ob die Saiten mit den Fingern der linken Hand gezupft oder mit einem in der rechten Hand gehaltenen Plektrum angerissen werden, ist aufgrund der Darstellung nicht zu entscheiden. Die Wiedergabe des Chordophons läßt einen rechteckigen Resonanzkasten und zwei gebogene seitliche Jocharme von unterschiedlicher Länge erkennen, so daß sich eine leicht asymmetrische Form ergibt. Hinter dem Thron schreiten zwei Diener mit Gefäßen.

Die im unteren Bereich des rechten Teils abgebrochene Elfenbeinarbeit weist an mehreren Stellen kreisrunde Durchbohrungen auf, die wohl zur Befestigung an einem Möbelstück (Armlehne eines Sessels?) dienen.

92. Tonkern (Ausschnitt)

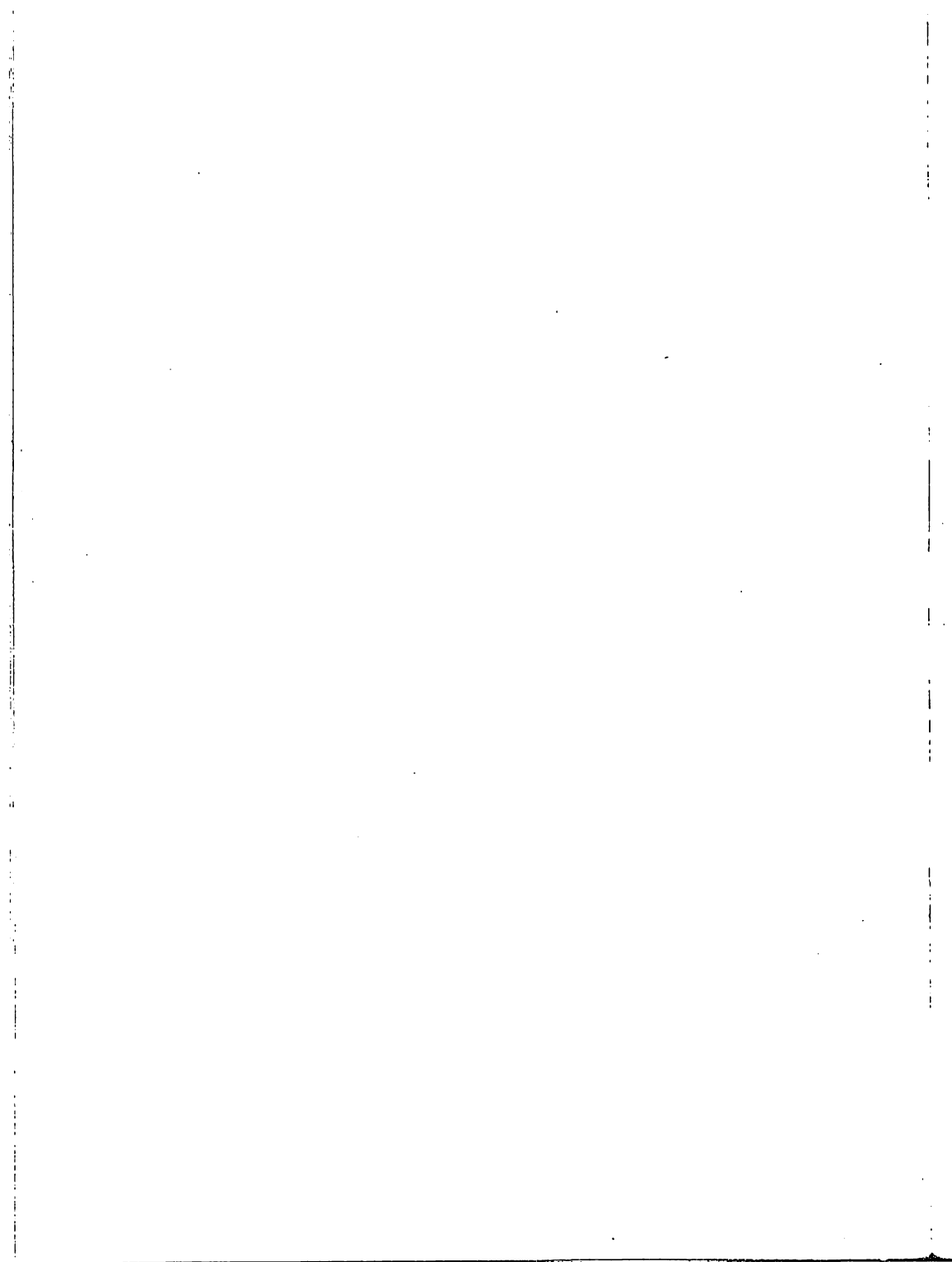
Fundort: Megiddo (Tell el-Mutesillim), Stratum VIA. — *Datierung:* 11. Jh. v. Chr. — *Maße:* Höhe des Bildstreifens ca. 16 cm.

Lit: G. Loud, *Megiddo II*, 4. 5. 163 mit Taf. 76:1 und 142:20; W. Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens*, 36-38 und Abb. 23; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 198 und Fig. 50;

150-153 und Fig. 28:1; D. Collon, in: RIA 6, 580 (II.9); H. Weippert, *Palästina in vorhellenistischer Zeit*, 376 mit Abb. 4.6; T.C. Mitchell, in: PEQ 124, 132 f.; J. Braun, in: MGG₂, Sachteil 1, 1505 mit Abb. 1 und Taf. 2.4; Å. Norborg, *Ancient Middle East Lyres*, 73 und Fig. 28; B. Lawergren, in: MGG₂, Sachteil 5, 1027 und Abb. 3 j; J. Braun, in: E.M. Meyers, *The Oxford Encyclopaedia of Archaeology* 4, 77; D. Collon, in: RIA 8, 490 und Fig. 3; B. Lawergren, in: BASOR 309, 53 und Fig. 1 r; J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, 117-119 mit Abb. IV/3-1a und IV/3-1b auf S. 261. — Eigene Umzeichnung aus H. Weippert, *Palästina in vorhellenistischer Zeit*, Abb. 4.6.

Die in mykenischer Töpfertradition („Philerkeramik“) stehende Kanne mit Siebausguß trägt auf dem Gefäßkörper einen in mehrere Szenen unterteilten, umlaufenden Bildstreifen: Die Hauptzone zeigt einen zwischen mehreren Tieren schreitenden Leierspieler; er hält sein Instrument schräg nach vorne, kann es in dieser Haltung aber wohl nicht spielen. Es handelt sich um eine 4-saitige Leier mit einem nahezu quadratischen Resonanzkasten; das Querjoch ragt an beiden Seiten weit über die gebogenen seitlichen Jocharme hinaus, deren unterschiedliche Länge die asymmetrische Form der Leier bedingt. Die schematische Wiedergabe des Chordophons läßt keine weiteren konstruktiven Details erkennen.

¹⁸⁸ Eine in das 14. Jh. v. Chr. zu datierende Ritzzeichnung auf einer Elfenbeinplakette aus Tell el-Fār'a (Süd) zeigt eine Doppeloboenspielerin in einem ähnlichen Kontext: Mehrere zu einer größeren Bildfolge gehörigen Fragmente zeigen eine Schlachtszene und die Heimkehr des siegreichen Heeres; während eines wohl im Rahmen einer Siegesfeier veranstalteten Banketts musiziert eine stehende Musikantin auf einem doppelrohrigen Aerophon. — Vgl. W.F. Petrie, *Beth Pelet I*, 19 und Pl. IV; H. Liebowitz, in: IEJ 30, 165 f. und Pl. 18 C; R.D. Barnett, *Ancient Ivories*, 26 f. und Pl. 102; J. Braun, in: MGG₂, Sachteil 4, 1520 und Abb. 4; ders., *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, 90 f. 112 und Abb. III/4-1 auf S. 240.



4 Die Musikinstrumente und der Gesang

Die Untersuchung der hethitischen Musik erfolgt zunächst anhand der einzelnen Instrumente (Kap. 4.1-10 und 4.12) und des Gesangs (Kap. 4.11). Die in den einzelnen Abschnitten genannten und teilweise auch zitierten hethitischen Beispiele werden dann ohne Literaturangaben geboten, wenn die Texte im Quellenteil aufgeführt sind. Die Passagen im größeren Zusammenhang mit Angaben zu Bearbeitungen sowie Sekundärliteratur werden im Quellenteil (Kap. 3.1.) aufgeführt.

4.1 GIŠ¹⁹¹ PINANNA, PROTOHAT-TISCH UND HETHITISCH *zinar* „LEIER“

GIŠ¹⁹² PINANNA wurde in der Forschung wiederholt als Harfe gedeutet¹⁹³. Gelegentlich wurde auch zugunsten einer wortwörtlichen Übersetzung („Inanna-Holz“, „Inanna-Instrument“) auf eine Identifizierung mit einem bestimmten Musikinstrument verzichtet¹⁹⁴. Am ehesten zutreffen dürfte aber wohl aufgrund der seit dem Anfang des 2. Jt. v. Chr. bekannten, durchaus häufiger anzutreffenden Darstellungen von Leiern in verschiedenen Größen und Formen aus dem syrisch-anatolischen Raum die Gleichsetzung von GIŠ¹⁹⁵ PINANNA mit „Leier“ sein; archäologische Quellen für die Benutzung der Harfe (C¹⁸TIBULA) in dieser Region sind selten – sollte dies tatsächlich als realistisches Abbild der anatolischen Musizierpraxis gewertet werden dürfen, würde es sich bei der Leier tatsächlich um das weitaus öfter gebrauchte Musikinstrument handeln¹⁹⁶.

Ein mit dem Gottesnamen Inanna verbundenes Musikinstrument erscheint nicht in Mesopotamien, nämlich in einer zweisprachigen (sumerisch-akkadischen) lexikalischen Liste (Hh VII B, 64-65, 81): $\text{𒌷𒍪} < z a > . \text{𒍪} \text{ m } \dot{\text{u}} \dot{\text{s}}) = [\text{za-an-na-ri}]$;

$\text{𒌷𒍪} z a . \text{ m } \dot{\text{u}} . \text{ 𒌷𒍪} i n a n n a = [\dots]$; $\text{𒌷𒍪} a r . r e . [\text{ 𒌷𒍪} i n a n n a] = [\dots]$. Das von Å.W. Sjöberg mit *zannaru* gleichgesetzte Instrument hat nach Auskunft anderer Listen die Form eines Ohres (*elit uzru*) und kann demnach sowohl eine Harfe als auch eine Leier sein: $z a . n a . P I = \text{elit uz-nim}$; $z a . n a . r u . P I = \text{elit MIN}$ (Nabn XXV 176-177)¹⁹⁷. Entsprechend dieser ideographischen Gleichung GIŠ¹⁹⁸ PINANNA.GAL = *hunzina/ir* „große Leier“ ist GIŠ¹⁹⁹ PINANNA wohl mit der Leier zu identifizieren. Nicht gesichert ist die Herkunft von hattisch *zinar*. Möglicherweise ist akk. *zannaru* auf das aus dem Protohattischen ins Hethitische gelangte *zina/ir* zurückzuführen, ein wohl als *r-* oder *r/h-*Stamm flektierendes Nomen mit unbekanntem Genus²⁰⁰. Hingegen wird in der neueren Forschung die hattische Instrumentenbezeichnung auf die seit dem 3. Jt. v. Chr. in Vorderasien belegten Begriffe für das Chordophon zurückgeführt; die Vermittlung könnte dabei über einen proto-luwischen Dialekt geführt haben²⁰¹. In den westsemitischen Sprachen findet sich elblitisch *gi-na-ri₁₂-nu*, *gi-na-lum*, *gi-na-rim*; ugaritisch *knr*; hebräisch *כנור* (*kinnōr*)²⁰²; der einzige Beleg in der mesopotamischen Keilschriftüberlieferung für diesen aus dem Westsemitischen abgeleiteten Begriff findet sich mit akkadisch *kinnārum* in einem altbabylonischen Text aus Mari²⁰³.

Ausgehend von dem semitischen Begriff für Leier wurden ägypt. *knjnjrw* und LXX *κύνρα* ge-

¹⁹¹ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 71 Anm. 77; E. Badali, in: BibOr 147, 39; ders., Strumenti musicali, 370. – Zur Harfe vgl. Kap. 4.2.

¹⁹² H. Otten, Ein hethitisches Festival, 41 u. 6.; A. Kammenhuber, Hethitisch, Palaisch, Luwisch, und Hieroglyphenluwisch, 437; dies., in: SMEA 14, 143-159; dies., Materialien f. f. *passim*; V. Haas/L. Jakob-Rost, in: AOF 11, 224.

¹⁹³ R. Lebrun, Samuha, 237; O.R. Gurney, Some Aspects of Hittite Religion, 34 und Anm. 3; I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 196; T. Özgüç, Inandiktepe, 99; St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2661 f. – Zu den Darstellungen von Leiern und Harfen vgl. Kap. 4.1.2 und 4.1.3 sowie Kap. 4.2.

¹⁹⁴ Å.W. Sjöberg, in: AS 16, 64 f.; A.D. Kilmer, in: RIA 6, 573; Th.J.H. Krispijn, in: Akkadica 70, 12; St. de Martino, in: RIA 8, 484. – Zu einer Übersicht über die Typen der Leier vgl. D. Collon, in: RIA 6, 576 fig. 1.

¹⁹⁵ Zu *zinar/zinar* vgl. E. Laroche, in: RHA 13/57, 72-74; B. Landsberger, MSL VI, 119, 123 und Anm. 81; Å.W. Sjöberg, in: AS 16, 64 f.; Rückführung auf sum. ZANARU, akk. *zannaru*; A. Goetze, in: JCS 23, 22; A. Kammenhuber, Hethitisch, Palaisch, Luwisch, und Hieroglyphenluwisch, 437 f.; H. Otten, Ein hethitisches Festival, 41; CAD Z, 46; „foreign word“; AHW III 1510; E. Neu, in: Historische Sprachforschung 102, 16; protohattische Herkunft; zu *hunzinar* und *ippizinar* vgl. EHS 271 und Anm. 2; HEG I, 289 f. 365.

¹⁹⁶ V.V. Ivanov, in: ArOr 67, 585-589.

¹⁹⁷ Zu den westsemitischen Belegen vgl. A. Spyckert, in: Journal des Savants 1972, 190 f.; A.D. Kilmer, in: RIA 6, 573; M. Görg, in: ThWAT IV, 210-216; I.H. Jones, in: Anchor Bible Dictionary 4, 937; A. Norberg, Ancient Middle East Lyres, 86 f.; M.V. Tonietti, in: RIA 8, 483.

¹⁹⁸ ARMT XIII 20, 5. 7. 11. 16; vgl. auch ARM II 129 und ARMT XII 22. – F. Ellermeier, in: A. Kuschke/E. Kutsch, Archäologie und Altes Testament, 77 f.; CAD K, 387.

bildet¹⁹⁷. Die in Alalah belegte hurr. Berufsbezeichnung LÜ *kinirarihi* „Leierhersteller“ und das in einer lexikalischen Liste (KBo 1, 52 Vs. 115f.) aufgeführte *hapax legomenon* heth. *kinirtalla-c.* „Leierspieler“ sind aus dem westsemitischen Begriff abgeleitet; für das nomen actoris *kinirtalla-c.* mit dem Suffix *-talla-* ist hurritische Vermittlung wahrscheinlich¹⁹⁸. Ein Musikinstrument mit der Bezeichnung *zā.na.ru* bzw. *zā.na* IN ANNA „anatolische Leier“ ist zusammen mit anderen leierartigen Instrumenten (*zā.miri.tum* „Mari-Leier“, *ur.zā.bāritum* „Instrument des Urzababa“, *har.kete* „Kette“) in der Sulgi-Hymne (Sulgi B 163. 165¹⁹⁹) belegt. Th.J.H. Krispijn nimmt eine anatolische Herkunft dieses auch in anderen literarischen Texten (z. B. Išmedagan-Hymne V 13 f.) und mehrfach in lexikalischen Listen belegten Chordophons an²⁰⁰.

Die Leiern dienten im hethitischen Anatolien nicht nur zur musikalischen Begleitung bzw. Umrahmung von Ritualhandlungen. Vielmehr gehörten die Chordophone auch – wohl aufgrund ihrer wichtigen Funktion im Vollzug der Kulthandlungen – zum Inventar der Tempel; demzufolge wurden sie ebenso wie die Lokalitäten des Kultortes und Utensilien der Gottheiten beopfert und gesalbt (vgl. dazu ausführlicher in den folgenden Abschnitten).

Die Terminologie für das Spielen der Leiern ist nicht einheitlich: Meistens ist *GIŠ PINANNA.GAL/hunzinar* „große Leier“ (vgl. dazu Kap. 4.1.2) Akkusativobjekt zu dem in diesem Zusammenhang in der 3.Pl.Prs. gebrauchten Verb *hazzi-ke-mi* „ein Musikinstrument (mit einem Plektrum?) spielen, zupfen (?)“ oder *yalb-mi*, *yalbanmai-* (Durativ zu *yalb-mi*), *yalbiš-ke-* (Iterativ zu *yalb-mi*), *sumerograph. RA* oder *GUL* „ein Musikinstrument spielen, schlagen“. Für das Spielen der Leiern (*GIŠ PINANNA.GAL/TUR*) wird meistens das seit dem Ende der althethitischen Zeit belegte Verb *hazzi-ke-/hazzi-ke(k)-mi*, *hazziš-ke-* (Iterativ zu *hazzi-ke-/hazzi-ke(k)-mi*) „ein Musikinstrument (mit einem Plektrum?) spielen, zupfen (?)“ verwendet; das gegenüber *hazzi-ke-mi* ältere *yalb-mi* (einschließlich der Iterativ- und Durativformen) wird in den meisten Fällen offensichtlich für das Spielen von Schlaginstrumenten (*GIŠ arkam(mi)-i-n.* [c.] „Trom-

mel“, (*URUDU*) *galgalturi-n.* „Becken, Klappern“, *GIŠ mārī-c./mārī-n.* „Lanze, Gegenschlagstäbe“) gebraucht²⁰¹.

Der Zusammenhang von *yalb-mi* mit den Saiteninstrumenten *GIŠ PINANNA* („Leier“), *GIŠ PINANNA.GAL* („große Leier“), *GIŠ PINANNA.TUR* („kleine Leier“) und *GIŠ TIBULA* („Harfe“) kommt in einigen Fällen möglicherweise zustande durch eine verkürzte Ausdrucksweise, so daß die Reihung *GIŠ PINANNA.GAL GIŠ arkam-mi gal-gal-tu-u-ri ya-al-ba-an-ni-ia-an-zi* (KBo XV 52 Rs. V 19f.) vielleicht folgendermaßen zu verstehen ist: *GIŠ PINANNA.GAL <ba-az-zi-iš-kán-zi>* *GIŠ arkam-mi gal-gal-tu-u-ri ya-al-ba-an-ni-ia-an-zi* „<Man spielt immer wieder> die große Leier, die Trommel und das Becken schlägt man ständig.“²⁰² Dafür könnte auch ein im Kult von Zippalanda bezeugtes Musikerensemble und die für die Handhabung der Instrumente benutzte Terminologie sprechen: (12') [LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-ai 2 *ki-pi-ik-ai-du* SA PU (13') [a-ke]u-ya-an-zi *GIŠ PINANNA.GAL SİR^{RU}* (14') *arkam-mi gal-gal-tu-u-ri RA-an-zi* „(12') [Der König (und) die Königin trinken sitzend zwei göttliche Kipikašu (13') des Wettergottes. Die große Leier spielen sie. (14') Trommel (oder) Becken schlagen sie.“ (KUB 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 12'-14'²⁰³).

Eine klare terminologische Unterscheidung zwischen dem Spiel der Leier und der Benutzung von Trommeln auf der einen Seite, aber auf der anderen Seite auch den uneinheitlichen Gebrauch in der Bezeichnung der Ausübung von Vokal- und Instrumentalmusik zeigen die zum NIN.DINGIR-Festritual gehörigen Texte. Während einer vom Königspaar und der NIN.DINGIR-Priesterin ausgeführten Trinkzeremonie musizieren die Priestersänger auf der großen Leier; das Spielen des Chordophons wird mit dem auch für den Vortrag von Gesang benutzten Verb *SİR^{RU}* bezeichnet: (1) LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-ai (2) *za-i-iš-un a-ku-ya-an-[zi]* (3) NIN.DINGIR-ai-ša e-ku-zi (4) *GIŠ PINANNA.GAL LUMES hal-li-ia-r-ē[zi]* (5) *SİR^{RU}* „(1) Der König (und) die Königin (2) trinken sitzend den Gott Zaiu. (3) Auch die NIN.DINGIR-Priesterin trinkt. (4-5) Die Priestersänger spielen die große Leier.“ (KBo 20, 85 Rs. IV 1-

¹⁹⁷ A. Erman/H. Grawop, Wörterbuch der ägyptischen Sprache 1, 132; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 51; A. Norborg, Ancient Middle East Lyres, 144 f.

¹⁹⁸ N. van Brock, Dérivés nominaux en -L-, 84 (Nr. 19); HEG I, 577 f.; F. Pecchioli-Daddi, Mesuéri, 239. – Zu KBo I 52 Vs. I 15 f. vgl. auch Kap. 3.1.14.

¹⁹⁹ Th.J.H. Krispijn, in: Akkadica 70, 1.

²⁰⁰ Th.J.H. Krispijn, in: Akkadica 70, 10. 12 (hier auch weitere Belege).

²⁰¹ St. de Martino, in: Hethitica 9, 10-13; ders., in: OA 26, 174-176; vgl. auch H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 17 f.; St. de Martino, in: RIA 8, 484 f.; D. Yoshida, in: K. Watanabe, Priests and Officials, 244-250. – Zum Alter der Belegstellen für *hazzi-ke-mi* und *yalb-mi* vgl. HW² 1, 304-306. – Vgl. auch Kap. 4.4.1.

²⁰² St. de Martino, in: Hethitica 9, 7 (hier auch zu KBo 11, 52 Rs. V 19 f.). – Zur Verwendung von *hazzi-ke-/hazzi-ke(k)-mi* und *yalb-mi* für das Spielen der Musikinstrumente (*GIŠ arkam(mi)-i-n.* (c.), *GIŠ mārī-c.* und (*URUDU*) *galgalturi-n.* vgl. Kap. 4.4, 4.6 und 4.7.

²⁰³ Zu KUB 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 17 ff. vgl. Kap. 4.4.1.

5204). Im weiteren Verlauf der Ritualhandlungen werden dem Königspaar und der NIN.DINGIR-Priesterin die Becher ausgehändigt, auch diese Zeremonie wird üblicherweise von Musik begleitet; der Gebrauch der Verben *ḥazzi-ḥe-/ḥazzi-ḥe(k)-mi* bzw. *ḡalḥ-mi* bringt die Benutzung verschiedener Musikinstrumente zum Ausdruck: *ma-a-na-aš-ta LUGAL-i MUNUS. LUGAL-ja NIN.D[INGIR-ja]* (4) *GAL^{HIA} ap-pa-an-zi GIŠ PINANNA^{HIA} (5) ḡal-az-zi-iš-kán-zi a-ar-kam-mi (6) ḡal-ab-ḡal-an-zi LÚMES ḡal-a-pi-ja-aš [URU] LA-AT-II (7) tar-ku-an-zi* „(5) Wenn sie dem König und der Königin und der NIN.D[INGIR-Priesterin] (4) die Becher reichen, (5) spielen sie die Leiern immer wieder, und die Trommel (6) schlagen sie. Die *ḡal*-Leute [aus Hattuša] (7) tanzen.“ (KUB 56, 46 + Vs. II 3'-7' [vgl. Text Nr. 75]²⁰⁵). Während dieser Musikdarbietung oder im Anschluß daran treten Tänzer auf.

Die Verwendung von *ḡalḥ-mi* für das Spiel der Leier ist in anderen Texten jedoch gesichert: Während der Trinkzeremonien treten häufig Leierspieler als Solisten auf (s. u.); so werden z. B. in einem Festabschnitt des AN.TA.HŠUM^{SAR}-Festes im Tempel des Sonnengöttin in Hattuša die große und die kleine Leier gespielt, so daß die Benutzung der großen Leier als Soloinstrument auch in folgender Passage wahrscheinlich ist: (14) *PUTU [Me-er]-zu-ul-la-an LUGAL-iš GUB-aš e-ku-zi (15) ḡu-ul-pa-ri i-pa-an-ti GIŠ PINANNA.GAL ḡal-ab-ḡal-an-zi-iš-ta-an (16) LÚMES ALAM. ZU, pal-i-e-eš-kán-zi* „(14) Die Sonnengöttin (und) Mezzulla trinkt der König im Stehen. (15) Er libiert in eine Terrine. Die große Leier schlagen sie immer wieder. (16) Die Komödianten klatschen immer wieder.“ (KBo 20, 44 + KBo 21, 80 + KBo 30, 101 + KUB 34, 122 + FHG 7 Rs. III 14'-16'²⁰⁶); [... PZ]A.BA.4.BA. GIŠ PINANNA.GAL *ḡal-ab-ḡal-an-zi* [...] „Die Gottheit Zababa (trinken sie). Die große Leier schlagen sie.“ (KBo 21, 69 + Vs. I 12'²⁰⁷).

Weder die hethitischen Textzeugnisse noch das Bildmaterial stützen die von St. de Martino in diesem Kontext geäußerte Vermutung, daß *ḡalḥ-mi* das durch die Leierspieler ausgeführte rhythmische Schlagen mit der Hand auf den Resonanzkasten ihres Instrumentes meint²⁰⁸. – Nicht

auszuschließen ist die Verwendung verschiedener Verben zur Bezeichnung verschiedener Spieltechniken. In Ägypten sind sowohl in den schriftlichen Quellen als auch in den bildlichen Darstellungen verschiedene Techniken des Spielens von Saiteninstrumenten bezeugt: Die Saiten werden mit dem Daumen der einen Hand oder mit der anderen Hand niedergedrückt, um durch eine Vergrößerung der Spannung der Saiten die Stimmung zu erhöhen oder um Flageolettöne zu erzeugen; mit den übrigen Fingern (Zeige- und Mittelfinger; vgl. Abb. 51.1) werden die Saiten gezupft. Bezeugt ist auch das Abdämpfen einzelner Saiten. Zum Spielen der Chordophone wird ein Plektrum benutzt, mitunter zupfen die Musiker die Saiten ihrer Instrumente mit den Fingern beider Hände (Abb. 56)²⁰⁹. Subjekt zu den Verben, die in den hethitischen Texten das Spielen auf der großen Leier bezeichnen, sind einer oder mehrere Musikanten. Dies könnte darauf hindeuten, daß die große Leier von mehreren Personen gemeinsam gespielt wurde: *GIŠ PINANNA.GAL LÚMES ḡal-ja-re-eš ŠIR^{RU}* „Die Priestersänger spielen die große Leier.“ (KBo 10, 25 Vs. I 22 [vgl. Text Nr. 12]; 28 + 33 Vs. II 6'f. [vgl. Text Nr. 18]; Vs. III 10'f.; KUB 2, 2 Vs. I 3f. 15f. [vgl. Text Nr. 37]).

Syntaktisch unklar ist die häufige Formel *GIŠ PINANNA LÚMES NAR LÚMES ḡal-ḡari-c. ŠIR^{RU}* (*išḡamijan-zi*). Das hethitische Verbum *išḡamie-ḡi* wird mit dem Akkusativ konstruiert (eine Gottheit besingen, ein Lied singen); belegt ist auch der Instrumentalis bei *išḡamie-ḡi* („mit Begleitung durch ein Musikinstrument“). Für eine Auflösung der Formel in zwei Sätze („Sie spielen die Leier, und die Priestersänger singen“) sprechen folgende Belege: *ḡal-ab-ḡal-an-zi-iš-ta-an LÚMES ḡal-ab-ta-ri-le-eš iš-ḡa-mi-an-zi* „sie schlagen (die Musikinstrumente) immer wieder, (und) die Priestersänger singen.“ (KBo 2, 49, 51f. u. ö.); (9) *LÚMES NAR GIŠ PINANNA.HIA ḡal-az-zi-k[án-zi]* (10) *iš-ḡa-mi-iš-kán-zi-ja* „Die Musiker/Sänger spielen die Leiern, (10) und sie singen immer wieder.“ (KUB 12, 5 Vs. I 9'f. [vgl. Text Nr. 49]; vgl. auch KBo 15, 33 + 35 Rs. III 6'²¹⁰); *LÚNAR LA E PLAMMA [IS-T]U GIŠ PINANNA.GAL ŠIR^{RU}* „Der Musiker/Sänger des Tempels der Schutzgottheit singt unter Begleitung der großen Leier.“ (KUB 4, 74 [= VAT 7688] Vs. I 17f.²¹¹); *LÚNAR ciš ḡu-un-zi-na-ri-it* (10) *ŠIR^{RU}* „(9 f.) Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der großen Leier.“ (KUB 30, 24 + Vs. II

²⁰⁴ Zu KBo 20, 85 Rs. IV 1-5 vgl. U. Severin, *Der menja-Mann*, 21f. (hier auch Auflistung weiterer Textzeugen); V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 735.

²⁰⁵ Zu KUB 56, 46 Vs. II 3'-7' vgl. auch Kap. 4.4.1.

²⁰⁶ Zu KBo 20, 44 + KBo 21, 80 + KBo 30, 101 + KUB 34, 122 + FHG 7 Rs. III 14'-16' vgl. D. Yoshida, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, *Cult and Ritual*, 131. 137; ders., *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 85f. 303. 311f. – Vgl. auch Kap. 4.4.1 (hier weitere Belege) und 5.2.3.

²⁰⁷ D. Yoshida, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, *Cult and Ritual*, 142. – Vgl. auch Kap. 4.4.1.

²⁰⁸ St. de Martino, in: OA 26, 174.

²⁰⁹ Zu den Techniken des Harfenspiels in Ägypten vgl. H. Hickmann, *Ägypten*, 22. 26. 96. 98; L. Manniche, *Music and Musicians*, 27f. 48; Å. Norberg, *Ancient Middle Eastern Lyres*, 145-148. – Vgl. auch Kap. 4.2.

²¹⁰ H.M. Künzel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 173.

²¹¹ H. Otten, *Ein hethitisches Festritual*, 42.

9 f. [vgl. Text Nr. 66]²¹². Die letztgenannte Satzkonstruktion weist darauf hin, daß das Spielen von Musikinstrumenten und der Gesang gleichzeitig stattfanden²¹³. Zum Spiel der großen Leier wurde also auch gesungen (vgl. das zuletzt zitierte Totenritual KUB 30, 24 + Vs. II 9f.).

4.1.1 OHNE GENAUERE BEZEICHNUNG

Für GIŠ PINANNA gibt es in den hethitischen Quellen nur wenige Belege. In den meisten Fällen wird GIŠ PINANNA genauer bezeichnet: GIŠ PINANNA.GAL „große Leier“, GIŠ PINANNA.TUR „kleine Leier“ (vgl. die folgenden Abschnitte 4.1.2 und 4.1.3).

Manchmal erscheint GIŠ PINANNA im Zusammenhang mit auswärtigen Musikanten (Annuaya, Kaniš; vgl. KBo 10, 25 Rs. VI 12'-16' [vgl. Text Nr. 14]; 10, 23 (+) 22 + 11, 67 Rs. VI 1-3; XV 33 + 35 Rs. III 6; ABoT 5 + Vs. II 23'f. [vgl. Text Nr. 1]). Die Leier wird von den als LÜMESNAR oder LÜMEShalliari-c. bezeichneten Kultfunktionären gespielt (vgl. ABoT 5 + Vs. II 22' [vgl. Text Nr. 1]; KBo 27, 42 Vs. II 53 [vgl. Text Nr. 31]). – Das in der althethitischen Tafel beschriebene Trinkzeremoniell während des KILAM-Festivals (ABoT 5 + Vs. II [vgl. Text Nr. 1]) wird abwechselnd von der großen und der kleinen Leier (GIŠ PINANNA.GAL, GIŠ PINANNA.TUR) begleitet; in einigen Abschnitten ist nur von Leiern (GIŠ PINANNA) die Rede; selten belegt ist die Pluralform: [LÜMES] 'GIŠ' PINANNA²¹⁴ 'Ka'-n(i)-r] SİR²¹⁵ „Die (Sänger) aus Kaniš spielen die Leiern.“ (ABoT 5 + Vs. II 22' [vgl. Text Nr. 1]). – Ein Text über die Vorbereitungen für den Auftritt der Musiker schildert den Einzugs und die Aufstellung der Priestersänger mit ihren Leiern an bestimmten Plätzen: (53) [na-aš-t]a' LÜMESNAR²¹⁶ GIŠ PINANNA²¹⁷ LUGAL-i (54) [me-na-ab-ha]-a[n-d]a²¹⁸ ar-ga-²¹⁹ [kat-ta-a]n da-an-zi (56) [LÜMES]hal-li-ja-r]i-iš LÜMESALAM.ZU²²⁰ (57) [LÜMES]hal-la-aš²²¹ (58) [i-ja-an]-ta-[ri na-at A-]ŠAR-ŠU-NU²²² har-kán-zi „(53) [Un]d' die Sänger stellen die Leiern zum König hin (54) [gegenü]ber dem Durchgang (55) auf. (56) [Die Priestersän]ger, die Komödianten, (57) [der Händeklatscher] (und

der Vortragspriester (58) [gehe]n, und ihre Plätze nehmen sie ein.“ (KBo 27, 42 Vs. II 53-58 [vgl. Text Nr. 31])²²⁴. Für manche Ensembles ist eine Mehrfachbesetzung der Leier angegeben; so sind z. B. an den Musikdarbietungen während des NIN.DINGIR-Festivals mehrere Leierspieler beteiligt: (4) ... GIŠ PINANNA²²⁵ ha-aš-zi-iš-kán-zi a-ar-kam-mi (5) ha-ab-ha-an-zi ... „(4) ... Die Leiern spielen sie immer wieder. Die Trommel schlagen sie ...“ (KUB 56, 46 + Vs. II 4'f. [vgl. Text Nr. 75]), Par. KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 7'f. [vgl. Text Nr. 26]; KBo 15, 34 Rs. 43'f.; 20, 32 Rs. III 11'²²⁶; [GIŠ] PINANNA²²⁷ a-a-ga-mi ka-ri-nu-an-zi „Die Leiern und die Trommel pausieren.“ (KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 14', Par. KUB 56, 46 + Vs. II 22' [vgl. Text Nr. 75]²²⁸); (9) nu DINGIRMES²²⁹ I-NA URU²³⁰ Aš-tu-u-ja-ra an-da-an IŠ-TU²³¹ GIŠPINANNA²³² LÜMESBALAG.DI-ja (10) gal-gal-tu-u-ri pi-e-da-an-zi²³³ MUNUSMES²³⁴ kat-ri-i-e-eš-ša SİR²³⁵ „(9) Und die Gottheiten bringen sie unter Begleitung der Leiern und der BALAG.DI-Leute (und) (10) des Beckens in die Stadt Aštūjara herein, und die katra-Frauen singen.“ (KBo 21, 34 Vs. II 9f.²³⁶).

Das Musizieren diente nicht nur der Umrahmung oder Begleitung von Ritualhandlungen; vielmehr legt der in seiner Bedeutung nicht zweifelsfrei erklärbare Ausdruck GIŠ PINANNA²³⁷ halu²³⁸ „Botschaft der Leier“ nahe, daß auch mittels der Musikinstrumente selbst Kontakt zur Gottheit hergestellt werden konnte – vielleicht im Sinn von „ein Signal geben“: (5) [x-ma-at-la] GIŠ PINANNA²³⁹ aš (6) [ša-ni-iz-zi]-iš ha-lu-ga-aš (7) [...]x-ma-at-la gal-gal-tu-u-ri-ja-aš (8) [ša-ni-iz-zi]-iš ha-lu-ga-aš (9) [...]x-ma-at-la (10) [GIŠ] PINANNA²⁴⁰ aš²⁴¹ ša-ni-iz-zi-iš ha-lu-ga-aš „(5-6) ... die [süß]e Botschaft der Leiern (7-8) ... die [süß]e Botschaft des Beckens (9-10) ... die süße Botschaft der Leiern.“ (KBo 12, 88, 5-10); GIŠ PINANNA-aš ha-lu-kán „Die Botschaft (Akkusativ) der Leier“ (KBo 26, 137, 2)²⁴².

Leiern konnten zum Inventar der Tempel gehören und wurden ebenso wie die für den Kult im Tempel wichtigen Plätze (heth. *peda-n*), z. B. Herd und Thron oder das Mobiliar, beopfert. Zu Beginn des ANTAH.ŠUM²⁴³-Festivals werden in Hattuša nach der Bereitstellung von zahlreichen

²¹⁴ Zur Aufstellung der Musiker vgl. Kap. 5.2.2.

²¹⁵ Zu KBo 20, 32 Rs. III 11' vgl. St. de Martino, *La danza nella cultura itita*, 53f. (Nr. 20).

²¹⁶ Zu den Musikdarbietungen während des NIN.DINGIR-Festivals vgl. auch Kap. 4.4.1 – Zum Pausieren der Instrumente vgl. Kap. 5.2.5.

²¹⁷ R. Lebrun, in: *Hethitica* 2, 119, 128; F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 299; E. Badali, *Strumenti musicali*, 189 (Nr. 206). – Zu KBo 21, 34 Vs. II 9f. vgl. auch Kap. 5.1.2.

²¹⁸ Zu *halu-ga-c.* in Verbindung mit Musikinstrumenten vgl. HW² III/11, 80 (hier auch Belegstellen). – Zu KBo 12, 88, 5-10 vgl. auch Kap. 4.7.1. – Zum „Abschicken von Botschaften“ vgl. auch Kap. 5.2.5.

²¹² Zu KUB 30, 24 + Vs. II 8-11 vgl. auch Kap. 4.1.1.1 und 5.1.1. – Zum Gesang zur großen Leier (*huzinar* im Instrumentalis) vgl. auch KBo 25, 184 Vs. II 18f.; KUB 30, 23 + 39, 13 Vs. II 8, 12, 18, 27, 30; Rs. III 5f. 13, 19f. 26f. 33; KUB 39, 27 Vs. II 3'-5'. – Vgl. H. Otten, *Hethitische Totenrituale*, 76f.; F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 329; St. de Martino, in: *OA* 26, 171 und Anm. 31.

²¹³ Zur Begleitung des Gesangs durch Instrumentalmusik vgl. auch V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 846; zur Bedeutung von *išhanie*-²¹⁴SIR vgl. St. de Martino, in: *RIA* 8, 487. – Vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung) und 4.12.

Opfertieren für die während des Rituals gefeierten überregionalen Gottheiten umfangreiche *dannaš*-Gebäckopfer sowie Bier- und Weinlibationen vollzogen; zusammen mit dem übrigen Tempelinventar wird bei diesen Opfernenden auch eine Leier aufgeführt: (4) EGIR-ŠU²¹⁹ NĪG.GIG IŠ-TU GĒŠTĪN AŠ-R^{21A} (5) *ir-ba-an-zi* GĪŠZAG.GARRA 1-ŠU 1-ŠU²²⁰ *ir-ba-ri-ia* 1-ŠU (6) *ba-aš-ši iš-tar-na pi-di* [1-ŠU] DĪG 1-ŠU (7) GĪŠ AB-ja 1-ŠU Ē.A [1-ŠU] EGIR GUNNI 1-ŠU (8) GĪŠ PINANNA DINGIR²²¹ 1-ŠU DĪG-š[a-a]n-zi-pi 1-ŠU (9) GĪŠ *ba-tal-ua-aš* GĪŠ-ru-i [1-ŠU] (10) *nam-ma ba-aš-ši š[a-p]u-uš-za* 1-ŠU „(4) Hinterher fertigen sie die (heiligen) Stätten mit Leber (und) [Wein] (s) ab: Dem Altar einmal, der Gottheit Zithara einmal, (6) dem Zwischenraum vom Herd einmal, der Throngottheit einmal, (7) dem Fenster einmal, dem Innengemach [einmal], hinter dem Herd einmal, (8) der Leier der Gottheit einmal, dem Paravan einmal, (9) dem Riegelholz einmal, (10) wieder neben dem Herd einmal (opfert man).“ (KBo 4, 13 + KUB 10, 82 Rs. V 4-10 [vgl. Text Nr. 8]; ähnlich auch Vs. II 22. Vs. III 10'. 21'-26'; KBo 17, 74 + *passim*; KBo 25, 178 Vs. I 8-11²¹⁹). Auch die Darbringung eines Schafes als Opfer für eine Leier ist belegt: 1 UDU A-NA GĪŠ PINANNA DINGIR²²² A-BI DUTU²²³ *da-a-i* „1 Schaf geben sie für die Leier der Gottheit des Vaters der Sonnengottheit“ (KBo 4, 13 Rs. IV 7²²⁰). – Die inhaltlich KBo 4, 13 teilweise ähnliche und daher vielleicht ebenfalls zum ANTAH. ŠUM²²⁴-Festritual gehörige Ritualanweisung KBo 19, 128 erwähnt eine Leier, die möglicherweise eine besondere Bezeichnung (*hapidurmahi*) trägt: Ebenso wie vor dem übrigen Inventar und den Lokalitäten des Kultraumes werden auch vor dem Musikinstrument Speiseopfer (Käse, Honig, Grütze) dargebracht und Libationen mit verschiedenen Getränken (Wein, Bier) ausgeführt: (33) [A-]NA GĪŠ PINANNA *ba-pi-dur-ma-bi QA-TAM-MA da-a-i* (34) 'EGIR'-an-da-ma *mar-nu-ya-an ke-e-da-aš* (35) [p]é-e-da-aš *ku-ya-pi-ta* 1-ŠU *š-pa-<an>-ti* (36) [EGIR]-an-da-ma *ua-al-bi ki-i-e-da-aš pē-e-da-aš* (37) [*ku-ya-pi-it-ta* 1-ŠU *š-pa-an-ti* (38) [EGIR]-a]n-da-ma GĒŠTĪN *ke-e-da-aš pē-e-da-aš* (39) [*ku-ya-pi*]i-it-ta 1-ŠU *š-pa-an-ti* „(33) Der Leier *hapidurmahi* ebenso legt er (das Speiseopfer hin). (34) Danach aber libiert er jeweils einmal (35) *marnuyan*(š)-Bier

(allen) diesen Lokalitäten. (36) Danach aber libiert er jeweils einmal (37) *uaalbi*-Getränk (allen) diesen Lokalitäten. (38) Danach aber libiert er jeweils einmal (39) Wein (allen) diesen Lokalitäten.“ (Vs. III 33-39²²¹). Eine Leier wird zusammen mit anderem Kultgerät und Tempelmobiliar in einer hethitisch-hurritischen Opferliste für den Kult von Teššup, seine Gemahlin Hebat und ihren Götterkreis aufgeführt; ebenso wie die verschiedenen Gottheiten erhalten auch die Gerätschaften Brotopfer (KBo 14, 142 Vs. I 20-33, Par. KUB 27, 13 Vs. I 13-23²²²). Neben anderen Kultobjekten erhält auch eine Leier mehrere Trankopferspenden: [GĪŠ] PINANNA-aš 3-ŠU „Der Leier (libiert er) dreimal.“ (KUB 20, 43, 3)²²³.

Außer dem Götterbild werden in einem zur hattischen Kultschicht gehörigen Ritual verschiedene Utensilien der Gottheit sowie Leiern, Trommeln und Becken gesalbt: (16') *nu-za* ¹⁰AZU I.DUG.GA *da-a-i* (17') *nu* DINGIR²²⁴ *iš-ki-ia-zi* (18') *U-NU-UT DINGIR-ia* GĪŠ PINANNA²²⁵ (19') *ar-ga-mi gal-gal-tu-ri* (20') *iš-ki-ia-zi* „(16') Und der Wahrsager nimmt das Feinöl, (17') und die (Statue der) Gottheit salbt er. (18') Und das Gerät der Gottheit, die Leiern, (19') Trommel (und) Becken (20') salbt er.“ (KBo 33, 167 [= 2041/g] Rs. IV 16'-20²²³). Im Rahmen des aus hurritischem Milieu stammenden *šarra*-Opfers wird ein mit dem Terminus *šutari* bezeichneter Teil einer Leier mit Feinöl gesalbt: (24') ... ¹⁰AZU I.DUG.GA [*pē-e-da-i*] (25') *nu* ŠA GĪŠ PINANNA *š-u-ta-ri-in pi-r[a-an ar-ba š-e-ez te-pu iš-ki-iz-zi]* „(24') ... Der Wahrsager bringt das Feinöl hin, (25') und mit diesem bestreicht er das *šutari* der Leier ein wenig.“ (KBo 23, 42 + 27, 119 Rs. IV 24'f.). Es folgt ein hurritischer Spruch (Zeile 26'f.) und der Kolophon (Zeile 27'f.)²²⁵.

Das Darbringen von Opfern und das Salben von Musikinstrumenten weisen auf die besondere Bedeutung von Musik für den hethitischen Kult: Leiern, Trommeln und Becken zählten zusammen mit den Götterbildern und den typischen Götterattributen (z. B. bestimmte Waffen, Stäbe) zu den Kultobjekten. Nach hethitischem Verständnis waren sie ebenso wie der Tempel mit seinen Räumlichkeiten und dem darin befindlichen Mobiliar

²¹⁹ E. Neu, Ein althethitisches Gewitterritual, 18-33; H. Otten, Ein hethitisches Festritual, 8f.; M. Popko, Kultobjekte, 23. 66. 83f.; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 164f.; E. Badali, Strumenti musicali, 80 (Nr. 60); G.F. del Monte, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 218. – Zur Beopferung der *laa numinoti* im Tempel vgl. M. Popko, Kultobjekte, 14-28; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 262-282. 779.

²²⁰ E. Badali, Strumenti musicali, 80 (Nr. 60).

²²¹ Zu KBo 19, 128 Vs. III 33-39 vgl. H. Otten, Ein hethitisches Festritual, 8f.; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 170f.

²²² V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 355. – Zu einer göttlich verehrten Leier in einer Götterliste aus Ugarit vgl. M. Dietrich/O. Loretz, in: TUAT III/2, 302f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 358.

²²³ M. Popko, Kultobjekte, 83.

²²⁴ E. Badali, Strumenti musicali, 243 (Nr. 308); ChS I/3-1, 186f. (Nr. 43). – Vgl. auch Kap. 4.4.1 und 7.1. – Zur Beopferung einer Laute vgl. Kap. 4.3.2.

²²⁵ ChS I/2-1, 142f. (Nr. 16).

mit göttlichen Kräften behaftet und genossen aus diesem Grund kultische Verehrung²²⁴.

4.1.2 GIŠ PINANNA.GAL, PROTO-HATTISCH UND HETHITISCH *ḫunzina/ir* „GROSSE LEIER“

GIŠ PINANNA.GAL ist die sumerographische Schreibweise für das aus dem Protohattischen entlehnte *ḫunzina/ir*, das in den Ritualanweisungen selten belegt ist (z. B. KUB 30, 24 + Vs. II 9f. [vgl. Text Nr. 66]²²⁷; 701/z, 6'. 10'²²⁸); GIŠ PINANNA.GAL wurde auch mit GIŠ TIBULA in Verbindung gebracht²²⁹. Es erscheint selten im Plural: ... [na-at-ta GIŠ PINANNA.GAL L^UMES *ḫal-li-ja-re-eš* [i] *ḫa-mi-an-zi* ... Und die großen Leiern spielen sie.“ (KBo 17, 11 + 20, 12 (+) KUB 43, 26 Rs. III 21'²³⁰; vgl. auch Rs. IV 5'. 9'. 13' [Dupl. KBo 17, 74 + KBo 30, 66 + Rs. III und Rs. IV]; 21, 25 Rs. IV 8'. 13'. 16'; 25, 125 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. [Kolophon]; KUB 34, 123 Rs.³ VI' 6'. 11'); (19') *ku-it-ma-an-ma* LUGAL MUNUS.LUGAL (20') *a-ra-ar-ki-iš-kán-zi* (21') GIŠ PINANNA^U.GAL *ma* SİR^{RU} (22') L^UMES *ḫal-ya-tal-le-e-š* *pal-ḫi-š-kán-zi* [i] „(19') Solange aber der König (und) die Königin (20') immer wieder beten, (21') spielen sie aber die großen Leiern. (22') Die Händeklatscher klatschen immer wieder.“ (KUB 11, 25 Vs.³ III 19'-22' [vgl. Text Nr. 46]²³¹); SİR^{RU} *ša* L^UMES NAR GIŠ PINANNA.GAL.GAL 'I-NA' x[...] „Lied der Musiker/Sänger der großen Leiern in ...“ (KBo 25, 125 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. [Kolophon]²³²).

Im hethitischen Anatolien wurde die große Leier in der Regel von den Priestersängern (L^UMES *ḫallijari-c.*) oder von den allgemein als

Musiker bzw. Sänger (L^UMES NAR) bezeichneten Tempelfunktionären gespielt, die dann gelegentlich auch als „Musiker/Sänger der großen Leiern der großen Leier(n)“ bezeichnet werden (KBo 25, 125 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. [Kolophon]; KUB 16, 72, 8'²³³). Nur selten treten die L^UMES GAL auch als Leierspieler auf (KBo 11, 60 Rs. 7'f. 12'f. 14'f.²³⁴). Nur ein einziges Mal sind Frauen als Leierspielerinnen bezeugt: (10') EGIR MUNUS^U GIŠ PINANNA^U *ku-i-e-š* (11') SİR^{RU} *ta* GIŠ *ka-mi* (12') *da-an-zi* ... „(10') Hinter den Frauen, die (11'-12') die Leiern spielen, nehmen sie die Trommel.“ (KUB 56, 47 Rs. III 10'-12'²³⁵).

Die große Leier ist in Ensembles mit mehreren anderen Musikinstrumenten (Trommel, Becken, Laute) belegt: (11) ... GIŠ PINANNA[GAL] (12) L^UMES *ḫal-li-ja-re-eš* SİR^{RU} (13) GIŠ *ga-a-mi* *gal-tu-u-ri* (14) GIŠ *ḫu-ḫa-a-gal-li-it-ta* (15) *ba-a-zi-iš-kán-zi* (16) *pal-ḫi-š-kán-zi* [i] „(11) ... Die [große] Leier (12) spiel[en] die Priestersänger. (13) Trommel (und) Becken (14-15) schlag[en] sie immer wieder unter Begleitung der Laute.“ (16) Und sie klatsch[en] immer wieder.“ (KUB 25, 1 Rs. V 11-16 [vgl. Text Nr. 54; Par. KUB 2, 5 Rs. IV 22'²³⁶]; (25') GIŠ PINANNA.GAL SİR^{RU} L^UALAM.ZU, *me-ma-i* (26') L^U *ḫal-ya-ar-tal-la-aš* *pal-ḫi-š-kán-zi* (27') GIŠ *ka-mi* URUDU *gal-gal-tu-u-ri* (28') *GUL-an-né-š-kán-zi* ... „(25') Die große Leier spielen sie. Der Komödiant spricht. (26') Der Händeklatscher klatscht. (27') Trommel (und) Becken (28') schlagen sie ständig ...“ (KUB 10, 89 Vs. I 25'-28' [vgl. Text Nr. 44]; vgl. z. B. auch KBo 11, 52 Rs. V 19'-22' und KUB 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 18'-20').

Oft sind nur große Leiern bezeugt; sie kommen während einer Trink- oder Opferzeremonie zum Einsatz: (16') [LUGAL-*u*] MUNUS.LUGAL TUŠ-aš *ḫu-ḫa-ia-il* [a-*ku-ḫa-an-zi*] (17') [GIŠ PINANNA]A.GAL L^UMES *ḫal-li-ja-re-eš* SİR^{RU} [...] (18') [NINDA *ta-ke*] ar-mu-um LUGAL-i *pa-a-i* LUGAL-*u*š *pár-š* [i-*ja*] „(16') Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Tuḫšašil. (17') Die große Leier spielen die Priestersänger [...] (18') Das *takarmu*-Brot gibt er dem König. Der König bricht (es).“ (KBo 24, 88, 16'-18'²³⁷); (14) LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš *ḫu-ḫa-ia-il* [a-*ku-ḫa-an-zi*] (15) *ta-ḫi-š-kán-zi* (16) GIŠ PINANNA.GAL *ba-a-zi-iš-kán-zi* (17) *U-UL* SİR^{RU} NINDA.KUR₄RA

²²⁴ M. Popko, Kultobjekte, 83f.; V. Haas, in: OLZ 76, 460; H.G. Güterbock, in: R.M. Boehmer/H. Hauptmann, Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien, 214-217; M. Popko, in: R. Lebrun, Ritual and Sacrifice, 319-327 (bes. S. 326).

²²⁷ Zu KUB 30, 24 + Vs. II 8-11 vgl. auch weiter unten in diesem Abschnitt, Kap. 4.1.1. und 5.1.1.

²²⁸ H. Otten, Materialien zum hethitischen Lexikon, 48; E. Badali, Strumenti musicali, 272f. (Nr. 381).

²²⁹ H.A. Hoffner, in: RHA XXV, 60. – Zu *ḫunzinar* vgl. auch Kap. 4.4.1.

²³⁰ E. Neu, Althethische Rituale in Umschrift, 67f. 210; Sc. de Martino, in: OA 26, 173 und Anm. 20; E. Badali, Strumenti musicali, 127 (Nr. 104); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 83-85. – Zur Bedeutung des doppelt gesetzten GAL oder TUR vgl. E. Neu, Glossar zu den althethischen Ritualtexten, 240.

²³¹ Zu KUB 11, 25 Vs.³ III 19'ff. vgl. auch Kap. 5.2.3 und 5.2.5.

²³² H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 17; F. Pecchioli-Daddi, Meseri, 332; E. Neu, Althethische Rituale in Umschrift, 210 (Nr. 123) mit Anm. 700; E. Badali, Strumenti musicali, 329 (Nr. 18); D. Yoshida, in: K. Watanabe, Priests and Officials, 243. – Vgl. auch weiter unten in diesem Abschnitt, sowie Kap. 4.11 (Einleitung) und 5.1.14.

²³³ Zu KBo 25, 125 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. (Kolophon) vgl. weiter oben in diesem Abschnitt sowie Kap. 4.11 (Einleitung) und 5.1.14. – Zu KUB 16, 72, 8 vgl. S. Alp, Untersuchungen zu den Beamtennamen, 60; vgl. auch Kap. 5.1.14.

²³⁴ Zu KBo 11, 60 Rs. 7'f. 12'f. 14'f. vgl. auch Kap. 5.1.7.

²³⁵ HW² III/11, 40; E. Badali, Strumenti musicali, 262 (Nr. 353).

²³⁶ Zu KUB 25, 1 Rs. V 11-16 vgl. auch Kap. 1.2 und 5.2.1.

²³⁷ Zu weiteren Belegen vgl. Kap. 5.2.1.

NUGÁL „(14) Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Taganzipa (15) mit dem *tajal*-Getränk. (16) Die große Leier spielen sie. (17) Sie singen nicht. Dickbrote gibt es nicht.“ (KUB 11, 16 Rs. IV 14-17; vgl. auch KUB 55, 6 Vs. II 9-11²³⁸).

Ebenfalls während einer Trinkzeremonie ist der Auftritt sowohl von Musikern mit einer oder mehreren großen Leiern als auch von Tänzern belegt: (1^r) LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš ʔ[ZA.BA].BA¹ a-ku-ya-an-zi (2^r) GIŠ ʔINANNA.GAL L¹⁰MES¹ hal-li¹-ja-re-zi ŠIR^{RU} (3^r) L¹⁰SAGIA¹ 1 NINDA.KUR₄.RA IM-ZA (4^r) a-aš-ka-aš i-da-i LUGAL-i (5^r) pa-a-i LUGAL-i pār-ti-ja hā-kān ya-a-kei (6^r) L¹⁰SAGIA-kān LUGAL-i NINDA.KUR₄.RA (7^r) e-ep-zi na-an-kān pa-ra-a pā-e-da-i (8^r) nu L¹⁰MES¹ HUB.BI tar-ku-ya-an-zi (9^r) i-dik¹-kān pār-ja-na-a-u-ya-aš L¹⁰SAGIA-aš (10^r) [w-]i¹z-zi „(1^r) Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit [Zab]aba. (2^r) Die Priestersänger spielen die große Leier. (3^r) Der Mundschenk bringt von draußen ein saures Dickbrot (4^r) herbei. Dem König (5^r) gibt er (es), der König bricht (es), und er beißt ab. (6^r) Der Mundschenk nimmt dem König das Brot (7^r) ab, und er schafft es fort. (8^r) Und die Tänzer tanzen. (9^r) Der Mundschenk des Niederknies (10^r) kommt.“ (KUB 44, 9 Vs. III 1^r-10^r; annähernd parallel: KUB 10, 14 Vs. I 1-9)²³⁹. Hier wird ein in sich abgeschlossener Ritualabschnitt beschrieben, der aus den Elementen Trinkzeremonie, Musizieren, Brotbrech-Ritus, Tanz und dem Herbeikommen des L¹⁰SAGIA („Mundschenk des Niederknies“) besteht: Der Aufbau des Textes macht allerdings wahrscheinlich, daß die Trinkzeremonie und das Musizieren zu einer Einheit zusammenzufassen sind; eine weitere Einheit bildet der mit dem Brot ausgeführte Ritus, an dem der König ebenfalls beteiligt ist und der demzufolge erst nach der Trinkzeremonie stattfindet. Gleichzeitig oder erst, nachdem der Brotbrech-Ritus durch das Herausbringen des Brotes abgeschlossen worden ist, agieren die Tänzer. Das Ende dieses Ritualabschnitts wird durch den Auftritt des L¹⁰SAGIA markiert. Dieser Text kann zwar als weiterer Beleg für das Spiel der großen Leier während einer Trinkzeremonie herangezogen werden; diese Musikdarbietung läßt sich jedoch nicht mit dem Tanz in Verbindung bringen. Ebenso wenig bieten KBo 4, 9 Vs. I 39-50 (vgl. Text Nr. 5), KBo 23, 74 Rs.

III 9^r-11^r (entfernt parallel zu KUB 2, 3 Vs. I 44 ff.) und KUB 10, 14 Vs. I 1-7 Hinweise auf die musikalische Begleitung von Tänzen durch große Leiern²⁴⁰.

Am häufigsten treten die Leierspieler im Rahmen der hethitischen Festrituale vor oder während der Rezitationen und des Händeklatschens des „Dreierkollegiums“ auf; die Reihenfolge der genannten Kultfunktionäre in den Texten scheint kanonisch zu sein: (22) GIŠ ʔINANNA.GAL L¹⁰MES¹ hal-li-ja-re-zi (23) ŠIR^{RU} L¹⁰ALAM.ZU, me-ma-i (24) L¹⁰pal-ya-ta-la-aš pal-ya-i-zi (25) L¹⁰ki-ta-aš hal-za-a-i „Die Priestersänger spielen die große Leier. Der Komödiant spricht. Der Händeklatscher klatscht. Der Vortragspriester ruft.“ (KBo 10, 25 Vs. I 22-25 [vgl. Text Nr. 12]; 28 + 33 Vs. II 7^r-9^r [vgl. Text Nr. 18]; Vs. III 10^r-12^r; KUB 2, 2 Vs. I 4-7. 16-18 [vgl. Text Nr. 37])²⁴¹.

Auch während des Totenrituals treten einzelne Musiker als Sänger und Spieler der großen Leier auf; sie begleiten durch ihre Musikdarbietung die für verschiedene Gottheiten, für die Seele des Toten oder für die Ahnen ausgeführten Trinkzeremonien. Gleichzeitig oder im Anschluß daran ruft der Komödiant mit gedämpfter Stimme, und danach findet die auch in anderen Ritualen ausgeführte Zeremonie des Brotbrechens statt. Als Mitglieder des „Dreierkollegiums“ sind der L¹⁰ALAM.ZU, und manchmal auch der L¹⁰ki-ta-c. beteiligt: (9) ... nu ʔUTU-un e-ku-zi L¹⁰NAR GIŠhun-zi-na-ri-i (10) ŠIR^{RU} L¹⁰MES¹ALAM.ZU, a-ba-a hal-zi-ja-an-zi me-mi-an-ma (11) hu-ut-zi-kān-zi L¹⁰ki-i-da-aš Ū-UL hal-za-a-i „(9-10) ... und die Sonnengottheit trinkt er. Der Musiker/Sänger spielt die große Leier. Die Komödianten rufen „abā!“. Die Stimme aber (11) dämpfen sie. Der Vortragspriester ruft nicht.“ (KUB 30, 24 + Vs. II 9-11 [vgl. Text Nr. 66]; KUB 30, 23 + 39, 13 Vs. II 6-10 [Par. KBo 25, 184 Vs. II 28-30]²⁴²); (26) [EGIR-an-a]a-ma a-pi-el ZI-an 3-ŠU e-ku-zi L¹⁰MES¹NAR (27) [GIŠ]hu-un-zi-na-ri-i ŠIR^{RU} L¹⁰MES¹ALAM.ZU, (28) a-ba-a hal-zi-iš-ja-an-zi me-mi-an-ma hu-ut-zi-kān-zi „(26) [Danach] aber trinkt er dreimal seine (des Toten) Seele. Die Musiker/Sänger (27) spielen die große Leier. Die Komödianten rufen immer wieder „abā!“. Die Stimme aber dämpfen sie.“ (KUB 30, 23 + Rs. III 26 f.²⁴³); (23) [EGIR]-an-de-ma hu-ut-zi-iš ha-an-ni-iš e-ku-zi [L¹⁰NAR (24) [GIŠ ʔINANN]A.GAL ŠIR^{RU}

²³⁸ Zu KUB 11, 16 Rs. IV 14-17 und weiteren Texten zu Gesangslosigkeit und Gesangsverboten vgl. auch Kap. 4.12.

²³⁹ Zu KUB 44, 9 Vs. III 1^r-10^r vgl. H.A. Hoffner, in: JCS 28, 247; St. de Martino, La danza nella cultura itita, 42 f. (Nr. 11); E. Badali, *Strumenti musicali*, 95 (Nr. 68). Annähernd parallel läuft KUB 10, 14 Vs. I 1-7; zu diesem Text vgl. St. de Martino, La danza nella cultura itita, 39 (Nr. 7). – Vgl. auch Kap. 1.2.

²⁴⁰ Zu den genannten Texten vgl. St. de Martino, La danza nella cultura itita, 39 (Nr. 7). 54 (Nr. 21). 62-64 (Nr. 27). – Zu KBo 4, 9 Vs. I 39-50 vgl. Text Nr. 5.

²⁴¹ Zu dem Dreierkollegium vgl. Kap. 2 (Einleitung).

²⁴² H. Otten, *Hethitische Totenrituale*, 60; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 303 f. (hier fälschlicherweise KBo 25, 184 Vs. II 18-20 als Paralleltext angegeben); J. Klinger, Untersuchungen, 231 f.

²⁴³ H. Otten, *Hethitische Totenrituale*, 76. – Zu KUB 30, 23 + 39, 13 Rs. III 26 f. vgl. auch Kap. 4.1.6.

¹⁰MES ALAM.ZU, *a-ba-a hal-zi-[i-ja-an-zi] me-mi-an-na* (25) [*hu-iz-i*]-e-iz-kán-zi ... (23) [Hinter]her aber trinkt er die Großväter und Großmütter. Der Musiker/Sänger (24) spielt die große Leier. Die Komödianten rufen „ahā!“ Die Stimme aber (25) dämpfen sie ...“ (KUB 30, 24 + Vs. II 23-25^{24a}). Auffällig ist, daß der aus dem Prothattischen entlehnte Terminus *hunzinar* ebenso wie *ippizinar* fast ausschließlich in den zum hethitischen Totenritual gehörigen Texten bezeugt ist^{24b}.

Das Spiel der großen Leier konnte auch außerhalb des Raumes, der Schauplatz der Kulthandlungen war, stattfinden: (16') GIŠ PINANNA.GAL *a-as-ka-a[zi]* (17) ¹⁰MES *hal-li-ja-re-iz* SİR^{RU} „(16') Die große Leier spielen von draußen (17) die Priestsänger.“ (KUB 58, 43 Vs. I 16'f. [vgl. Text Nr. 77]; vgl. auch Vs. II 4'-6'; 51, 79 Rs. III 1'f.; Rs. IV 20'f.^{24c}).

Im hethitischen Totenritual wird eine mit Silber eingelegte große Leier genannt; dies ist – zusammen mit der Erwähnung eines ebenfalls mit Silber belegten Horns – der einzige Hinweis, den die hethitischen Texte auf die Bauweise des Instruments, vielleicht aber auch nur auf sein Aussehen, geben: (25) ¹⁰NAR GIŠ PINANNA.GAL KÜ.BABBAR GAR.RA SİR^{RU} „(25) Der Musiker/Sänger spielt die große Leier, (die) mit Silber belegt (ist).“ (KUB 30, 25 + KBo 34, 68 + KBo 39, 4 Vs. 25 [vgl. Text Nr. 67])^{24d}. Die Verwendung von Silber in diesem Zusammenhang bezieht sich möglicherweise auf eine den gesamten Instrumentenkörper umhüllende Verkleidung aus dünnem Silberblech, wie dies z. B. die sogenannte silberne Leier aus Ur (Abb. 69) erkennen läßt, die allerdings rund ein Jahrtausend älter ist als die hethitischen Chordophone. Denkbar ist auch die Verzierung einzelner Teile der hethitischen Leiern durch Silberbeschläge oder -einlegearbeiten, die dann vielleicht am ehesten der Mosaikborte am Resonanzkasten der silbernen Leier aus Ur (Abb. 69), der Einlegeplatte an der Stirnseite einer weiteren Leier vom Königsfriedhof in Ur (Abb. 70) oder dem Schmuck ägyptischer Harfen entsprachen (Abb. 52.4)^{24e}.

Die Inandik-Vase bezeugt zwei Musikanten an der großen Sandleier (Abb. 9.1). Die Enten- oder Gänseköpfe und Gazellenköpfe an den Jocharmen

und Saitenträgern weisen auf ägäischen oder ägyptischen Einfluß (Abb. 52.1-4), der durch Leierdarstellungen aus dem 9. Jh. v. Chr. auch im palästinisch-syrischen Raum nachweisbar ist (Abb. 82). Mit Kontakten zwischen Ägypten, Palästina, Teilen Syriens und Anatolien ist bereits seit dem 15. Jh. v. Chr. zu rechnen: In dieser Zeit erlangte Tutmosis III. die Herrschaft über weite Regionen im palästinisch-syrischen Raum. In der Folgezeit kam es immer wieder zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Ägypten und dem Hethiterreich; es wurden aber auch diplomatische Kontakte gepflegt, wie Vertragsabschlüsse und auch die Heiratskorrespondenz zwischen Ramses II. und dem hethitischen Königspaar Hattusili III. und Puduhepa (13. Jh. v. Chr.) zeigen. Damit waren auch für Handelskontakte und einen kulturellen Austausch im gesamten ägäischen Raum die Voraussetzungen gegeben. Die Leier selbst war aber ursprünglich nicht in Ägypten heimisch, sondern wurde etwa 2000 v. Chr. aus dem Vorderen Orient übernommen^{24f}. Die älteste Darstellung aus Ägypten (Beni Hassan) zeigt einen Beduinen aus dem palästinisch-syrischen Raum mit einer asymmetrischen Kastenleier, die mit einem Plektrum gespielt wird. Weitere ikonographische Belege für Musiker in fremdländischer Tracht, die die große Leier spielen, bieten z. B. die Tempelreliefs von Karnak (Abb. 56). Eine kleinere, von einem einzelnen Musiker bediente Leier auf einem Relief im Tempel von Philae (Ptolemäerzeit) weist als mesopotamisches Element einen Stierkopf am oberen Ende des dem Spieler zugewandten Jocharmes auf, während die Papyrusdolden als Verzierung beider Jocharme ägyptisch sind^{24g}. In Mesopotamien sind mit Stierköpfen

^{24f} S.A. Rashid, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 23. – Zu den Köpfen von Wasservögeln an Chordophonen aus dem ägäischen Raum und aus Ägypten vgl. M. van Schaik, The Marble Harp Players, 37-41; zur Vogelsymbolik im ägäischen Raum allgemein vgl. M. Gugisberg, in: Antike Kunst, 71-86 (bes. 84f.), hier auch weitere Literatur. – Vgl. auch Kommentar zu Abb. 9.1 (hier auch Literatur zu den Kulturkontakten in der Ägäis).

^{24g} H. Hickmann, Ägypten, 34 und Abb. 12; L. Manniche, Music and Musicians, 44-46, 90f. und Fig. 53 und 54. – Zu der Darstellung aus Beni Hassan im Grab (Nr. 3) des Gauferstea Chnumhotep (Mittleres Reich, 12. Dynastie, Regierungszeit Amenemhet II., ca. 1900-1881 v. Chr.) vgl. W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens, 16f. und Abb. 17; A. Spycker, in: Journal des Savants 1972, 188f. und Fig. 38; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 187 und Fig. 1.d; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 8 und Abb. 25; L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, 83, 87; D. Collon, in: RIA 6, 177, 380; E. Werner, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, Abb. auf S. 87; E. Hickmann, in: MGG, Sachteil 1, Abb. 20 in Sp. 288; A.Gh. Shedd, Die Felsgräber von Beni Hassan, 53-63 mit zahlreichen farbigen, großformatigen Abbildungen (vgl. bes. Abb. 91 und 102); A. Norborg, Ancient Middle Eastern Lyres, 72f. und Fig. 26. – Zur großen Sandleier

^{24a} H. Otten, Hethitische Totenrituale, 60.

^{24b} Zur Bezeugung von *hunzinar* und *ippizinar* vgl. J. Klinger, Untersuchungen, 229-233.

^{24c} Zu KUB 58, 43 Vs. I 16'f. vgl. auch Kap. 5.2.2.

^{24d} H. Otten, Hethitische Totenrituale, 26f.; Sc. de Martino, in: OA 26, 173f. – Zu einer mit Silber eingelegten Leier vgl. auch KUB 39, 3 Rs. I. 6. 9f. – Zu einem mit Silber belegten Horn vgl. Kap. 4.10.

^{24e} Zu verzierten Harfen vgl. auch H. Hickmann, in: MGG 5, 1518 Abb. 17; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 61 (Abb.: Harfenspieler aus dem Grab Ramses' III., 20. Dynastie).

verzierte große und kleine Leiern bzw. Leiern mit stierförmigen Resonanzkästen seit der Früh-dynastischen Zeit (3. Jt. v. Chr.) belegt (Abb. 68-71)²⁵¹. Als etwa mannshohe Standliern sind auch zwei Darstellungen 7-saitiger Leiern vom griechischen Festland (Nauplion) und von Kreta (Kalamion) aus dem 13. oder 12. Jh. v. Chr. sowie eine Instrumentendarstellung aus Eretria (8. Jh. v. Chr.) anzusprechen²⁵².

Mit verschiedenen Materialien eingelegte Leiern, die dem im hethitischen Totenritual bezogenen mit Silber eingelegten Instrument entsprechen könnten, sind in Ägypten häufig belegt (Abb. 52.4); reich verzierte Leiern sind auch aus den Königsgräbern aus Ur bekannt (Abb. 69 und 70).

4.1.3 GIŠ ʿINANNA.TUR, PROTOHATTISCH *ippizinar* „KLEINE LEIER“

Anders als *hünzina/ir* ist das ebenfalls protohattische *ippizinar* nicht ins Hethitische gedungen, sondern findet sich bisher nur in protohattischen Texten (KUB 27, 110, 14. 15). In den hethitischen Texten ist nur die ideographische Schreibung GIŠ ʿINANNA.TUR bezeugt²⁵³, selten mit phonetischem Komplement: GIŠ ʿINANNA.TUR-aš (KBo 13, 214 Rs. IV² 8).

Die kleine Leier wurde während verschiedener Ritualhandlungen, insbesondere zur Begleitung von Trinkzeremonien des Königs bzw. des Königspaares für die Götter häufig als Soloinstrument benutzt, wie z. B. zwei Ritualanweisungen für das KI.LAM- bzw. das AN.TA.ŠUM^{SAR}-Fest zeigen: (6) 2 *e-ku-zi* ʿLAMMA (7) *ḫa-pa-an-ta-li-ja-an* (8) GIŠ ʿINANNA.TUR (9) *ḫal-ja-re-eš* ŠIR^{RU} „(6) Zwei trinkt er, (nämlich) die Schutzgöttheit (7) (und) die Gottheit Ḫapantalija. (8) Die kleine Leier (9) spielen die Priestersänger.“ (KBo 10, 26 Vs. I 6-9 [vgl. Text Nr. 15]); (4) *ḫe-li-pi-nu-un a-ia-an-ta-aš a-ku-ia-an-zi* (5) [GIŠ ʿINANNA.TUR *ḫal-ja-re-eš* ŠIR^{RU}] „(4) Die Gottheit Telipinu trinken sie sitzend. (5) Die Priestersänger spielen die kleine Leier.“ (KBo 25, 171 Rs. VI 4 f. 8²⁵⁴). Die kleine Leier ist auch oft zu-

sammen mit dem Dreierkollegium belegt: (40) GIŠ ʿINANNA.TUR *ḫal-ja-re-eš* ŠIR^{RU} (41) *ALAM.ZU, me-ma-i* (42) *ḫal-ja-tal-la-aš pa-ya-a-iz-zi* (43) *ḫi-i-ta-aš ḫal-za-a-i* „(40) Die kleine Leier spielen die Priestersänger. (41) Der Komödiant spricht. (42) Der Händeklatscher klatscht. (43) Der Vortragspriester ruft.“ (KUB 2, 3 Vs. II 40-43 [vgl. Text Nr. 40]. Vs. III *passim*; vgl. auch z. B. KUB 11, 16 Rs. IV 25-27²⁵⁵; zu einer mit Leierspielern auftretenden Händeklatscherin vgl. KUB 10, 99 Vs. I 18'-20').

Ein Musikverbot zum Spiel der kleinen Leier ist im Zusammenhang mit den Riten im Totentempel (*ḫešša*) zu Ehren der Totengöttin Leliani während des AN.TA.ŠUM^{SAR}-Festivals bezeugt: (6) *ḫSAGIA NINDA m[u-]* (7) *A-NA GAL DUMU.É.GAL pa-a-i* [G]AL DUMU.É.GAL (8) *pár-ši-ja na-an-ši-kán LÚ ḫé-éš-[a-a]* (9) *e-ep-zi ta-an PA-NI DING[IR^{LUM} da-aš]* (10) [GIŠ ʿINANNA.TUR *ḫal-ja-re-eš* x] „(6) Der Mundschenk gibt (7) dem Obersten der Palastbediensteten ein *m[u-]*-Brot. (8) [Der Oberste der Palastbediensteten bricht (es). Und der Bedienstete des Totentempels (9) nimmt es ihm ab und [legt] es vor die Gottheit]. (10) Die kleine Leier spielen sie nicht. []“ (IBOT 2, 1 Vs. I 6'-10'; vgl. auch Z. 11'-18'²⁵⁶).

Ebenso wie die große Leier wird auch die kleine Leier von den Musikern bzw. Sängern (*ḫMESNAR*) oder Priestersängern (*ḫMES ḫalliari-c.*) gespielt: (8) GIŠ ʿINANNA.TUR (9) *ḫal-ja-re-eš* ŠIR^{RU} „Die Priestersänger spielen die kleine Leier.“ (z. B. KBo 10, 26 Vs. I 8 f. [vgl. Text Nr. 15]; vgl. auch 13 f.; KBo 2, 74 + Vs. II 37 [vgl. Text Nr. 24]; KUB 2, 2 Vs. II 40 [vgl. Text Nr. 40]; Rs. III 15; Rs. IV 36. 42 f. [vgl. Text Nr. 41]). Diese als Spieler der kleinen Leier differenzierten Tempelbediensteten bringen gelegentlich Brotopfer dar: *ḫMESNAR ḫA GIŠ ʿINANNA.TUR NINDA ḫar-ši-[in pár-ši-ja-an-zi]* „Die Musiker/Sänger der kleinen Leier [brechen] dickes Brot.“ (KBo 25, 178 Rs. IV 15²⁵⁷). Die kleine Leier ist in der Regel singularisches Akkusativobjekt in einem Satz mit pluralischem Subjekt; selten erscheint das Musikinstrument hingegen im Plural: GIŠ ʿINANNA.TUR.TUR *ḫal-ja-re-eš* ŠIR^{RU} „Die kleinen Leiern spielen die Priestersänger.“ (KUB 20, 4 Rs. V 8'. 11'. 20'²⁵⁸).

vgl. L. Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, 88 f.; Å. Norborg, *Ancient Middle Eastern Lyres*, 141 f.; eine gute Abbildung bietet P.W. Haider/M. Hutter/S. Kreutzer, *Religionsgeschichte Syriens*, Farbtafel VIII – Zu der Leier aus Philae vgl. L. Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, 89.

²⁵¹ Zu den „bull-lyres“ mit einfachem und doppeltem Resonanzkasten vgl. D. Collon, in: *RIA* 6, 176-179; A. Parpola, in: J. Reade, *The Indian Ocean*, 227-233; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: *MGG*, Sachteil 6, 147 f. und Abb. 43-c.

²⁵² B. Lawergren, in: *MGG*, Sachteil 5, Abb. 6c, d und p; H.-G. Buchholz, *Ugarit, Zypern und Ägäis*, 173 mit Anm. 2204 und Abb. 981; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 23, 70 f. (Nr. 33 und 35) und Pl. 14, 4.

²⁵³ HEG I, 290. 361.

²⁵⁴ Zu weiteren Belegstellen vgl. Kap. 3.2.1.

²⁵⁵ E. Badali, *Strumenti musicali*, 35 (Nr. 19); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 133. – Zu weiteren Belegstellen vgl. Kap. 3.2.1 (kleine Leier + Händeklatscher).

²⁵⁶ Zu IBOT 2, 1 Vs. I 6'-10' vgl. auch Kap. 4.12.

²⁵⁷ F. Pecchioli-Daddi, *Mesüen*, 332. 339; E. Badali, *Strumenti musicali*, 126 (Nr. 103); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 92. – Vgl. auch Kap. 4.11.2 und 5.1.14.

²⁵⁸ St. de Martino, in: *OA* 26, 173 Anm. 21; E. Badali, *Strumenti musicali*, 113 (Nr. 83).

Auf den kleinasiatischen Bildzeugnissen sind verschiedene Typen von kleinen, portablen Leiern belegt: Die Inandik-Vase (Abb. 9.1 und 9.2) bietet vier Darstellungen kleiner Leiern. Die Instrumente haben einen rechteckigen Resonanzkasten, ihre seitlichen Jocharme sind gebogen und tragen – ebenso wie das Querjoch – an den Enden jeweils einen Tierkopf. Die Chordophone waren mit mindestens acht Saiten bespannt, deren obere und untere Befestigung jedoch nicht zu erkennen ist (Abb. 9.1). Auch kann die Form der Instrumente nicht zweifelsfrei bestimmt werden: Insbesondere die Abbildung im zweituntersten Fries spricht für eine asymmetrische Leier, deren Jocharme von sehr unterschiedlicher Länge sind. Ebenfalls mindestens acht Saiten weist auch die kleine Leier auf dem Reliefkeramikfragment aus Boğazköy (Abb. 13) auf. Portable Leiern mit ca. 9 Saiten sind auch auf dem Silbergefäß aus dem Museum of Fine Arts in Boston dargestellt (Abb. 28.1 und 28.3)²⁵⁹. Wahrscheinlich ist auch das Chordophon einer kleinen Statuette aus dem Museum von Adana (Abb. 34) als kleine Leier anzusprechen. Diese Instrumentendarstellung läßt zwei Ritzlinien erkennen, die summarisch auf die Spannung mit einer unbestimmbaren Anzahl von Saiten hinweisen. Das sich zum Querjoch verjüngende Instrument wird horizontal vor dem Körper gehalten; der Musikant reißt die Saiten mit den Fingern der rechten Hand an und singt dazu mit weitgeöffnetem Mund.

Im Süden und Osten Anatoliens bzw. in Nord-syrien sind kleine Leiern bereits seit dem 3. Jt. v. Chr. ikonographisch nachgewiesen: Sitzende Leierspieler zeigen die in die erste Hälfte des 3. Jt. v. Chr. zu datierenden Rollsiegel aus Karkemiš, Urkiš (Tell Mozan) und Oylum Höyük sowie die Siegelabrollungen aus dem 2. Jt. v. Chr. aus Kültepe, Mardin und Tarsus (Abb. 5 und 6); die horizontal gespielte Leier aus Urkiš läßt deutlich einen Resonanzkasten und 5 Saiten erkennen. Die Instrumentendarstellungen aus Karkemiš, Oylum Höyük und Kültepe bieten wenige Details, so daß weder die Form der Leiern (symmetrisch oder asymmetrisch) noch die Größe ihrer Resonanzkästen und die Saitenzahl bestimmbar sind; die symmetrischen Chordophone aus Mardin und Tarsus verfügen über 5 bzw. 6 Saiten, der Resonanzkasten ist nicht dargestellt. Für den Zeitraum vom 10. bis zum 8. Jh. v. Chr. bezeugen die spätethitischen Reliefs aus Zincirli (Abb. 39), Tell Halaf (Abb. 42), Karatepe (Abb. 43 und 44) und Maraş (Abb. 45) mehrere Typen von kleinen Leiern²⁶⁰.

Im ägäischen Raum sind für das 2. Jt. v. Chr. symmetrische Rundbodenleiern mit gebogenen und mit Vogelköpfen ausgestatteten seitlichen Jocharmen sowohl für Kreta (Abb. 39.1) als auch für das griechische Festland (Abb. 90) bezeugt. Ikonographische Zeugnisse aus der geometrischen Zeit zeigen in der Form der Leiern eine große Variationsbreite, die zumindest teilweise wahrscheinlich auf ungenaue oder fehlerhafte Wiedergaben zurückzuführen ist: Die Instrumente weisen runde oder spitze Böden auf; ihre Resonanzkästen sind von unterschiedlicher Größe, und auch die Form der Seiten- und Querjochs variiert. Die Saitenzahl schwankt zwischen 2 und 7²⁶¹. Die Darstellung einer Leier mit einem an einer langen Schnur herabhängenden Plektrum auf einem Siegel aus Knossos (ca. 1900-1700 v. Chr.) und der schwer erkennbare Gegenstand in der rechten Hand des Leierspielers auf dem Sarkophag von Hagia Triada (Abb. 89.1) bezeugen das Plektrum bereits im 2. Jt. v. Chr. Die Funde von mehreren Elfenbeinobjekten (8.-6. Jh. v. Chr.) in Menidi und Mykene deuten auf den Gebrauch des Plektrums spätestens seit der früharchaischen Zeit auf dem griechischen Festland²⁶².

Die Benutzung von kleinen asymmetrischen Leiern mit gebogenen Jocharmen – Tierkopfverzierungen sind nicht erkennbar – in Palästina gegen Ende des 2. Jt. v. Chr. ist durch zwei Darstellungen aus Megiddo dokumentiert (Abb. 91 und 92). – Die Leiern aus Ägypten weisen an ihren Jocharmen oftmals reiche Verzierungen durch Gazelen- und Vogelköpfe auf; hinzu kommen in verschiedenen Techniken (z. B. Einlegearbeiten) ausgeführte ornamentale und florale Muster (Abb. 52.1 und 52.4). – Die mesopotamischen kleinen Leiern des 3. Jt. v. Chr. sind mit Stierköpfen verziert (Abb. 68-71). Darstellungen aus altbabylonischer Zeit zeigen die Instrumente ohne Verzierung (Abb. 75 und 83). Neassyrische Reliefs bezeugen mit Vogelköpfen verzierte Leiern, die wohl auf ägyptischen bzw. ägäischen Einfluß im Westen des Assyrierreiches deuten (Abb. 82).

al., Nimer Özgüç'e Armağan, Abb. 4; B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 5, 1015, 1025 und Abb. 32 und 8c. d.; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 151 Abb. 9b-d und 10; B. Lawergren, in: BASOR 309, 47 mit Fig. 1c-f. und Fig. 5a-c; M. Schulz, in: MGG, Sachteil 9, 1769; W. Bachmann, in: E. Hieckmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 148 und Abb. 6.

²⁶¹ Einen Überblick über die im ägäischen Raum verbreiteten Leiertypen bieten z. B. B. Aign, Die Geschichte der Musikinstrumente, 62-103, 139-145, 157-182, 203-208, 231-245, 350-356; M. Maas/J. McIntosh Snyder, Stringed Instruments, 1-23; B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 5, 1020-1024 und Abb. 6; ders., in: BASOR 309, 47-51 und Fig. 5.

²⁶² M. Maas/J. McIntosh Snyder, Stringed Instruments, z. 8, 16 Fig. 2a, 17 Fig. 2d, 37, 48 Fig. 13d; J.G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age, 61 f. (Nr. 1-5) und Pl. 3-5, 7.

²⁵⁹ Zu diesem Gefäß vgl. auch Kap. 5.2.1 und 5.2.4.

²⁶⁰ Zu den Rollsiegeln aus dem 3. Jt. v. Chr. und den Leierdarstellungen aus Kültepe vgl. E. Özgen, in: M. Mellink et

4.2 G¹⁵TIBULA „HARFE?“

Der Terminus G¹⁵TIBULA (= G¹⁵Š.A.TAR) ist in den hethitischen Ritualtexten selten bezeugt²⁴³. Entsprechend schwierig ist die Zuordnung zu einem archäologisch belegten Musikinstrument. Der hethitische Begriff G¹⁵mukar/mukn-n. wird häufig als die hethitische Entsprechung zu G¹⁵TIBULA und dem ebenfalls als eine Art Harfe aufgefaßten Sumerogramm G¹⁵BALAG.DI angesehen²⁴⁴; er wurde auch als Membranophon, nämlich als eine Art Tamburin, identifiziert²⁴⁵. Das Musizieren auf dem Instrument wird durch das Verbum *ha-zzi-je/ha-zzi-je(k)-mi* „ein Musikinstrument (mit einem Plektrum?) spielen, zupfen“ ausgedrückt (KBo 4, 9 Vs. I 44)²⁴⁶, so daß es sich hier um ein Chordophon, vielleicht um eine Harfe²⁴⁷ oder eine Laute²⁴⁸, handelt.

Zum Spiel dieses Musikinstrumentes kann gesungen werden; wie auch der Sologesang zur großen Leier scheint dies insbesondere für die während des Totenrituals ausgeführten Trinkzeremonien mit dem anschließenden Brotbrechen charakteristisch zu sein: (19) EGIR[ŠU-ma a-p]é-el ZI-an ʿ31-ʿ[ŠU e-ku-zi] L¹⁵NAR L¹⁵TU G¹⁵TIBULA (20) SİR^{RU} na-aʿ[ʿ]ta ak-kán-da-an [ŠU]M-an ha-l-za-a-i L¹⁵SAG.IA (21) 1ʿ NINDA.[KUR,RA KU, p]ár-šü-ja ... „(19) Dana[ch aber] trinkt er dreimal dessen (des Toten) Seele. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe. (20) Dann ruft er den Toten beim Namen. Der Mundschenk (21) bricht ein süßes Dickbrot ...“ (KUB 30, 25 + KUB 34, 68 + 39, 4 Rs. 19–21 [vgl. Text Nr. 68]²⁴⁹; vgl. auch die beschädigten Texte KBo 22, 206 Vs. 9ʹ und KBo

25, 70 Rs. 5ʹ sowie KUB 39, 4 Rs. 19f.); (10) nu te-pu pé-e-da-an ú-e-eš[-kán-zi nam-ma-at ka-ru-úš-š]i-an-zi (11) GIM-an-ma UD^{KAM}.az SIG₅-ri [na-aš-ta ša-an-ša-an]zi (12) nu ha-la-an-tu-ja ha-l-zi-ja [... PUTU-aʿ KILMIN L¹⁵NAR L¹⁵TU G¹⁵TIBULA] (13) SİR^{RU} NINDA.KUR.RA EM-ŠA pá-r-šü-ja na-an-kán pa-ra-a pé-e-da-i] (14) EGIR-ŠU-ma ʿKAL L¹⁵NAR [L¹⁵TU G¹⁵TIBULA SİR^{RU} NINDA.KUR.RA EM]ŠA (15) pá-r-šü-ja na-an-kán pa[-ra-a pé-e-da-i] „(10) Und ein wenig¹ klagen sie. Dann schweigen sie. (11) Wenn aber der Tag günstig ist, dann fegen sie (aus), (12) und es wird „zur *halantuya*-Residenz“ (aus)gerufen. Sonnengottheit ebenso. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe. (13) Ein saures Dickbrot bricht er und bringt es hinaus. (14) Hinterher (trinkt) er die Schutzgottheit; der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe. Ein saures Dickbrot (15) bricht er und bringt es hinaus.“ (KUB 30, 25 + 34, 68 + 39, 4 Rs. 12–15 [Dupl. KUB 39, 5 + 40, 265 Rs. 13–17]²⁵⁰).

Die Harfe erscheint nur selten in Musikdarbietungen während einer Trinkzeremonie für die Sonnengöttin von Arinna und Mezzulla bzw. allein für die Sonnengöttin; es handelt sich um zwei fragmentarische Keilschrifttafeln, deren Text aber eindeutig gegen die Zugehörigkeit zu den Totenritualen spricht: (3ʹ) [LUGALʹ MUNUS.LUGALʹ] TUS-aʿ a-ku-an-zi L¹⁵MESN[ARʹ] (4ʹ) [L¹⁵TU] G¹⁵TIBULA SİR^{RU} ... „(3ʹ) [Der Königʹ (und) die Königinʹ] trinken sitzend. Die S[ä]nger/Musikerʹ (4ʹ) singen unter Begleitung der Harfe ...“ (KBo 30, 184, 3ʹf.); (4ʹ) [LUGALʹ MUNUS.LUGALʹ] PUTU (-) ʿMe-er-zi-ul-la-a]n-naʿ an-dur-za TUS-aʿ a-ku-an-zi (5ʹ) [L¹⁵MESNARʹ] L¹⁵TU G¹⁵TIBULA SİR^{RU} „(4ʹ) [Der Königʹ (und) die Königinʹ] trinken drinnen sitzend [die Sonnengöttin (von Arinna) und Mezzulla. (5ʹ) [Die Musiker/Sängerʹ] singen unter Begleitung der Harfe.“ (KBo 25, 70 Rs. 4ʹf.²⁵¹). Ein weiterer Beleg für G¹⁵TIBULA läßt sich dem KILAM-Fest zuordnen: (27ʹ) [G¹⁵TIBUL]A ha-az-zi-kán-zi (28ʹ) SİR^{RU}-ia „Die Harfe spielen sie, und sie singen.“ (KBo 10, 24 Vs. II 27ʹf.²⁵²).

Das Spiel der Harfe während einer Trinkzeremonie ist auch in dem fragmentarischen Text KBo 30, 184, 4ʹ (und Z. 12ʹ?) bezeugt, ohne daß sich der Kontext rekonstruieren läßt: Es muß also offen bleiben, wer das Instrument spielt und ob

²⁴³ G¹⁵TIBULA ist in der Regel die Lesung für G¹⁵Š.A.MIN.TAR, in der hethitischen Überlieferung wird dafür konsequent G¹⁵TIBULA geschrieben; vgl. R. Berger, Assyrisch-Babylonische Zeichenliste, Ergänzungsband, 443; AHW III 1356 sub *ibulu(m)*; Chr. Rüster/E. Neu, Hethitisches Zeichenlexikon, 294.

²⁴⁴ HEG I, 60; ders., Hethitisch-Deutsches Wörterverzeichnis, 54; E. Badall, *Strumenti musicali*, 370. – Zu G¹⁵BALAG.DI vgl. Kap. 4.4; zu G¹⁵mukar/mukn-n. vgl. Kap. 4.5. – Zur Bedeutung von sum. b a l a g und akk. *balaggu* vgl. A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 160–162; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 24; A.D. Kilmer, in: *RIA* 6, 573; dies., in: *RIA* 8, 462–465; dies./B. Lavergne, in: *MGG*, Sachteil 6, 136 f. 145; A.D. Kilmer, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 115 f.

²⁴⁵ H. Roszkowska, in: M. Mejer/M. Popko/B. Skladanek, *Papers on Asia Past and Present*, 24.

²⁴⁶ Zu *ha-zzi-je/ha-zzi-je(k)-mi* vgl. Kap. 4.1 (Einleitung).

²⁴⁷ HW 293; ders., *HW*, I. Ergänzungsheft, 29; J. Tischler, *Hethitisch-Deutsches Wörterverzeichnis*, 54; E. Badall, *Strumenti musicali*, 370.

²⁴⁸ AHW III 1356 sub *ibulu(m)*; Chr. Rüster/E. Neu, *Hethitisches Zeichenlexikon*, 294; St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2662; ders., in: *RIA* 8, 483; J. Tischler, *Hethitisches Handwörterbuch*, 259.

²⁴⁹ H. Otten, *Hethitische Totenrituale*, 28 (zu G¹⁵TIBULA vgl. auch Rs. 12. 14. 16. 24). – Zum Gesang während des Spiels der großen Leier vgl. Kap. 4.1 (Einleitung), 4.1.2 und 5.1.14. – Zu KUB 30, 25 + Rs. 19–21 vgl. auch Kap. 4.1.6.

²⁵⁰ H. Otten, *Hethitische Totenrituale*, 28f.; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 112–114; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 325. – Zu KUB 40, 265 als Textanschluß zu KUB 30, 25 – vgl. D. Groddek, in: *AOF* 26, 301f.

²⁵¹ Zu KBo 30, 184, 3ʹf. und KBo 25, 70 Rs. 4ʹf. vgl. E. Badall, *Strumenti musicali*, 242 (Nr. 262. 305); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 159.

²⁵² Zu KBo 10, 24 Vs. II 27ʹf. vgl. I. Singer, *Die Hittite KILAM Festival* 2, 18; E. Badall, *Strumenti musicali*, 98 (Nr. 71); vgl. auch Kap. 4.1 (Einleitung) und 4.10.2.

ein Zusammenspiel mit anderen Instrumenten stattfindet.

Den ältesten bislang bekannten Nachweis eines harfenartigen Musikinstrumentes bietet ein frühbronzezeitliches Keramikfragment aus Arslan tepesi²⁷³. Eine Darstellung eines singenden (?) Harfenspielers findet sich auf einem Reliefkeramikfragment aus Boğazköy (Abb. 14) aus dem 16./15. Jh. v. Chr. Eine ins 13. Jh. v. Chr. zu datierende Terrakottafigur aus Boğazköy (Abb. 31) stellt einen sitzenden Harfen- oder Leierspieler dar. Möglicherweise ist auch ein ins 13. oder 12. Jh. v. Chr. zu datierendes Reliefkeramikfragment aus Boğazköy als ikonographisches Zeugnis für die Benutzung der Harfe in hethitischer Zeit anzusprechen (Abb. 32).

Als ältester Beleg für die Harfe in den mesopotamischen Keilschrifttexten ist ein mehrfach in den archaischen Texten aus Uruk (IV, um 3000 v. Chr.) benutztes Schriftzeichen anzusehen²⁷⁴. Die ältesten Abbildungen des Chordophons finden sich auf einem Rollsiegel aus Ur (Frühdynastisch, Mesilim-Zeit, um 2600 v. Chr.; I. Dynastie von Ur)²⁷⁵ und auf einer frühdynastischen Weihplatte aus Hafāgi (Abb. 67). Altbabylonische Terrakottareliefs zeigen vertikale und horizontale Winkelharfen (Abb. 74 und 76). Ein neuassyrisches Relief bietet die Darstellung von horizontalen 8- bzw. 9-saitigen Winkelharfen (Abb. 81). Diese Form der Harfe ist auch in Ägypten belegt und wurde aus Mesopotamien übernommen²⁷⁶. Für den Gebrauch der Harfe im ägäischen Raum im 3. und 2. vorchristlichen Jahrtausend bieten die kykladischen Harfenspielerstatuetten zahlreiche Belege (Abb. 87); Darstellungen verschiedener Typen des Chordophons bieten mittelminoisches Siegel und mehrere Linear A-Schriftzeichen²⁷⁷. — Es sind sowohl für Mesopotamien als auch für Ägypten und den ägäischen Raum verschiedene Spieltechniken bezeugt: Insbesondere die ägyptischen Bilddokumente zeigen, daß neben der Benutzung eines Plektrums verschiedene Techniken des

Zupfens und Abdämpfens der Saiten mit den Fingern praktiziert wurden (Abb. 51.1 und 56)²⁷⁸. Der Harfenspieler konnte gleichzeitig als Sänger fungieren (Abb. 55).

4.3 ^{G18}huhupal-n. „LAUTE“?

4.3.1 ^{G18}huhupal-n. ALS MUSIKINSTRUMENT

Die Bedeutung von ^{G18}huhupal-n. ist umstritten; es handelt sich wohl um ein Nomen fremder Herkunft mit: onomatopoetischer Reduplikation, ein Grundwort ist nicht greifbar²⁷⁹. Der sowohl ein Musikinstrument als auch ein in Ritualen benutztes Gefäß bezeichnende Terminus wird als eine Art Tamburin, Becken oder Laute²⁸⁰ gedeutet. Die oft bezeugte gemeinsame Nennung von ^{G18}huhupal-n. mit (^{G18}arkammi-n. (sumer. G I Š B A - L A G D I) „Trommel“ und (^{URUDU}galgalturi-n. „Becken“²⁸¹ sowie der Gebrauch des Verbums ^ualḫ-mi „schlagen“ in diesem Zusammenhang führte freilich wiederholt zu einer Zuordnung von ^{G18}huhupal-n. zu den Idiophonen und Membranophonen, also zu einer Deutung als Becken o. ä. oder Rassel: (5) ... ^{G18}huhupal-n. DINGIR^{LUM} (6) [^u]a-al-ḫa-an-ni-ē-š-kán-zi „(5) ... Das huhupal-Instrument der Gottheit (6) schlagen sie ständig.“ (KUB 55, 65 [= B 2447] Rs. IV 5 f. [vgf. Text Nr. 73]); ^{G18}huhupal-n. al-la ^ua-al-ḫa-an-na-i ḫa-mi-i-š-ki-zi-ja „Das huhupal-Instrument schlägt er ständig, und er singt immer wieder.“ (KUB 41, 15 + 53 15 Vs. I' 8'. 18'; vgl. Z. 3' f. 13' f. [vgl. Text Nr. 70]); ... ^{G18}huhupal-n. al-la ^ua-al-ḫa-a[n-ni-an-zi] „... Und das huhupal-Instrument schlagen sie ständig.“ (KBo 20, 56 Rs. 8' b²⁸²).

²⁷⁸ Zu den verschiedenen Spieltechniken vgl. L. Manniche, *Egyptian Musical Instruments*, 67–69; M. Maas/J. McIntosh Snyder, *Strunged Instruments*, 200 f.; J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 23–27. — Vgl. dazu auch oben Kap. 4.1 (Einleitung).

²⁷⁹ EHS 121, 324; HEG I, 263; HED 3, 359.

²⁸⁰ Tamburin: E. Badall, in: SEL 3, 41, 43; ders., in: BibOr 147, 60; B. Dinçol, in: *Anatolica* 24, 1–5; J. Tischler, *Hethitisches Handwörterbuch*, 51. — Becken („Zimbel“): HED 3, 358 f.; A.M. Polvani, in: *Hethitica* 9, 171–179; St. de Martino, in: *Hethitica* 9, 12; A.M. Polvani, in: SEL 6, 16, 19; St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2662; ders., in: RIA 8, 486; J. Tischler, *Hethitisches Handwörterbuch*, 51. — Laute: HW, 2. Ergänzungsheft, 13; EHS 1, 324; H.A. Hoffner, in: RHA XXV, 60; O.R. Gurney, *Some Aspects of Hittite Religion*, 35 und Anm. 6; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Indogermanisch*, 197; HEG I, 263; ders., *Hethitisch-Deutsches Wörterverzeichnis*, 22.

²⁸¹ KBo 4, 3 Vs. I 39–41 [vgl. Text Nr. 5]; 13, 181, 4'; 21, 67 Vs. I 6'. 12'; 30, 81, 3' f.; KUB 25, 1 Rs. V 13 f. [vgl. Text Nr. 54]. Rs. VI 27–29 [vgl. Text Nr. 51]; 29, 4 Vs. I 24 f. [vgl. Text Nr. 63]; 51, 9, 9'. — Zu ^{G18}arkam(m)-n. (c) „Trommel“ und (^{URUDU}galgalturi-n. „Becken, Klappern“ vgl. Kap. 4.4 und 4.7.

²⁸² F. Starke, *Die keilschriftlichen Texte*, 352; E. Badall, *Strumenti musicali*, 331 (Nr. 22).

²⁷³ W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 148 f. und Abb. 5.

²⁷⁴ S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 52 f. mit Abb. 27 und Textillustrationen; M.W. Green/H.J. Nissen, *Zeichenliste* 2, 179 Nr. 47; R.K. Englund/H.J. Nissen, *Die lexikalischen Listen*, 189; R.K. Englund, *Archaic Administrative Texts from Uruk*, 112; R. Eichmann, in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, 111 f.; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 144 f.; A.D. Kilmer, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 115 f.

²⁷⁵ S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 52 f. mit Abb. 28–31.

²⁷⁶ L. Manniche, *Egyptian Musical Instruments*, 67; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 167. — Zur Entwicklung der Leier in Mesopotamien sgt die Isin-Larsa-Zeit vgl. A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 152–158.

²⁷⁷ J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 13 f. (hier weitere Literatur). 76–80 (Nr. 62. 64. 67. 68).

Für ein aus zwei Teilen bestehendes Musikinstrument (z. B. ein Becken oder Klappern) spricht auch KBo 32, 114 Vs. 13-15: (13) EGIR-ŠU-ma 3 MUNUSMES-zi-in-tu-be-[ei ...] (14) nu 3 LA-PAL GISHUPHAL-al(-) ... (15) iš-ha-mi-iš-kán-zi-ma [...]x[...] (13) Danach aber [...] 3 zintubi-Frauen. (14) Und 3 Paare des huphal-Instrumentes [...]. (15) Sie singen aber immer wieder.²⁸³ Als ein paarig vorkommendes Musikinstrument ist auch (URUDU)galturi-n. „Becken, Klappern“ bezeugt (KBo 25, 190 Vs. 1; KBo 33, 28 [= 110/f], 5²⁸⁴).

Eine Durchsicht der Texte ergibt jedoch, daß das Spielen des GISHUPHAL-Instrumentes in den meisten Belegen durch das Verbum *hazzik(k)*-mi ausgedrückt wird: (12) *ma-at-ha-an-ma* x[(13) *nu* 10SAGLA GISHUPHAL-al ša-ra-a 'š-[q-p-zi] (14) *na-at* 'ha'-zi-ki-ya-an da-a-i „(12) Sobald aber ..., (13) nimmt der Mundschenk die Laute hoch, (14) und er beginnt, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Vs. II 13'-15' [vgl. Text Nr. 61]); (24) LÚMES URU²⁸⁵ LA-al-lu-pi-ia-ma-za LÚ.GAL-ŠU-NU-²⁸⁶ 'ja' [GISHUPHAL-pa-al (25) *da-an-zi na-at ha-az-zi-ki-w-an ti-an-zi* (24) Die Leute aus der Stadt Lallupija aber und ihr Oberster nehmen die Laute(n). Und sie beginnen, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Rs. III 24'f.); (23) *nu* 10SANGA URU²⁸⁷ IŠ-ta-nu-ya GISHUPHAL-pa-al da-a-i (24) *na-at ha-az-zi-ki-ik-k[š-]zi* ... „(23) Und der Priester aus der Stadt Ištanuya nimmt die Laute, (24) und er spielt sie ...“ (KUB 25, 39 Vs. I 23'f. [vgl. Text Nr. 63]²⁸⁸). Obwohl für alleinestehendes (GISH)arkammi-n. und (URUDU)galturi-n. sonst in der Regel *uulb*-mi gebraucht wird (z. B. KBo 10, 24 Rs. IV 16f. [vgl. Text Nr. 10]; KUB 10, 89 Vs. I 27'f. [vgl. Text Nr. 44]), erscheint in der gemeinsamen Nennung von GISHUPHAL-n. mit (GISH)arkammi-n. und (URUDU)galturi-n. das Verbum *hazzik(k)*-mi: (39) LÚMES ALAM.ZU²⁸⁹ ma (GISH)ar-ka-mi (40) GISHUPHAL-pa-al gal-gal-tu-u-ri (41) LUGAL-i EGIR-an pi-ra-an ha-az-zi-kán-zi (39) Die Komödianten aber: Die Trommel, (40) die Laute (und) Becken schlagen sie (41) hinter und vor dem König.“ (KBo 4, 9 Vs. I 39-41 [vgl. Text Nr. 5]; vgl. auch Vs. I 27'f.). In einem althethitischen Ritualtext wird für das Spielen der Laute *hup(p)*-/ *hup(p)*ai-mi „ein Musikinstrument spielen“ verwendet: (13) *nu-za ú-uk* GISHUPHAL-pa-al-li da-a-al-h[š]é (14) *nu hu-up-pé-e-mi* ... „(13) Und die Laute nehme ich, (14) und ich spiele (sie)“ (KBo 8, 74 + KUB 32, 117 + KBo 19, 156 +; KUB 35, 93 Rs. III 13'f.²⁸⁶). — Die

Laute wird auch als Melodie- oder Rhythmusinstrument in einem aus Trommel, Becken und Laute bestehenden Ensemble eingesetzt: (27) ... ²⁸⁵ar-ga-mi (28) *gal-gal-tu-u-ri* GISHUPHAL-pa-al-li-it-ta (29) *ha-az-zi-kán-zi* „(27) ... Die Trommel (28-29) (und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute.“ (KUB 25, 1 Rs. VI 27-29 [vgl. Text Nr. 55]²⁸⁷; vgl. auch Rs. V 13-15 und KUB 20, 78 Rs. VI 26-30²⁸⁸). Ebenso wie das konsequent geschriebene Determinativ GISH spricht auch das Verbum *hazzik(k)*-mi für ein Chordophon. Die verschiedenen Termini für das Spielen der Laute bezeichnen möglicherweise – ebenso wie bei der Leier und der Harfe – unterschiedliche Spieltechniken (Gebrauch des Plektrums, Zupfen der Saiten mit den Fingern usw.)²⁸⁹.

Die Laute wurde von verschiedenen Kultfunktionären gespielt: 10SANGA URU²⁹⁰ IŠ-ta-nu-ya (KUB 25, 39 Vs. I 23'f. [vgl. Text Nr. 63]), 10MES GALA(?) (KUB 25, 1 Rs. VI 28'f. [vgl. Text Nr. 55]), 10MES ALAM.ZU, (KBo 4, 9 Vs. I 39'f. [vgl. Text Nr. 5]), 10SAGLA (KUB 25, 37 + Vs. I 9'f. 34'f. 41'f. [vgl. Text Nr. 60]. 46'f. Vs. II 25'f. [vgl. Text Nr. 62]), 10NAR (KBo 13, 181, 13'f.), 10AZU (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I *passim* [vgl. Text Nr. 70]²⁹⁰), 10MES *alnatallé* (KBo 17, 36 + KBo 20, 17 + 20 + KBo 25, 54 + ABOT 35 Vs. I 8-10 [Dupl. KBo 25, 138, 1'f.]²⁹¹) und auch von den 10MES *zilipuri*(*i*)*atallé* (KUB 11, 35 Rs. V 10'f. [vgl. Text Nr. 48]; KBo 23, 92 Vs. II 9'f.). Während des Lautenspiels wird manchmal gesungen: (10) 10MES *zi-li-pu-ri-ia-tal-li-úš* (11) GISHUPHAL-pa-al-li ŠIR^{RU} „(10) Die Männer (der Gottheit) Zilipuri (11) singen unter Begleitung der Laute.“ (KUB 11, 35 Rs. V 10'f. [vgl. Text Nr. 48]); GISHUPHAL-pa-al-li *ya-al-ha-an-na-i iš-ha-mi-iš-ki-iz-zi-ja* „Die Laute schlägt er ständig, und er singt immer wieder.“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I 18'f. [vgl. Text Nr. 70]; vgl. auch Z. 3'-5'. 8'. 13'-15'). Wohl als singular ist der während des Ištanuya-Festes ekstatisch tanzende Lautenspieler zu werten: (20) ... *nu-za nam-ma* GISHUPHAL-pa-al-li da-a-i *nu* 10BANSUR-aš *pi-ra-an* (21) *tar-uk-zi* ... „(20) ... Und er nimmt wiederum die Laute, und vor dem Tisch (21) tanzt er ...“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I 20'f. [vgl. Text Nr. 70]²⁹²). Während des Rituals der Leute von Lallupija für das hethitische Königspaar „Lallu-

²⁸³ Vgl. auch den Inventartext KBo 13, 235 Vs. I 2: *TA-PAL hu-pu-pa-al(-) ...*]. — Zu KBo 32, 114 Vs. 13-15 vgl. A. Unal, in: *AnSt* 44, 214. — Vgl. auch Kap. 5.1.22.

²⁸⁴ Zu den beiden Texten vgl. auch Kap. 4.4.2 und 4.7.1.

²⁸⁵ Zu KUB 25, 39 Vs. I 23'-27'f. vgl. auch Kap. 4.10.

²⁸⁶ Zu KBo 8, 74 + KUB 32, 117 + KBo 19, 156 + KUB 35, 93 Rs. III 13'f. vgl. E. Neu, *Althethische Ritualtexte in Umschrift*, 223; F. Starke, *Die keilschriftflavischen Texte*, 41; A.M. Polvani, in: *Hethitica* 9, 175; E. Badal, *Strumenti musicali*, 329 (Nr. 20); H.G. Güterbock, in: *Th.Rj.* van den

Hout./J. de Roos, *Studio historiae ardens*, 71; vgl. auch Kap. 5.2.4. — Zu *uulb*-mi und *hup(p)*-/ *hup(p)*ai-mi vgl. Kap. 4.4.1.

²⁸⁷ Zu KUB 25, 1 Rs. VI 26ff. vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung), 5.1.7, 5.2.1 und 5.2.3.

²⁸⁸ Vgl. auch Kap. 5.1.7 und 5.2.3.

²⁸⁹ Zu *hazzik*-/ *hazzik(k)*-mi, *hazzik*- vgl. Kap. 4.1 (Einleitung).

²⁹⁰ Vgl. auch Text Nr. 73.

²⁹¹ E. Neu, *Althethische Ritualtexte*, 120. 124; E. Badal, *Strumenti musicali*, 138f. (Nr. 159). — Vgl. auch Kap. 4.10.

²⁹² Zu KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I 20'f. vgl. auch Kap. 6.1.7.

pija-Ritual“) tanzt der Mundschenk, er hält dabei eine Laute, musiziert aber nicht: (5') ... ¹⁰SAGIA-ma tar-yi₂-i₂-ku-an (6') [d]a-a-i ¹⁰MUHALDIM [m]a-ab-ha-an tar-yi₂-i₂-ki-it nu a-pa-a-a₂-ša QA-TAM-MA (7') [tar]-'yis'-i₂-ki-u-an da-a-i pē-di₂-ia-a₂-ša ya-ab-nu-ni₂-ki-i₂-zi₂ (8') 'la-ma-i₂-ma-an LÜ ^{URU}L₂-al-lu-pi₂-ia i₂-ki-ša EGIR-an ¹⁰G₂i₂-ik-nu-un (9') har-zi nu-ni₂-i₂-a-an i₂-ki-ša-an pē-di ya-ab-nu-ni₂-kū-zi ¹⁰SAGIA-ma (10') [h]u₂-hu-pa-al har-zi-pāt Ū-UL-at GUL-ab-hi-i₂-ki-i₂-zi₂ „(5') ... Der Mundschenk aber beginnt zu tanzen. (6') Während der Koch immer wieder tanzt, beginnt er ebenso (7') zu tanzen. Und auf der Stelle dreht: er sich immer wieder. (8') Ein anderer Mann aus Lallupija hält ihn von hinten am Mantel. (9') Und sie drehen sich gemeinsam immer wieder auf der Stelle. Der Koch aber (10') hält weiterhin die Laute, er spielt sie (aber) nicht.“ (KUB 25, 37 + Vs. I 5'-10'; vgl. auch Vs. II 13'-18' [vgl. die Texte Nr. 61 und 62]²⁹³).

Das Fragment eines Gefäßes aus dem ost-anatolischen Ort Samsat (Abb. 8) bezeugt den Gebrauch der Laute in dieser Region bereits im 17. Jh. v. Chr. Die Wiedergabe des stehenden Musikers mit dem Chordophon ist sehr schematisch und läßt keine Einzelheiten der Spielweise und der Instrumentenkonstruktion erkennen. Die Inandik-Vase (Abb. 9) bietet für den zentralanatolischen Raum die älteste, bislang bekannte Darstellung der Laute²⁹⁴. Diese Chordophone erscheinen zusammen mit Becken oder Trommeln sowie mit kleinen und großen Leiern. Zu erkennen sind die 3 Schalllöcher auf beiden Seiten des Lautenstiels, der bis zum unteren Ende des länglichen (taillierten?) Corpus reicht (Abb. 9.4). Auf einem Orthostatenrelief aus Alaça Höyük (Abb. 29) ist eine Laute mit einem taillierten Corpus und 3 Schallöchern dargestellt; das Instrument wird mit einem Plektrum gespielt. Darstellungen von vergleichbarer Genauigkeit bieten neben den ägyptischen Abbildungen von Lauten (Abb. 60) nur ein Terrakottarelieff aus Tell Munbāqa (Spätbronze I: 15. Jh. v. Chr.)²⁹⁵ sowie seleukidische und parthische Terrakottafiguren²⁹⁶. Eine eisenzeitliche

Bronzefigur einer Lautenspielerin aus Beṭ-Šcan läßt ebenfalls einige konstruktive Details erkennen: Das Instrument besitzt zwei(?) Saiten, der Lautenstiel ist an zwei Stellen durch die Resonanzdecke gespießt²⁹⁷. Etwa zeitgleich mit der Inandik-Vase entstand die Hüseyindede-Vase (Abb. 10), die zwei Langhalslauten zeigt. Einer der beiden Lautenspieler hat ein Band um sein Handgelenk geschlungen, das möglicherweise zu einem (auf der Darstellung allerdings nicht erkennbaren) Plektrum gehört. Auf mehreren Reliefkeramikfragmenten aus dem 16./15. Jh. v. Chr. aus Alişar (Abb. 11 und 12), Boğazköy (Abb. 15) und Eski-yapar (Abb. 23) sowie auf 2 Stempelsiegeln aus Boğazköy des 17. Jh. v. Chr. (Abb. 7) sind Lautenspieler bezeugt. Auch auf den spätethitischen Orthostatenreliefs (10. bzw. 9. Jh. v. Chr.) aus Karkemiš (Abb. 35 und 37) und Zincirli (Abb. 38) sind mehrfach Lauten, z. T. zusammen mit anderen Musikinstrumenten, dargestellt. Die Benutzung eines Plektrums ist zumindest durch eines der Reliefs aus Karkemiš (Abb. 35) gesichert; die anderen Darstellungen (Abb. 37 und 38) sind an dieser Stelle undeutlich. Tanzende Lautenspieler sind in der Kunst Ägyptens ein häufig auftretendes Motiv; sie kommen auch auf mesopotamischen Bildzeugnissen gelegentlich vor (Abb. 77 und 78?) und sind sogar durch ein Rollsiegel für Anatolien bezeugt (Abb. 26). Für tanzende Lautenspieler in Palästina bietet eine Terrakottaplakette aus Dan einen Beleg: Die Spielhaltung und das angewinkelte Bein mit nach oben weisender Ferse sprechen für eine Tanzdarbietung des vielleicht als wandernden Spielmann zu beurteilenden Musikers, der möglicherweise eine Gesichtsmaske trägt²⁹⁸.

Die Häufigkeit der Belege in den Bildzeugnissen läßt vermuten, daß die Laute auch in den hethitischen Ritualen häufiger benutzt wurde und entsprechend oft in den Texten bezeugt sein mußte.

²⁹³ H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, *Studia historica ardens*, 64, 67. – Vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 63.

²⁹⁴ Vor der Publikation der Inandik-Vase wurde die Darstellung eines Lautenspielers auf einem Relief aus Alaça Höyük (14. Jh. v. Chr., Abb. 29) als frühester Beleg für die Verwendung der Laute in Anatolien gewertet, vgl. z. B. D. Collon, in: RIA 6, 516.

²⁹⁵ R. Eichmann, in: BaM 19, 396f. und Tf. 37a; D. Machule et al., in: MDOG 120, 18–21.

²⁹⁶ S.A. Rashid, Mesopotamien, 144–147 und Abb. 169–175; D. Machule et al., in: MDOG 120, 18–21; R. Eichmann, in: BaM 19, 602–608 mit Abb. 6 und 102–1 und Tf. 37b und c. – Zu den frühesten Belegen für die Laute in Mesopotamien (Akkad-Zeit) und ihrer Übernahme in das ägyptische Instrumentarium (etwa zu Beginn der 18. Dynastie) vgl. A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 174f.

und Fig. 26; D. Collon, in: RIA 6, 515f. und fig. 1; S.A. Rashid, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 22f. 23; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 49; R. Eichmann, in: MGG, Sachteil 5, 943f.; ders., in: U. Finkbeiner/R. Dittmann/H. Hauptmann, *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, 118f.

²⁹⁷ J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, 83 mit Abb. III/2–3a und III/2–3b.

²⁹⁸ Zu tanzenden Lautenspielern vgl. A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 191; L. Manniche, *Music and Musicians*, 70–81; A.D. Kilmer, in: RIA 6, 514; R. Eichmann, in: BaM 19, 611f. – Zu der Darstellung aus Dan vgl. A. Biran, in: IEJ 36, 158–187; St. Kammerer, in: MGG, Sachteil 9, 1801; J. Braun, *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, 84f. und Abb. III/2–2.

4.3.2 G¹⁸h¹⁸hupal-n. ALS (KULT-) GEFÄß ODER KULTOBJEKT

Die Funktion des Instruments als Kultobjekt läßt sich aus einem Ritualtext aus Kizzuayna erschließen: Zusammen mit ca. 60 anderen Gegenständen für den neuen Tempel der „Göttin der Nacht“ werden auch eine Laute und eine Trommel aufgeführt; ebenso wie die Laute sind auch andere als Votivgaben für die Gottheit gedachte Utensilien aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein gefertigt: (24) ... 1^{NU-TM} G¹⁸h¹⁸hupal-al (25) ma-a-an ŠA G¹⁸TÜG ma-a-an ŠA ZU, AM.SI 1^{EN} G¹⁸ar-kam-mi-iš „(24) ... 1 Garnitur der Laute (25) entweder aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein, 1 Trommel.“ (KUB 29, 4 Vs. I 24 f. [vgl. Text Nr. 65, Duplikat KUB 29, 5 Vs. I 8])²⁹⁹.

Die Benutzung des G¹⁸h¹⁸hupal-Instrumentes als Libationsgefäß beschreibt eine Niederschrift des Lallupija-Rituals vom Ende des 14. Jh. v. Chr. (KUB 25, 37 + 35, 131 + 132 + 51, 9³⁰⁰). In das Musikinstrument wird während des Rituals eine Weinspende für die Sonnengottheit gegossen: (25) na-aš-ta ma-a-an ša-ra-a-a-z-zi-ia-a-z [G¹⁸h¹⁸hupal-al]-a-z-zi ar-ha-ia (26) la-hu-u-ma-a-ri na-at-kán ka-ta a-pé-é[š] ka-t[te-er-ri] (27) G¹⁸h¹⁸hupal-li la-hu-u-ma-a-ri na-at-kán U¹⁰UTU ... 1 a-pé-é ar-ha (28) e-ku-zi da-ga-a-an-ma-at-kán U¹⁰UL la-hu-u-ma-a-ri ... „(25) Wenn extra aus der oberen Laute (26) gegossen wird, dann wird es dort auch (27) in die untere (Laute) hinabgegossen. Und die Sonnengottheit (28) trinkt es aus jener weg ...“ (Vs. I 25'-28' [vgl. Text Nr. 60]). In anderen Abschnitten des gleichen Rituals trinken verschiedene Kultakteure „zur Beruhigung“ der Laute, wie sonst „zur Beruhigung“ verschiedener Gottheiten getrunken wird: (41') [n]a-aš-ta G¹⁸h¹⁸hupal-al [h]a-an'-[te-er-zi pal-iš] U¹⁰SAGLA-pá[š] (42') [h]a-an'-[te-er-zi] e-ku-zi ... „(41') Und die Laute trinkt [der erwähnte Mundschen] zum [ersten Mal] (42') zur Besänftigung ...“ (Vs. I 41' f.; vgl. auch Vs. I 34'-36' [vgl. Text Nr. 60]. Vs. II 11' f. [vgl. Text Nr. 61]). Nach dieser Trinkzeremonie wird auf dem Instrument gespielt (Vs. II 13' f. [vgl. Text Nr. 61]. Rs. III 24' f., s. u.). Möglicherweise sind die hier erwähnten Lauten als Kultobjekte zu deuten.

Das Essen und Trinken aus Musikinstrumenten (*gympanon* und *kymbalon*) ist für das 2./3. Jh. n. Chr. durch einen Bericht des christlichen Philosophen Titus Flavius Clemens Alexandrinus über die Initiationsriten im Kult der phrygischen Göttin Kybele belegt: ἐκ τυμπάνου ἐφαγον· ἐκ

καμβάλου ἐπιον „Ich habe aus der Trommel gegessen, ich habe von der Zimbel getrunken.“ (Clem. Al., Protreptikos II 15, 3 [Ed. O. Stählin, 13]; vgl. auch Firmicus Maternus, De errore profanarum religionum XVIII 1 [Ed. R. Turcan, 115 f.])³⁰¹. Dieses Textzeugnis wurde als Stütze für die Identifizierung von G¹⁸h¹⁸hupal-n. mit einer Art Trommel oder Becken herangezogen. – Sowohl die auf Bildzeugnissen aus der hethitischen Zeit dargestellten verhältnismäßig großen und flachen Becken (Abb. 9.3) als auch die kleineren phrygischen Becken (Durchmesser: 10,2 cm) mit einer geringen Wölbung von 1,17 cm Tiefe scheinen als Behältnis für eine Flüssigkeit wenig geeignet zu sein³⁰². Für einen Erklärungsversuch der hethitischen Ritualanweisungen ist aufgrund des großen zeitlichen Abstandes und der Zuverlässigkeit der (tendenziösen?) frühchristlichen Quelle jedoch Zurückhaltung geboten. Auch die Deutung des in Zusammenhang mit Trankopfern genannten G¹⁸h¹⁸hupal-n. als Bezeichnung für ein Gefäß, das in seiner Form an eine Laute erinnert, ist auszuschließen, da das G¹⁸h¹⁸hupal-n. im Lallupija-Ritual sowohl als Gefäß als auch als Musikinstrument Verwendung findet: (12') ... ma-ab-ha-an-ma x[...] (13') nu U¹⁰SAGLA G¹⁸h¹⁸hupal-al ša-ra-a 'e'-[ep-zi] (14) na-at 'h¹⁸a'-zi-ki-ma-an da-a-i „(12') ... Sobald aber ..., (13') nimmt der Mundschen die Laute hoch, (14) und er beginnt, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Vs. II 12'-14' [vgl. Text Nr. 61]; (24) LÜMES URU¹⁰La'-al-lu-pi-ia-ma-za LÜ.GAL-ŠU-NU¹⁰ 'ia' [G¹⁸h¹⁸hupal-al] (25) da-an-zi na-at ha-a-z-zi-ki-u-an ša-an-zi „(24) Die Leute aus der Stadt Lallupija aber und ihr Oberster nehmen die Laute(n). (25) Und sie beginnen, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Rs. III 24' f.)³⁰³. Zu beachten ist aber die sprachlich mit G¹⁸h¹⁸hupal-n. verwandte hethitische Gefäßbezeichnung DUG¹⁸ku¹⁸kupalla- (Genus unbekannt)³⁰⁴; vgl. auch griechisch κύπελλον „Becher, Pokal“, κύμβαχος „kopffüßerstützend; Fielmspitze, -kuppe“, κύμβη „kleiner Becher“ und κύμβιον „Kahn, Becken, Kopf“, κύμβαλον „Metall-

²⁹⁹ Vgl. dazu H. Thieme, Der Einfluß der Phryger, 38 f.

³⁰¹ HED 3, 359; A.M. Polvani, in: Hethitica 9, 173. – Kritisch dagegen H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studia historica ardens, 61 f. 70. – Zu den phrygischen Becken vgl. K. Bittel, Cymbeln für Kybele, in: FS Wasmuth, 79–82; P. Neve, in: K. Bittel et al., Boğazköy IV, 34 und Tf. 21 a und b; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studia historica ardens, 61.

³⁰² Zu KUB 25, 37 + Vs. II 10'-14'; Rs. 24' f. vgl. auch Kap. 5.2.4.

³⁰³ Zu DUG¹⁸ku¹⁸kupalla- vgl. HW, 3. Ergänzungsheft, 20; L. Rost, in: MIO 8, 199. 200. – Vgl. auch akk. *ku¹⁸ku¹⁸(b)lu* (*ku¹⁸ku¹⁸, quaggu¹⁸*) „kleines Metall-, Glas- oder Tongefäß“ (benutzt als Behälter für Parfüm, Libations- oder Tränkegefäß), das als Akkadogramm in hethitischen und hurritischen Texten erscheint, vgl. CAD K, 499; AHW I, 500.

²⁹⁹ Zu KUB 29, 4 Vs. I 24 f. vgl. auch Kap. 4.4.1 und 4.7.1.

³⁰⁰ A. Kammenhuber, Materialien 3/5, 51–54; 4/5 (1975) 104; 7/5 (1976) 369; F. Starke, Die keilschriftlichen Texte, 342–351 (hier auch Daedering der Niederschrift); A.M. Polvani, in: Hethitica 9, 172; E. Badall, Strumenti musicali, 330 f. (Nr. 21). – Vgl. Text Nr. 65–67.

becken, Zimbel“; altindisch *kumbhā-* „Gefäß“ und *kimpala-* ein Musikinstrument; avestisch *xumba-*³⁰⁵.

Wie die Rhyta, Libationsgefäße und andere Kultgegenstände werden auch Laute einer Gottheit zugeordnet (*GIS* *hu-hu-pa-al* DINGIR^{LM} „Laute der Gottheit“) und erfahren die entsprechende rituelle Behandlung: (4) [EG]R-an-da *pa-ta-ya-al-li-ja* <an> a-ku-ya-an-zi (5) [...] *GIS* *hu-hu-pa-al* a-ku-ya-an-zi; *GIS* *hu-hu-pa-al* DINGIR^{LM} (6) [a]a-al-ba-an-ne-ef-kān-zi „(4) Danach trinken sie die Gottheit Taruallija. (5) [...] aus der Laute trinken sie. Die Laute der Gottheit (6) schlagen sie ständig.“ (KUB 55, 65 Rs. IV 4-6 [vgl. Text Nr. 73])³⁰⁶. Ebenso wie z. B. Götterbilder (z. B. KBo 21, 42 Vs. I 8³⁰⁷) oder die für den Kult verwendeten Rhyta (z. B. KBo 23, 1 Vs. I 44; Rs. III 34) werden auch Musikinstrumente gesalbt: (8) *nu GIS* *hu-hu-pa-al* [i]fa-zi-ir-ra i-ef-kān-zi „Und die Laute (und) die Hörner salben sie.“ (KUB 55, 38 [= Bo 2329] Vs. II 8 [vgl. Text Nr. 72]; vgl. auch Rs. III 4³⁰⁸); anschließend wird auf den Instrumenten gespielt (KUB 55, 38 [= Bo 2329] Vs. II 18f.; Rs. III 4³⁰⁹). – Ein Traum der Hepapija bezeugt eine – mit Lapislazuli eingelegte oder daraus hergestellte? – Laute als Geschenk der hethitischen Königin an die „Große Gottheit“: (11) *ku-e GIS* *hu-hu-pa-al* *NA*ZA.GIN-ja *me-mi-iš-ta* (12) *ku-ya-at-ya-ra-at-ši* *Ú-LU* *pé-ef-ta* (13) *UM-MA* *É-lé-pa-SUM* *GIS* *hu-hu-pa-al* *NA*ZA.GIN-ja (14) *ANA* DINGIR^{LM} GAL *pi-an-zi* „(11) Die Laute(n) und der Lapislazuli, von denen er/sie sprach – (12) warum hat man sie ihm/ihr nicht gegeben? (13) Folgendermaßen (spricht) Hepapija: „Die Laute(n) und den Lapislazuli (14) geben sie der Großen Gottheit.““ (KUB 15, 5 Rs. III 11-14)³⁰⁹.

4.4 (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.), SUMERISCH *GIS* BALAG.DI „TROMMEL“

4.4.1 OHNE GENAUERE BEZEICHNUNG

Bei (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.) handelt es sich wahrscheinlich um ein Lehnwort aus dem Hattischen, das bereits in altheitischen Texten belegt ist und wohl eine kleine Trommel bezeichnet; das Determinativ *GIS* deutet darauf hin, daß zumindest einige Teile des Instrumentes, am ehesten wohl der mit Tierhaut bespannte Rahmen, aus Holz bestanden. Aufgrund der wenigen Belege für *GIS* BALAG.DI läßt sich die von J. Friedrich (HW, 3, Erg. 10f.) angenommene Gleichsetzung mit (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.), die sich auf einen einzigen Beleg (KBo 26, 64 [= Bo 1856/u] Vs. II 7) stützt, nicht sicher nachweisen³¹⁰.

Die in den hethitischen Texten bezeugte Verwendung des Verbums *uab-mi* „schlagen“ für das Spielen der (*GIS*) *arkam(m)i-n.* und *GIS* BALAG.DI-Instrumente spricht für eine Zuordnung zu den Membranophonen. Die Instrumentenbezeichnungen *GIS* BALAG.DI und (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.) sind in keiner einzigen der bekannten Aufzählungen mehrerer Musikinstrumente nebeneinander bezeugt. Demnach ist nicht auszuschließen, daß es sich um zwei verschiedene Arten von Trommeln handelt³¹¹. In Anlehnung an die sumerischen und akkadischen Texte wurde *GIS* BALAG.DI mit *GIS* *mukar/mukn-n.* gleichgesetzt und als Harfe identifiziert³¹². Sumerisch *ba la g* bzw. akkadisch *balaggu* kann sowohl ein Saiteninstrument als auch

³⁰⁵ HEG 1, 263; HED 3, 359.

³⁰⁶ Zu den Kultobjekten vgl. A. Kammenhuber, *Mat. heth. Thes.* 7/5, 369 (Rhyton des Gottes, entsprechend zu Laute der Gottheit); M. Popko, *Kultobjekte in der hethitischen Religion*; S. Košak, *Hittite Inventory Texts*; H.G. Güterbock, in: R.M. Boehmer/H. Hauptmann, *Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien*, 203-217; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 490-538. – Zur Beopferung der sakralen Stellen im Tempel vgl. E. Badall, in: SEL 2, 56-59; D. Yoshida, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, *Cult and Ritual*, 129, 136; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 262-264, 798 (ANTAḪ.SUM^{NA}-Festival: Zereemoniell im Tempel des Zababa). – Zur Beopferung einer Leier (*GIS* *INANNA* DINGIR^{LM} „Leier der Gottheit“) vgl. KBo 4, 13 Rs. V 8 (vgl. Kap. 4.1.1).

³⁰⁷ HED 2, 422. – Vgl. auch die ausführlichen Texte des (*U*) *du-ya*-Festivals zum Waschen und Salben von Statuen, z. B. KBo 15, 37 + FHG 9 Vs. I-Rs. V.

³⁰⁸ Zu KUB 55, 38 Vs. II 8 vgl. auch Kap. 4.10. – Zu ähnlichen Ritualen mit Laute und Horn vgl. wohl auch die fragmentarischen Texte KBo 17, 36 + 17 + 20 + 25, 54 + ABoT 35 Vs. I 8-10 und KBo 25, 138, 1f.

³⁰⁹ A.M. Polvani, in: *Mesopotamia* 15, 83 (hier weitere Literatur); HED 3/5, 359; E. Badall, *Strumenti musicali*, 327 (Nr. 15).

³¹⁰ Zur Gleichung *GIS* BALAG.DI = (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.) vgl. E. Badall, in: SEL 3, 41, 43; ders., in: *BibOr* 147, 60; H. Roszkowska, in: M. Mejer/M. Popko/B. Skladanek, *Papers on Asia Past and Present*, 24; H.G. Güterbock, in: *Th.P.J. van den Hout/J. de Roos*, *Studio historiae ardens*, 58; J. Klinger, *Untersuchungen*, 494-496 (allerdings mit widersprüchlicher Deutung als Trommel, Harfe und Laute, vgl. S. 327, 489, 811; der Hinweis auf F. Starke, in: *WdO* 24, 21 ist verfehlt: Die Untersuchung von F. Starke bezieht sich auf *arkamma(n)-c.* „Tribut“, nicht auf (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.) „Trommel“); J. Tischler, *Hethitisches Handwörterbuch*, 22, 215; Identifizierung als eine Art Leier oder Harfe. – Gegen die Gleichung *GIS* BALAG.DI = (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.) vgl. HW² 1, 304; St. de Martino, in: *Hethitica* 9, 6; E. Badall, *Strumenti musicali*, 370.

³¹¹ A.M. Polvani, in: *OA* 27, 219; St. de Martino, in: *RIA* 8, 487, 488. – Zur Terminologie für das Spielen der Trommel vgl. weiter unten in diesem Abschnitt.

³¹² A. Goetze, *The Hittite Ritual of Tunnawi*, 38 und Anm. 89; H.A. Hoffner, in: *RHA* XXV, 60; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Indogermanisch*, 199; E. Neu, *Glossar*, 71 Anm. 295; G. Beckman, *Hittite Birth Rituals*, 82 mit Anm. 206; E. Badall, in: SEL 3, 45; Chr. Rüster/E. Neu, *Hethitisches Zeichenlexikon*, 205 Nr. 225; C. Kühne, in: *OrNS* 59, 204-206; E. Badall, *Strumenti musicali*, 370. – Zur Diskussion über die Identifizierung von *GIS* BALAG.DI und (*GIS*) *arkam(m)i-n.* (c.) mit der Harfe vgl. HW² 1, 304; A.M. Polvani, in: *OA* 27, 211f. – Zu *GIS* *mukar/mukn-n.* vgl. Kap. 4.5.

ein trommelartiges Instrument oder ein Acrophon bezeichnen. Als Determinative für *balaggu* sind *giš*, *urudu* und *zabar* belegt; demnach kann dieser Terminus aus verschiedenen Materialien hergestellte Musikinstrumente bezeichnen¹¹³.

Im Rahmen der NIN.DINGIR-Festrituale wird die Trommel zusammen mit Leiern gespielt, die *hapi*-Leute tanzen dazu. Der Anlaß für diese Musikdarbietung ist die Übergabe der Becher (für die anschließende Ausführung einer Trinkzeremonie?) an das Königspaar und die NIN.DINGIR-Priesterin: (3') *ma-a-na-aš-ta LUGAL-i MUNUS.LUGAL-ja NIN.D[INGIR-ja]* (4') *GAL^{U1A} ap-pa-an-zi G15^{U1A} D^{U1A}INANNA^{U1A} (5') ba-aq-zi-iš-kán-zi a-ar-kam-mi (6') ya-al-ab-ha-an-zi LÖMES^{U1A} ha-a-pi-ja-aš [URU]LA-AT-TI (7') tar-ku-ya-an-zi „(3') Wenn sie dem König und der Königin und der NIN.D[INGIR-Priesterin] (4') die Becher reichen, (5') spielen sie immer wieder die Leiern, und die Trommel (6') schlagen sie. Die *hapi*-Leute [aus Hattuša] (7') tanzen.“ (KUB 56, 46 Vs. II 3'-7' [vgl. Text Nr. 75], Par. KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 7'f. [vgl. Text Nr. 26]; vgl. auch KUB 56, 46 Vs. II 22, Par. KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 14' [vgl. Text Nr. 26]. 19'; KBo 20, 32 Vs. II 16))¹¹⁴.*

Kleine Trommeln werden während der hethitischen Rituale oft zusammen mit Becken gespielt. Der König, der sich in einem Festzug zu dem Schauplatz der nächsten Ritualhandlung begibt, wird vom Spiel der beiden Instrumente begleitet; die Musikerinnen und Musiker laufen vor und hinter ihm: (13) *LÖMES^{U1A} GALA^{U1A} MUNUSMES^{U1A} ar-kam-mi-ja-le-š (14) LUGAL-i pi-ra-an EGIR-an-na (15) hu-u-ja-an-te-š (16) G15^{U1A} ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri (17) ya-al-ha-an-ni-iš-kán-zi „(13) Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen (14-15) laufen vor und hinter dem König, (16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13-17 [vgl. Text Nr. 10])¹¹⁵; (6') [... -zi] ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri (8') [... EGIR-an pi-ra-an-na ya-al-ha-an-ni-an-zi] (9') LÖMES^{U1A} pal-ya-tal-le-š¹ pal-lu-e-š-kán-zi (10') 2 DU-MU.É.GAL 1 LÖME-š¹ EGIR-an-na LUGAL-i pi-ra-an (11') [hu-ja-an-te-š LUGAL-i¹] ha-le-en-ti-u pa-iz-zi „(6') [... (und) der Priester?] verneigen sich zu den*

Altären hin. (7') [...] Trommel (und) Becken (8') schlagen sie ständig [hinter] und vor [...] (9') [Die Händeklatscher klatschen immer wieder. (10') [2 Palastbedienstete (und) 1 Leibgardist eilen dem König voran. (11') [Der König geht in die] *balentuua*-Residenz.“ (KBo 17, 28 lk. Kol.¹¹⁶); (10') *nu G15^{U1A} ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri G15^{U1A} D^{U1A}INANNA^{U1A} (11') ba-aq-zi-iš-ke-i-u-ya-an ti-an-zi „(10') Und die Trommel, das Becken (und) die Leiern (11') beginnen sie zu schlagen.“ (KBo 29, 86 + KUB 20, 16 Vs. I 10'f.¹¹⁷). Während des *purullija*-Festrituals fährt der König mit seiner Kutsche zum Totentempel; er wird auch auf diesem Weg von Trommel- und Beckenspielern sowie von verschiedenen anderen Kultfunktionären begleitet: (19') *ši-ia-aq 8 ya-ak-šur a-aš-zi LUGAL-uš-š¹ ma-a-ak-zi-ja-aq i-iz-zi (20') G15^{U1A} hu-lu-ka-an-ni-ja e-ša LÖMES^{U1A} ZI-IT-TI LÖMES^{U1A} HUB.BI LÖMES^{U1A} ALAM.ZU (21') LUGAL-i pi-ra-an hu-ja-an-zi a-a[r-k]a-mi gal-gal-tu-u-ri LUGAL-i [EGIR-an¹ (22') pi-ra-an-na hu-ja-an-zi „(19') Wenn dann vom Tage noch 8 *ma-kešur*-Zeitraum übrig sind und der König aus dem *ma-kešur*-Raum/Gebäude (?) kommt, (20') setzt er sich in die Kutsche. Die Teilhaber, die Tänzer (und) die Komödianten (21') laufen vor dem König. Trommel (und) Becken laufen [hinter] und vor dem König.“ (KBo 17, 15 Rs. 19'-22'; Par. KBo 17, 4c Rs. IV 2'-5'¹¹⁸). – Auch im Ritual der Umsiedlung der „Göttin der Nacht“ ist ein Festzug mit Trommeln und Becken belegt: Der zuvor an die Statue der Göttin gebundene *ulibi*-Wollgegenstand wird in einem Feinölgefäß verschlossen und dann in das Ritualzelt gebracht; von dort erfolgt, begleitet vom Spiel der Trommeln und Becken, die Überführung des heiligen Gegenstandes in das Haus des Ritualherrn, wo das *ulibi* Speisopfer erhält: (62) *nam-ma šig^{U1A} li-ih-hi-in I-NA É EN.SISKUR (63) G15^{U1A} ar-kam-mi-it gal-gal-tu-u-ri-it pi-e-da-an-zi „(62) Ferner bringen sie den *ulibi*-Wollgegenstand in das Haus des Opfermandanten (63) unter Begleitung der Trommel (und) des Beckens.“ (KUB 29, 4 Rs. III 62f.¹¹⁹). An einem:***

¹¹³ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 248f. Der fragmentarische Text weist zahlreiche Lücken auf, so daß sich die Position der Musikdarbietung im Ritualablauf nicht sicher ausmachen läßt.

¹¹⁴ HED I, 146; HW² 1, 305; St. de Martino, in: *Hethitica* 9, 12; A.M. Polvani, in: OA 27, 214; St. de Martino, *La danza nella cultura itita*, 56f. (Nr. 24); D. Groddek, in: Aof 29, 82 und Anm. 9 (hier zu der jungethitischen Tafel KUB 20, 75, die fälschlicherweise in mehreren Publikationen als Anschließstück zu den mittelhethitischen Niederschriften KBo 29, 86 + KUB 20, 16 angesprochen wird). – Zu KBo 29, 86 + KUB 20, 16 Vs. I 10'f. vgl. auch Kap. 5.2.4.

¹¹⁵ E. Badali, *Strumenti musicali*, 157 (Nr. 120); V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 72f.

¹¹⁶ H. Kronasser, *Die Umsiedlung der Schwarzen Gottheit*, 26f.; M. Popko, *Kultobjekte*, 107; HW² 1, 306; A.M. Polvani, in: OA 27, 216. – Zu KUB 29, 4 vgl. auch Text Nr. 68. – Zum *ulibi*-Wollgegenstand vgl. M. Popko, *Kultobjekte*, 106f.; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*,

¹¹³ C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 24; A.D. Kilmer, in: RIA 6, 573; dies., in: RIA 8, 465. – Zu ^{U1A}BA-LAG.DI vgl. auch Th.J.H. Krispijn, in: *Akkadica* 70, 3. 6f.

¹¹⁴ Zu den erwähnten Textstellen vgl. E. Neu, *Altethitische Rituale*, 86f.; U. Severin, *Der menija-Mann*, 23. 27. 32 (hier auch jeweils Auflistung weiterer Textzeugen). – Vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 29, Kap. 4.1.2 und Kap. 5.2.5. – Zur Übergabe der Becher an die Kultaktanten und einer anschließend ausgeführten Trinkzeremonie vgl. z. B. ABot 5 + KBo 17, 9 + 20 + KBo 20, 5 + KBo 25, 12 Rs. III 19'f. (hier anstatt *ap-pa-an-zi* Verwendung der Verbalform *pi-ja-an-zi*), es folgt das große Trinkzeremoniell des 2. Tages des KILAM-Festrituals.

¹¹⁵ Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13-17 vgl. Kap. 4.7.1 und 5.2.1, 5.2.2 und 5.2.4.

Umzug mit Götterstatuen nehmen Frauen und/oder Männer mit Trommeln und Becken teil (KUB 9, 3 [+], 58, 30 Vs. I 11'-13'; vgl. auch Vs. II 17'f.)³²⁰. Während einer Prozession, in der man die Statuen der Zederngötter mitführt, werden neben Trommeln und Becken auch mehrere Leiern gespielt: (41') *na-aš-ta a-ra-aš-za aš-nu-ut-ta-at nu DINGIR^{MES} LÜ^{MES} CİSERIN-aš* (42') *ša-ra-a ta-an-zi na-aš-kán ša-ra-a ú-da-an-zi* (43') *pi-ra-an-ma GIŠ PINANNA^{3LA} ar-ga-mi gal-gal-tu-u-ri* (44') *ba-aš-zi-iš-kán-zi nu DINGIR^{MES} LÜ^{MES} CİSERIN-aš tar-na-lu-ti-ja pé-e-ta-an-zi* „(41') Dann ist (war!) man draußen fertig und nimmt die männlichen Zederngötter (42') herauf und bringt sie hinauf; (43') vor (der Prozession) aber spielen sie Leiern, Trommel(n) und Becken. (44') So bringt man die männlichen Zederngötter nach Tarnaluli.“ (KUB 15, 34 Rs. IV 41'-44'³²¹). — Gelegentlich wird während eines Festivals (Monatsfest) zum Klang der *GIŠ arkam(m)i*- und *galgalturi*-Instrumente getanzt: (27') *GIŠ ar-kam-mi URUDU gal-gal-tu-u-ri* (28') *GUL-an-né-éš-kán-zi LÜ^{MES} HÜB.BI^{3LA}* (29') *tar-ú-iš-kán-zi* ... „(27') Trommel (und) Becken (28') schlagen sie ständig. Die Tänzer (29') tanzen immer wieder ...“ (KUB 10, 89 Vs. I 27'-29' [vgl. Text Nr. 44]).

Selten werden Trommeln und Becken während des Trinkzeremoniells gespielt. Diese Instrumente werden wohl von den Priestersängern gespielt, die gleichzeitig als Sänger fungieren; weitere Mitwirkende an dieser Musikdarbietung im Rahmen des Monatsfestes sind die rezitierenden und klatschenden Mitglieder des Dreierkollegiums: (4') *LUGAL-uš MUNUS.LUGAL-aš-ša PIŠKUR GUB-aš IŠ-TU BI-I[B-R]* (5') *a-ku-an-zi bu-up-pa-ri šu-pa-an-ti* *ALAM.ZU me-m[a]-i* (6') *ú-ki-i-ta-aš hal-za-a-i* *pal-pa-tal-la-aš pal-ya-a-i-zi* (7') *LÜ^{MES} GALA ŠIR^{RU} CİS ar-ga-mi gal-gal-tu-u-ri* *ya-al-ya-an-ni-an-zi* „(4') Der König und die Königin trinken stehend den Gott Iškur aus einem Rhyt[on]. (5') In eine Terrine libieren sie. Der Komödiant spi[elt]. (6') Der Vortragspriester ruft. Der Händeklatscher klatscht. (7') Die Priestersänger singen. Trommel (und) Becken schlagen sie ständig.“ (KBo 17, 88 + 20, 67 + 24, 116 + 34, 151 Vs. I 4'-7'³²²). Im weiteren Verlauf des Rituals wechselt anscheinend die Besetzung der Musikerenssembles: Auch bei später durchgeführten Opferhandlungen treten die Priestersänger zugleich als Trommel- und Beckenspieler auf (Vs. II 26-29, 35-37, 44-48. Rs. III 1-5); manchmal wird nur eine Gesangdarbietung

erwähnt (Vs. I 18'-24'. Vs. II 1-4, 55-59). Während eines Gewitterrituals werden Trinkzeremonien für Iškur und Ušezzili (Ušezzili) ausgeführt; dabei libiert ein Palastbediensteter (DUMU.É.GAL) aus dem Fenster, die Priestersänger singen und musizieren mit Trommel und Becken: (44') *EGIR-pa-ma nam-ma LUGAL-uš GUB-aš PIŠKUR* (45') *U³Ja-še-er-zi-li-in-na e-ke-zi* (46') *DUMU.É.GAL-kán* *LÜ^{MES} lu-ut-ti-ja-aš ar-ša* (47') *iš-ka-ra-uh* *GUŠKIN šu-pa-an-ti* *LÜ^{MES} GALA* (48') *ŠIR^{RU} CİS ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri* (49') *ba-aš-zi-iš-kán-zi* „(44') Danach aber trinkt der König wieder stehend die Gottheiten Iškur (45') und Ušezzili. (46') Der Palastbedienstete libiert mit einem (47') goldenen *iškaru*-Gefäß aus dem Fenster. Die Priestersänger (48') singen. Die Trommel und das Becken (49') schlagen sie immer wieder.“ (KBo 20, 61 + 34, 185 Rs. III 48'f. [vgl. Text Nr. 27]; vgl. auch Vs. II 1-10; KBo 20, 61 + KBo 41, 77 Vs. I [= VSNF 12, 10 Vs. 48'-63']³²³). Im Kult von Zippalanda trinkt das Königspaar im Rahmen eines umfangreichen Trinkzeremoniells zwei zum Wettergott gehörige Gegenstände; dabei werden die große Leier, Trommel und Becken gespielt: (12') *[LUGAL MJN]US.LUGAL TUŠ-aš* *2 KI-pi-ik-aš-du* *ŠA* *U³* (13') *[a-ke]u-ya-an-zi* *GIŠ PINANNA.GAL ŠIR^{RU}* (14') *ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri RA-an-zi* (15') *ALAM.ZU* *pal-ya-tal-la-aš* *ú-ki-i-ta-aš* (16') *NINDA.GUR.RA EM-ŠA* „(12') [Der König] (und) die Königin trinken sitzend zwei göttliche Kipikašdu (13') des Wettergottes. Die große Leier spielen sie. (14') Trommel (und) Becken schlagen sie. (15') Der Komödiant, der Händeklatscher, der Vortragspriester. (16') Ein saures Dickbrot.“ (KUB 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 12'-16'³²⁴).

Außerhalb des hethitischen Rituals ist der gleichzeitige Gebrauch von Trommeln und Becken auch in den zum Kumarbi-Zyklus gehörigen Texten bezeugt. Ein fragmentarischer Text, der wahrscheinlich an den Anfang des Hedammu-Mythos gehört, schildert einen Besuch des Meeres bei Kumarbi. Bei der Verabschiedung werden Trommeln und Becken gespielt. Diese Szene, in der auch Rhyta erwähnt werden, läßt am ehesten an ein im Hause des Kumarbi veranstaltetes Gastmahl denken: (16) *[nu]-kán GAL-in 'a'-ru-na'* *Ku-[ma]r-bi-ja-za É-ir-za IŠ-TU x x [...]* (17) *[ar-kam-mi-ja-za gal-gal-tu-u-ri] ja-za ZABAR U IŠ-TU BI-IB-RU^{3LA}* *ZABAR* (18) *[pa]-ra-a ú-ya-še-er na-an- ...* *U³-NA'* *É-ŠU ar-ša pé-e-bu-te-er* „(16) Und man

305f. — Zu weiteren Belegen für das Zusammenspiel für *GIŠ arkam(m)i*-n. (c.) und *URUDU galgalturi*-n. vgl. Kap. 5.2.1.

320 Zu KUB 9, 3 (+) 58, 30 vgl. ausführender Kap. 5.2.2.

321 V. Haas/G. Wilhelm, Hurritische und luwische Riten, 206f.

322 E. Badali, *Strumenti musicali*, 19-21 (Nr. 8); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 179-181. 301f. — V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 822.

323 Zu KBo 20, 61 + 34, 185 Rs. III 44'-49' vgl. auch Kap. 4.1.2. — Zu KBo 20, 61 + KBo 41, 77 Vs. I vgl. D. Groddeck, in: *AoF* 28, 117.

324 G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 248f.; M. Popko, *Zippalanda*, 226f. — Zu *Kipikašdu* vgl. G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 248-250. — Zu KUB 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 17'-21' vgl. auch Kap. 4.1 (Einleitung).

geleitete das große Meer aus dem Hause des Kumarbi mit ... (17) Trommeln und Becken aus Bronze und mit Rhyta aus Bronze (18) und brachte es zurück in sein Haus.“ (KBo 29, 112 Rs. 16-18; 26, 70 Vs. I 17f. [Hedammu-Mythos]³²²). In einer weiteren Episode des Hedammu-Mythos begibt sich Šawoška mit ihren Dienerinnen Ninatta und Kulitta im Auftrag des Teššub an den Meeresstrand, um das Meeresungeheuer Hedammu aus dem Wasser zu locken. Die gut belegten Ensembles mit Trommel- und Beckenspielerinnen schließen die Möglichkeit nicht aus, daß auch in dieser Passage des Hedammu-Mythos beide Instrumente gleichzeitig gespielt werden: (12) [P]ĪSTAR-iš A-NA 2NI-na-at-ta 2KUL-li-it-ta me-mi-iš-ke-i-nan da-iš 6[ar-kam-mi] (13) [e-p-ten gal-gal-tu-ū-ri e-p-ten nu-kán a-ru-na-aš ar-ḫi ZAG-aš] 6[ar-kam-mi] (14) [GUL-ab-ten] 2GÜB-la-qa-ma gal-gal-tu-ū-ri GUL-ab-ten [(15)] x-na-aš ḫa-lu-kán ku-ya-at-ka, iš-ta-ma-[aš-zi] „(12) Šawoška begann, zu Ninatta und Kulitta zu sprechen: „Die Trommel! (13) [ergreift]. Das Becken ergreift, und am Meeresufer [schlägt von rechts die Trommel.] (14) [und von links] schlägt das Becken! [...] (15) [...] er hört vielleicht unsere Nachricht [...]“ (KUB 33, 88 Rs. 12'-15'³²³).

Auch das Lied von Ullikummi bezeugt das Musizieren mit Trommel und Becken, zum Spiel der Instrumente singt Šawoška ein Lied. Ebenso wie im Hedammu-Mythos ist es auch hier das Ziel der Göttin, mit der Musikdarbietung die Aufmerksamkeit des Steinriesen Ullikummi zu erregen und ihn dann durch ihre Verführungskünste an Land zu locken, damit Teššub ihn töten kann: (9) nu 6[ERIN] ŠA GE^{LM}-ja 6[BALAG.DI-ma gal-gal-tu-ū-ri] (10) GUL-ab-ta GUŠKIN^{UL}-ma ni-ni-ik-ta nu-za-ke[an iš-b]a-na-in (11) da-aš nu-ū-šī ne-pi-iš-š[ā] da-ga-an-zi-pa-aš-ša (12) ke[āt-aš-aš] ar-ke[ū-ū] x[]-zi „(9) Und sie räuchernde Zedernhölzer. Die Trommel aber (und) das Becken (10) schlug sie. Goldobjekte schüttelte sie (in Begleitung zur Musik). Und sie begann, ein Lied (zu singen). Und Himmel und Erde warfen es zurück.“ (KUB 36,

12 + KBo 26, 64 Vs. II 9'-12'; vgl. auch 28'f.³²⁷). Ullikummi ist jedoch blind und taub; er kann deshalb nicht, wie Hedammu, den Reizen der nackten Göttin erliegen. Deshalb gibt die Göttin ihr Vorhaben auf und wirft die Musikinstrumente fort: (27) nu GIM-an 2ĪSTAR-iš e-ni-iš-ša-an IŠ-ME nu-ke[an] (28) ar-ḫa ke-iš-ša-nu-ut 6[BA-LAG.DI-ma] [ga]l-gal-tu-ū-ri (29) ar-ḫa pi-eš-š[ā]-ja-at [GUŠ]KIN^{UL}-ma [a-zi] [...] (30) nu iš-ēš-ke-i-ū-ya-aš-za [...] x x x x[] „(27) Und als Šawoška dies hörte, (28) löschte sie (die Zedernhölzer), die Trommel aber (und) das Becken (29) warf sie fort, die Goldobjekte ab[er ...] (30) Und wehklagend [eilte sie zu ihrem Bruder Teššub].“ (KUB 36, 12 + KBo 26, 64 Vs. II 27'-30'³²⁸).

Belegt sind auch Ensembles mit mehreren Trommlern, Beckenschlägern und Lautenspielern: (39) 6[MEŠ]ALAM.ZU-ma 6[ar-kam-mi] (40) 6[hu-ḫu-pa-al gal-gal-tu-ū-ri] (41) LUGAL-EGIR-an pi-ra-an ḫa-aš-zi-kán-zi „(39) Die Komödianten aber: Die Trommel, (40) die Laute (und) Becken schlagen sie (41) hinter und vor dem König.“ (KBo 4, 9 Vs. I 39-41 [vgl. Text Nr. 3])³²⁹. Die Trommel kann auch den Gesang der BALAG.DI-Leute begleiten: (5) ... 6[MEŠ]BALAG<DI> (6) hu-u-pi-iš-ke-i-ū-pāt SĪR^{RU} „(5) Die BALAG.DI-Leute (6) spielen weiterhin (die Trommel?). Sie singen.“ (KBo 15, 59 Rs. III 5'f.; vgl. auch KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 12' [vgl. Text Nr. 23])³³⁰. — Auch ein Frauenchor (MUNUSMEŠSĪR) trägt zum Klang mehrerer Trommeln ein hattisches Lied vor, bei dem es sich wahrscheinlich um einen hattischen Wechselgesang handelt: (10) 6[MEŠ]SANGA URU Kaš-ta-ma MUNUSMEŠAMA.DINGIR^[IM] (11) A-NA PA-NI DUMULUGAL i-ja-an-ta-ri (12) EGIR-ŠU MUNUSMEŠSĪR ḫa-at-ti-li SĪR^{RU} (13) 6[BALAG.DI] ḫa-al-ab-ḫi-iš-ke-i-ū-zi „(10) Die Priester aber aus Kaštama (und) die Gottesmütter (11) gehen vor dem Prinzen. (12) Hinter ihm singen die Chor-

³²² J. Siegelová, Appu-Märchen und Hedammu-Mythos, 38f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 32f. (Nr. 4); — H.A. Hoffner/G.M. Beckman, *Hittite Myths*, 48 (Fragment 1); V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 86-88 (hier auch Literatur zum Hedammu-Mythos); H.G. Güterbock, in: *Th.PJ.* van den Hout/J. de Roos, *Studio historiae ardens*, 60. — Zu KBo 29, 112 Rs. 16-18 vgl. auch Kap. 4.2.3.

³²³ J. Siegelová, Appu-Märchen und Hedammu-Mythos, 34f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 32f. (Nr. 3); ders., in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 457. — A.M. Polvani, in: *OA* 27, 217f.; H.A. Hoffner/G.M. Beckman, *Hittite Myths*, 30f.; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 88, 357. — Zu KUB 33, 88 Rs. 12'-15' vgl. auch Kap. 4.7.1 und 6.2.4.

³²⁷ E. Badali, *Strumenti musicali*, 320f. (Nr. 3); ders., in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 457. — A.M. Polvani, in: *OA* 27, 211; H.A. Hoffner/G.M. Beckman, *Hittite Myths*, 36; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 88-96 (hier auch Literatur zum Lied von Ullikummi); H.G. Güterbock, in: *Th.PJ.* van den Hout/J. de Roos, *Studio historiae ardens*, 59, 60. — Vgl. auch Kap. 4.7.1.

³²⁸ E. Badali, *Strumenti musicali*, 320f. (Nr. 3); ders., in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 458. — H. Otten, *Mythen vom Gotte Kumarbi*, 21f.; A.M. Polvani, in: *OA* 27, 211; H.A. Hoffner/G.M. Beckman, *Hittite Myths*, 36; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 90; H.G. Güterbock, in: *Th.PJ.* van den Hout/J. de Roos, *Studio historiae ardens*, 59, 60. — Zu KUB 36, 12 + KBo 26, 64 Vs. II 9'-12', 27'-30' vgl. auch Kap. 4.6.

³²⁹ Zu den Ensembles mit Trommlern, Beckenschlägern und Lautenspielern vgl. auch Kap. 4.3.

³³⁰ Zu KBo 15, 59 Rs. III 5'f. und KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 12' sowie zu den BALAG.DI-Leuten vgl. auch Kap. 5.1.3.

sängerinnen hattisch. (13') Die Trommel schlagen sie immer wieder.“ (KBo 21, 79 Rs. IV 10'-13')³¹¹.

Während des Zeremoniells für das Kriegsheil des Königs singen die BALAG.DI-Leute zum Spiel der Trommel und Becken: (3') ³ [L¹ME³BALAG.DI P4-NI DINGIR^{LUM}] (4') *me-na-ab-ha-an-da za-ab-bi-ia-as i-ya-ar (5') hi-in-ga-ni-is-kán-zí nu IT-77* ¹ISKUR (6') *za-ab-bi-ia-an-da* ¹ME³BALAG.DI *ku-ya-ja-ra-al-la (7') za-ab-bi-ia-as* ¹SIR^{RU}] (8') *gal-gal-tu-u-ri* ²[a-a] *ba-an-ni-ia-an-zí* „(3') Drei BALAG.DI-Leute tummeln sich vor der Gottheit (4') wie im Kampf, (5') und vor' dem Wettergott (6') kämpfen sie. Die BALAG.DI-Leute (7') singen Kampflieder; und die Trommel (8') (und) das Becken schlagen sie ständig“ (KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 6'-8' [vgl. Text Nr. 22]³¹²). Dieser Text schildert wahrscheinlich Kampfspiele, die zu Ehren des Wettergottes Iskur stattfanden. — Die Austragung von Wettkämpfen, als deren Zweck die Unterhaltung der Gottheiten genannt wird, im Rahmen kultischer Feste ist in der hethitischen Überlieferung mehrfach bezeugt: Während des AN.TAH.ŠUM^{SAR}-Festivals fanden in Anwesenheit des Königs Wettläufe seiner Leibgardisten statt (KUB 10, 18 Vs. I 1-18. Rs. VI 12-18), und ein altheitistischer Text berichtet von einem Wettkampf im Bogenschießen (KBo 3, 34 Vs. II 33f.); die Gewinner wurden mit Preisen belohnt. Veranstalter wurden auch Ring- oder Boxkämpfe (*bulhula-/bulhul(i)a-c.* ¹*tije-mi*, GĒSPU *tije-mi*) in verschiedenen Techniken (KBo 3, 40 Rs. 12; KUB 17, 35 Vs. II 26'; Rs. III 9-14; Rs. IV 33f.; 23, 23 Vs. I 21'-25'; 44, 20, 1f.; 42 Vs. 16f.; 46, 27 Rs. 3; 51, 40 Rs. IV 13' [Par. KUB 59, 13 Rs. IV]). Die Beteiligten (¹ME³*bulhula-/bulhul(i)ant-i-c.*) wurden in zwei Parteien aufgeteilt, die dann auch mit Namen versehen wurden: So traten z. B. die „Männer von Hattu“ gegen die „Männer von Maša“ (KUB 17, 35 Rs. III 9-14) oder der „Feind“ gegen „den unsrigen“ (KBo 23, 55 Vs. I 1'-33') an; an anderer Stelle wird ein Kampf von den Komödianten (¹ME³ALAM.ZU₂) und den „Männern von Hallapija“ bestritten (KBo 23, 92 Vs. II 12'-18'; KUB 10, 18 Vs. I 12-18 [Duplikat KUB 10, 17 Vs. I 1-6]; Rs. VI 14f.). Eine vergleichsweise ausführliche, aber schlecht erhaltene Schilderung eines solchen Spektakels mit mehreren Kämpfen nacheinander und der mehrfachen Erwähnung einer Trommel weist darauf hin, daß diese Darbietungen von Trommelmusik begleitet wurden (KBo 23, 55 Vs. I 2'. 28'. 30')³¹³.

Ein vergleichbarer Einsatz einer Trommel ist durch ein altbabylonisches TerrakottarelieF aus Larsa bezeugt: Während sich zwei Personen im Boxkampf mit erhobenen Fäusten gegenüberstehen, schlägt rechts neben dem Kampfpaar ein Mann mit beiden Händen eine etwa hüft hohe, kelchförmige Trommel, die auf einem Standfuß steht. Dem Trommler gegenüber, am rechten Bildrand, sitzt eine Beckenspielerin (Abb. 79)³¹⁴.

Die Trommel ist – mit Ausnahme des bereits erwähnten fragwürdigen Belegs für das von Frauen ausgeführte Leierspiel (vgl. Kap. 4.1.2) – das einzige Musikinstrument, das nach Aussage der hethitischen Texte nicht nur von Männern (¹ME³*ar-kam-mi-ja-c.*), sondern auch von Frauen (¹MUNUS¹*ar-kam-mi-ja-c.*) gespielt wird, so z. B. während einer im Rahmen eines Festivals mit der Erwähnung der NIN.DINGIR-Priesterin durchgeführten Prozession: (16') ¹MUNUS¹*ar-kam-mi-ja-le-ē* ¹ME³*ar-ka[m]-mi* (17') ²[a-a] *gal-tu-u-ri* *GUL-ab-ha-an-né-ē-kán-zí* „Die Trommlerinnen schlagen Trommel (und) Becken“. (KBo 10, 27 Vs. III 16f. [vgl. Text Nr. 17]. Rs. V 5-7. 31-33; vgl. auch KBo 10, 24 Rs. IV 13 [vgl. Text Nr. 10])³¹⁵. Das Geburtshilferitual des Papanikri von Kummanni bezeugt das Herbeirufen der Götter zu einem kultischen Mahl im Haus der Mutter und ihrer Familie durch die ¹MUNUS¹*katra-c.* „Musikerin/Sängerin?“ mittels einer Trommel: (48) *nu-za* ¹MUNUS¹*katra-ra-a* ¹ME³BALAG *da-a-i na-as-ta* DINGIR^{ME³} (49) *an-da ha-za-a-i ...* „(48) Und die k-Frau nimmt die Trommel, und die Götter (49) ruft sie herbei ...“ (KBo 5, 1 Rs. III 48f.)³¹⁶. Die eingeladenen Gottheiten sind Teššub als ranghöchster Gott des hethitischen Pantheons und seine Gemahlin Hebat in ihrem Aspekt als Muttergöttin.

Einige Texte sprechen für die Zugehörigkeit von Trommeln zum Tempelinventar: Ein Kultinventar (KUB 38, 15 Vs. I 11) aus der Zeit Tuḫalijas IV. (2. Hälfte 13. Jh. v. Chr.) nennt ei-

namen der hethitischen Texte, 23 (s.v. Halapija); St. de Martino, in: J.M. Sargon, *Civilizations IV*, 2667, 2668; A. Gilan, in: Th. Richter/D. Prechel/J. Klinger, *Kulturge-schichten*, 113-124. — Zu *bulhul(i)a-c.* „umfassen, umarmen; sich im Kampf umfassen, kämpfen“ und ¹ME³*bulhula-/bulhul(i)ant-i-c.* „Box- oder Faustkämpfer“ vgl. auch E. Neu, *Der Anitta-Text*, 78; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 560; H.C. Melchert, in: IF 91, 104f. Anm. 5; HED 3, 363; vgl. dagegen H.C. Melchert, in: IF 91, 104: *bulhul(i)ant-i-c.* „verwunder, getötet“. — Zu der Austragung von Wettkämpfen vgl. auch Kap. 4.6; zu Musik bei Wettkämpfen vgl. auch Kap. 6.1.5.

³¹⁴ Zu Wettkämpfen und zu der Darstellung aus Larsa vgl. auch Kap. 4.6.

³¹⁵ HW² 1, 304f. 306 (hier auch zu ¹ME³*ar-kam-mi-ja-c.*); vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 218f. 383f.; vgl. auch Text Nr. 17. — Zu ¹MUNUS¹*ar-kam-mi-ja-c.* vgl. auch Kap. 5.1.2.

³¹⁶ F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 392; G.M. Beckman, *Hittite Birth Rituals*, 107; E. Badall, *Strumenti musicali*, 326 (Nr. 11). — Zu KBo 5, 1 Rs. III 48f. vgl. auch Kap. 6.1.1. — Zu der ¹MUNUS¹*katra-c.* vgl. Kap. 4.1.1.3 und 5.1.11.

³¹¹ Zu KBo 21, 79 Rs. IV 10'-13' vgl. Kap. 4.11.4.

³¹² Zu dem Zeremoniell für das Kriegsheil des Königs vgl. auch Kap. 4.6, 4.10, 5.1.1 und 6.2.2.

³¹³ H.A. Hoffner, in: BiOr 33, 247; A. Ünal, in: *Belleten* 52/205, 1489-1494; Ch. Carter, in: JNES 47, 183-187; J. Puhvel, in: W.J. Raschke, *The Archaeology of the Olympics*, 27-30; G.F. del Monte, *Die Orts- und Gewässer-*

nen „Mann der Trommel“ (LÜ *ar-kam-mi-ja-aš*); auch ein fragmentarischer (Ritual?)-Text spricht für die Aufbewahrung einer Trommel und eines Beckens in einem Tempel: (3) [*nu-kán IŠ-TU*] É.DINGIR^{LUM} *ar-kam-mi* (4) [*gal-gal-tu-u-ri-ia pa-ra-a ú-da-an-zi*] „(3) Und aus dem Tempel der Gottheit bringen sie die Trommel (4) (und) das Becken heraus.“ (IBoT 2, 12 Vs. I 3f.)³³⁷. Außer dem Kultbild und nicht näher bezeichneten Gerätschaften der Gottheit werden auch Musikinstrumente, die demnach ebenfalls im Tempel ihren Platz hatten, gesalbt: (16) *nu-za* LÜAZU L.DUG.GA *da-a-i* (17) *nu DINGIR^{LUM} ú-ki-ja-zi* (18) *U-NU-UT DINGIR^{LUM} ja GIŠ PINANNA^{UL}* (19) *ar-ša-mi gal-gal-tu-ri* (20) *ú-ki-ja-zi* „(16) Und der Wahrsager nimmt das Feinöl, (17) und die (Statue der) Gottheit salbt er. (18) Das Gerät der Gottheit, und die Leiern, (19) Trommel (und) Becken (20) salbt er.“ (KBo 33, 167 [= 2041/g] Rs. IV 16'-20'³³⁸). In einer Ritualanweisung für die Überführung der Göttin der Nacht in den neuen Tempel werden nach der Auflistung der Materialien für die Herstellung eines Kultbildes die Utensilien für die Gottheit aufgezählt, darunter auch eine aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein gefertigte Laute und eine Trommel (KUB 29, 4 Vs. I 24f. [vgl. Text Nr. 63])³³⁹.

Zum Tempelinventar gehörige Musikinstrumente sind wohl auch im folgenden Text gemeint: (11) [*nu-kán GAL-in a-ru-na-an* D¹KU-*[ma-a]-r-pi-ja-za É-ir-za IŠ-TU KU¹-UL¹-[x]*] (12) [*a-r-ka-mi-ja-za gal-gal-tu-ri-ia-za ZABAR Ú IŠ-TU BI-IB-R¹*] „ZABAR“ (13) [*ba-ra-a ú-ya-f¹er*] „(11) Sie führten das große Meer aus Kumarbis Haus, aus dem K¹, (12) mit Trommel und Becken aus Bronze und mit Rhyta aus Bronze (13) heraus.“ (KUB 33, 109 + 94 + KBo 26, 70 Vs. I 11-13)³⁴⁰. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes unverständlich, vielleicht ebenfalls auf eine Trommel als Kultgerät hinweisend: (2) *MUNUSMES¹ zi-in-tu-b[¹e-š]* (3) *ha-at-ti-li SİR^{RU}* (4) *nu-ú-ša-an A-NA GU, IM ku-x[¹-x]* (5) *ŠA KUR LÜKÜR ŠUM-an ki-it-[š]* (6) *na-aš-kán* G¹⁵*ar-kam-mi-ja-az* [...] (7) *EGIR-an kat-ta ma-úš* [x] „(2) Die *zintu*-Frauen (3) singen auf hattisch. (4) Auf einem Rind aus Lehm liegt (5) der Name des Feindeslandes. (6) Und aus der Trommel (7) fällt er (sc. der Feind oder das Feindesland) hinten herunter.“ (KUB 20, 77 Vs. III 2-7)³⁴¹.

Das Spielen der Trommeln (G¹⁵)*arkan(m)i*-n. (c.), G¹⁵BALAG.DI, G¹⁵BALAG.DI.GAL wird mit den Verben *uall^h*-mi „schlagen; ein Musikinstru-

ment spielen“ und *hup(p)-/hup(p)ai-mi*, *hup(p)isk-* (Iterativ zu *hup(p)-/hup(p)ai-mi*) „ein Musikinstrument spielen“ bezeichnet. *hup(p)-/hup(p)ai-*, *hup(p)isk-* bezeichnet möglicherweise eine wiederholt und in schnellen Bewegungen ausgeführte Handlung³⁴². Nach C. Kühne drückt *hup(p)isk-* die Erzeugung eines rasselnden Geräusches durch eine mit Schellen an ihrem Rahmen ausgestattete oder mit Rasselkörpern gefüllte Handtrommel aus³⁴³; N. Oettinger deutet es als „zupfen“, das gezupfte Instrument (G¹⁵BALAG.DI) sieht er als Harfe an³⁴⁴. Nach H.G. Güterbock liegt hier das Verbum *huppija-mi* „leicht schlagen“ zugrunde, das von *hup(p)-/hup(p)ai-mi* zu trennen ist³⁴⁵. V. Haas interpretiert die mit *hup(p)isk-* beschriebene Tätigkeit der BALAG.DI-Leute als Tanzbewegungen („sich in den Hüften wiegen“)³⁴⁶.

In manchen Ritualanweisungen ist *uall^h*-mi ohne Objekt im Zusammenhang mit Musikdarbietungen belegt, so daß sich das geschlagene Musikinstrument nicht sicher identifizieren läßt: (5) *nu LUGAL-úš 3-ŠU ir-ba-iz-zi* (6) *PUTU DU PLAM-MA LÜMES¹ GALA* (7) *ya-al-ba-an-zi-ú-ša-an SİR^{RU}-ma Ú-UL* „(5) Der König behandelt dreimal zu Ende, (6) (nämlich) die Sonnengottheit, den Wettergott, die Schutzgottheit. Die Priestersänger (7) schlagen immer wieder (Musikinstrumente), singen aber nicht.“ (KUB 12, 8 Vs. II 5'-7'); [*U¹MES¹ GALA SİR^{RU} ya-al-ba-a[n-zi]*] „(7) Die Priestersänger singen. Sie schlagen (Trommel [und] Becken?)“. (KUB 23, 4 Vs. II 7'; vgl. auch KBo 2, 49, 51f. u. ö.; KBo 20, 61 + 39, 185 *passim*; KBo 17, 74 + Vs. I 21f. Vs. II 49. Rs. III 14' u. ö.; KBo 23, 91 + KBo 34, 15 Vs. I 17f.; KUB 2, 53 Rs. VI 4f.; 20, 53 Rs. V 12'³⁴⁷). Nicht ganz klar ist das Musikinstrumentarium in folgendem mittelhethitischen Text: (17) *UD-MA-AM GUB-aš UŠ¹ KE-EN ya-al-ba-an-zi* (18) [*U¹MES¹ GALA SİR^{RU} ERİN¹MES¹ az a-gp-pa-i* D¹GALZU GU[B-aš] (19) [*UŠ¹ KE-EN*] G¹⁵Š PINANNA.GAL LUGAL-úš NINDA¹ *zi-ib-pu-lu-aš-ni-[in]* (20) [*pár-ti-ia LÜMES¹ UB-RU pa-a-an-zi* (21) [*Tu-b[a]-ša-il* GIŠ PINANNA.GAL ... „(17) (Zur) Gottheit „Tag“ verneigt er sich stehend. Sie schlagen (Musikinstrumente), (18) die Priestersänger singen. Die Truppe (ist) fertig. (Zu) GALZU (19) [ver]neigt er sich stehend. Große Leier. Der König (20) [bric]ht *zippulašni*-Brot. Die Fremden gehen (21) [T]u-š[a]šail, große Leier ...“ (KBo 23, 91 + KBo 34,

³⁴² St. de Martino, in: Hethitica 9, 10.

³⁴³ C. Kühne, in: OeNS 59, 204-206.

³⁴⁴ Vgl. auch oben zur Identifizierung von G¹⁵BALAG.DI.

³⁴⁵ H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, *Studio historiae ardens*, 71.

³⁴⁶ V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 860. 862. 866f. 869.

³⁴⁷ Zu KUB 12, 8 Vs. II 5'-7' vgl. Kap. 4.12. – Zu KUB 23, 4 Vs. II 7' und KUB 20, 53 vgl. Kap. 5.1.7.

³³⁷ HW² 1, 305.

³³⁸ Vgl. auch Kap. 4.1.1. und 4.7.1.

³³⁹ Zu KUB 29, 4 Vs. I 24f. vgl. Kap. 4.3.2 und 4.7.1.

³⁴⁰ HW² 1, 306; E. Badall, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 458. – Vgl. auch Kap. 4.7.1.

³⁴¹ E. Badall, *Strumenti musicali*, 145 (Nr. 135). – Zu KUB 20, 77 Vs. III 2-7 vgl. auch Kap. 4.11.3.

schlagen sie] die Trommel.“ (KUB 36, 17 Vs. 13; vgl. vielleicht auch KUB 16, 26 Vs. 83³⁴).

Für einen Erklärungsversuch der Bedeutung und der Bedeutungsunterschiede der beiden Verben soll das Bildmaterial aus Vorderasien und Ägypten herangezogen werden. Als Rahmentrommeln sind vielleicht das auf dem Fragment eines großen Gefäßes aus Boğazköy dargestellte Instrument zu deuten, das von einem Schaf geschlagen wird (Abb. 16), sowie der von einer Musikantin auf der spätethitischen Grabstele aus Maraš gehaltene runde Gegenstand (Abb. 47.1). Die Spielweise der kleinen Trommeln ist auf den spätethitischen Orthostatenreliefs dokumentiert: Die durch zwei Bronzefiguren aus Boğazköy aus dem 12. Jh. v. Chr. (Abb. 33.2) belegte und auf den Reliefs aus Zincirli (Abb. 39 und 40) und Karatepe (Abb. 43 und 44) dargestellte Handhaltung der Trommler läßt vermuten, daß die kleine Rahmentrommel ebenso wie in Ägypten (Abb. 59) und Mesopotamien (Abb. 75 und 85) beidhändig gespielt wurde: Die Musikanten halten die Trommel mit der einen Hand und stützen das Instrument in der Weise auf die Handfläche auf, daß alle Finger außer dem Daumen am Rand der Trommel noch rhythmische Unterteilungen schlagen können. Die Hauptakzente werden mit der anderen Hand auf der Fellmitte erzeugt. Möglicherweise bezeichnet *hup(p)-/hup(p)ai-mi*, *hup(p)ükk-* diese zur Erzeugung fein nuancierter und klanglich differenzierter Rhythmen geeignete Spieltechnik im Gegensatz zu den mit den unter Benutzung der flachen Hand geschlagenen dumpfen Einzeltönen³⁵. Zur Bezeichnung der von den schweren Rhythmen dominierten Spieltechnik kommt *yalb-mi* in Frage. — Nach Aussage der bildlichen Darstellungen wurde die kleine Rahmentrommel also einseitig gespielt; auf den Darstellungen läßt sich nicht erkennen, ob die Trommeln ein- oder beidseitig gespannt waren. Archäologisch nachgewiesen sind für den anatolischen Bereich durch die Funde von Beycesultan (Schicht V, IVc und IVb) für die 1. Hälfte des 2. Jt. v. Chr. auch pokalförmige Trommeln aus Ton, deren oberer Rand Haken zur Befestigung des Trommelfells besitzt; es sind aber keine bildlichen Darstellungen dieser Instrumente aus hethitischer oder spätethitischer Zeit bekannt³⁶. Rah-

mentrommeln sind auch aus Ägypten bekannt: Erste Darstellungen finden sich in der Zeit Amenophis' III. (18. Dynastie)³⁷.

4.4.2 (G15) *arkam(m)i-n. (c.)* GAL / G15BALAG.DI.GAL „GROSSE TROMMEL“

Die Benutzung einer großen, möglicherweise von mindestens zwei Personen gemeinsam gespielten Trommel läßt sich nur durch die Funktionsbezeichnung ^{L0} <MES>BALAG.DI.GAL (etwa „die Männer der großen Trommel“) nachweisen: (1) ^{L0}ALAM.ZU₅ me-ma-i (2) ^{L0}pal-ia-tal-la-ai pal-ia-iz-zi (3) ^{L0}ki-ta-ai pal-za-a-i (4) ^{L0} <MES>BALAG.DI.GAL ya-al-ha-an-zi „(1) Der Komödiant spricht. (2) Der Händeklatscher klatscht. (3) Der Vortragspriester ruft. (4) Die BALAG.DI.GAL-Leute schlagen (die große Trommel).“ (KUB 20, 78 Rs. IV 1-4 [vgl. Text Nr. 53]). — Einen weiteren Beleg für ein Membranophon von außergewöhnlicher Größe bietet ein fragmentarischer Text, der sich wohl auf Ritualhandlungen im Tempel der Hebat bezieht: [^{G15}ar-g]a-mi-in GAL 3 TA-PAL gal-gal-tu-] „eine große Trommel (und) 3 Paare Becken“ (KBo 33, 28 [= 110/f], 5)³⁸.

Die Benutzung der großen Trommel ist möglicherweise schon für die althethitische Zeit durch ein Reliefkeramikfragment mit der Darstellung eines großen runden Gegenstandes gesichert (Abb. 18). Ein Orthostatenrelief des 9. Jh. v. Chr. aus Karkemiš (Abb. 36) stellt eine Musikszene mit einer großen Trommel dar: Zwei Männer schlagen gleichzeitig mit der flachen Hand auf den mittleren Bereich des Fells. Das Instrument wird von einer weiteren Person gehalten und hat einen Durchmesser von ca. 80 cm. Große beidhändig gespielte Trommeln sind für Mesopotamien belegt auf einem Rollsiegel aus der Ur I-Zeit, einem Bruchstück einer Stele des Fürsten Gudea, einem Steatitgefäß aus Tellö und auf der Urammu-Stele (Abb. 73). Ein in seiner Datierung umstrittenes Relief (ca. 1800 oder 1500-1400 v. Chr.) aus Ebla zeigt ein ähnliches Motiv wie die Darstellung aus Karkemiš, nämlich zwei sich gegenüberstehende Personen mit einer großen Trommel und eine

³⁴ H. Klengel, in: F. Imparati, Eothen, 104 mit Anm. 8; A.M. Polvani, in: OA 27, 216. — Zu *kupani*- vgl. J.J.S. Weitenberg, Die hethitischen u-Stämme, 236f.; HED 490; CHO 3/1, 16.

³⁵ Zur Spielweise der kleinen Rahmentrommeln in Ägypten, Mesopotamien und Palästina vgl. H. Hickmann, Ägypten, 38, 36; S.A. Rashid, in: A. Rietmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 25; J. Braun, Die Musikkultur Altisraels/Palästinas, 105-109.

³⁶ Zu den Trommeln aus Beycesultan vgl. S. Lloyd/J. Meliaart, Beycesultan 2, 93 (Nr. 33), 117 (Nr. 33) mit Fig.

P. 8.17, P. 23.2-4, P. 29.3 und Pl. XXX oben (zur Einordnung der Trommeln in die Keramiktypologie vgl. lose Blätter 1-3, jeweils Nr. 33); A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 160f. und Abb. 242; M. Schuol, in: MGG, Sachteil 9, 1776.

³⁷ L. Manniche, Ancient Egyptian Musical Instruments, 4f.

³⁸ H. Otten, Materialien zum hethitischen Lexikon, 38; M. Popko, Kultobjekte, 84; HW¹ 1, 305; St. de Margoin, in: Hethitica 9, 6, 13 Anm. 4; CHS 1/2-1, 435 (Nr. 380); E. Borghard, Strumenti musicali, 122 (Nr. 97). Vgl. dagegen H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/de Roos, Studio historica ardens, 195: Es ist [^{G15}ar-g]a-mi-in G15-ai „eine Trommel aus Holz“ zu lesen. — Vgl. auch Kap. 4.7.1.

ster, der ‚Mann des Wettergottes‘ tritt mit einem Rassel-Instrument auf: (3) GAL L¹⁰MESDUB.SAR GIŠ G[AL DUMUMES] É.GAL L¹⁰DUB.SAR LÚ PU L¹⁰GUDU_{12-ia} pi-ra-an G¹⁸da-ha-[an-ka] (4) pa-an-zi LÚ PU G¹⁸mu-kear har-zi ... „(5) Der Oberste der Tontafelschreiber, der Oberste der Palastangestellten, der Tontafelschreiber, der ‚Mann des Wettergottes‘ und der Priester gehen vor den *taḥanka*-Kultraum. (4) Der ‚Mann des Wettergottes‘ hält eine Rassel ...“ (KUB 58, 11 [= Bo 2710] + IBoT 3, 27 Vs. 3f. [vgl. Text Nr. 76]; (15) ... LÚ PU (16) G¹⁸mu-kear har-zi ... „(15) Der ‚Mann des Wettergottes‘ hält eine Rassel ...“ (KUB 20, 10 Rs. IV 15f. [vgl. Text Nr. 50]; vgl. möglicherweise auch das Fragment KUB 51, 70 Vs. 3 III¹ 5); (10) nu-kān ki-i da-pi-an G¹⁸da-ha-an-ki an-da pē-e-da-an-zi LÚ PU G¹⁸mu-kear (11) PA-NI GIŠ¹⁸ RA-BI-I da-a-i na-a-ia GAL L¹⁰MESDUB.SAR GIŠ INIM¹⁸ an-da ma-ma-i „(10) Und dies alles bringt man in den *taḥanka*-Kultraum hinein. Der ‚Mann des Wettergottes‘ stellt die Rassel (11) vor den großen Baum. Und der Oberste der Tontafelschreiber liest die Worte vor.“ (KUB 58, 11 [= Bo 2710] + IBoT 3, 27 Vs. 10f. [vgl. Text Nr. 76]). Einen weiteren Beleg für eine Rassel, mit der der ‚Mann des Wettergottes‘ agiert, bietet VSNF 12, 15 (= VAT 7474) Vs. II 17': [... LÚ] PU G¹⁸mu-kear har-zi „[... Der Mann] des Wettergottes hält eine Rassel.“³⁶⁵ Der schlechte Erhaltungszustand dieses zum Textcorpus des Kultes von Zippalanda gehörigen Textes läßt eine Rekonstruktion des Zusammenhanges, in dem der Auftritt des Rasselspielers steht, nicht zu. In einigen Ritualen wird die Rassel benutzt, um den Wettergott von Nerik anzulocken: (25) LÚ PU PU URU¹⁸Ne-ri-ik G¹⁸mu-ug-na-za (26) an-da-an ha-za-a-i „Der ‚Mann des Wettergottes‘ ruft den Wettergott von Nerik mit einer Rassel: herbei“. (KBo 2, 4 Vs. I 25f. [vgl. Text Nr. 4]); (6) G¹⁸mu-kear da-a-ai kar¹-ta-an-ma [hi-ja-z] (7) nu DINGIR¹⁸ an-da-an ha-za-a-i „(6) Die Rassel nimmt er, und er tritt hin, (7) und den Gott ruft er herbei“. (KUB 25, 21 Rs. IV 6f.)³⁶⁶ Nachdem der Gott auf diese Weise herbeigerufen worden ist, beginnen die Ritualhandlungen.

Der Gebrauch der Rassel ist auch durch eine Passage aus dem hethitischen Hofzeremoniell belegt: (45) L¹⁰A.ZU-ja G¹⁸[m]u-kear har-zi na-at tē-ja-an i-ja-an-ta¹ (46) nu L¹⁰A.ZU 'hu-uk¹-ki-i-iz-zi „(45) Und ein Arzt hält eine Rassel. Und sie gehen gemeinsam, (46) und der Arzt spricht immer wieder Beschwörungen.“ (IBoT 1, 36 Vs.

II 45 f. [vgl. Text Nr. 3])³⁶⁷. Das Rassel-Instrument ist ein apotropäisches Klanggerät: Seine Funktion besteht darin, durch den Lärm Krankheiten, Dämonen und andere schadenstiftende Mächte abzuwehren; die mit der Rassel erzeugten Geräusche sollen in diesem Kontext offenbar die Wirkung der vom Arzt gesprochenen Beschwörungen verstärken. Das Auftreten des L¹⁰A.ZU mit dem Schüttel-Idiophon ist sicherlich als Beleg für apotropäische Magie im Palast zu beurteilen. Zur Erhellung des Hintergrundes einer derartigen magischen Handlung kann vielleicht KUB 9, 34, eine in das 13. Jh. v. Chr. zu datierende Niederschrift, beitragen: Es handelt sich um ein *tuknaq* dā-Ritual für das hethitische Königspaar; der Anlaß für die Ausführung dieser Ritualhandlungen war mit großer Wahrscheinlichkeit eine Hof-Intrige gegen das Herrscherpaar, denn die Beschwörungen der MUNUSŠUGI richten sich gegen Krankheiten und den Zorn der Götter sowie gegen das Gerede (EME) des Palastbediensteten (DUMU.É.GAL), der Haremsfrau (MUNUSŠUHURLÁL), des Leibgardisten (L¹⁰MEŠED), verschiedener Priester (L¹⁰SANGA und L¹⁰GUDU₁₂) und Priesterinnen (MUNUSAMA.DINGIR), der Soldaten (ERĪN¹⁸), des Heeres (KARAS) und der Ratsversammlung (DINI) (Vs. I 31'-34'; Vs. II 1-11; Rs. IV 1'-18'). KUB 9, 34 bezeugt die nach hethitischer Auffassung bestehende Notwendigkeit, durch Magie und Beschwörungsrituale die möglichen Folgen von Behexung und Verfluchung des Königs durch das Kultpersonal, die Palastangestellten und andere Untertanen abzuwenden.³⁶⁸

Die besprochenen Texte sprechen, wie bereits erwähnt, für die Gleichsetzung von G¹⁸mukar/ mukan-n. mit einer Rassel; die Nennung von Stäben (G¹⁸PA.HIA), das Abstellen des Musikinstrumentes vor einem Baum und seine Nennung als Teil des königlichen Wagens deuten auf ein größeres Schüttel-Idiophon: Möglicherweise handelt es sich um einen längeren Stab oder um ein komplizierteres Gebilde aus Holz mit daran befestigten Klappergehängen, das dann in seiner Konstruktion den frühbronzezeitlichen Standarten aus dem 3. Jt. v. Chr. ähneln würde. Diese Standartenaufsätze in Form von Scheiben, Halbkreisen und Rauten mit Swastika-Musterung wurden in

³⁶⁵ M. Popko, Zippalanda, 63, 238f.

³⁶⁶ Zu KBo 2, 4 Vs. I 25f. vgl. auch Kap. 4.1.1; zu KUB 25, 21 IV 6f. vgl. A. Götzke, 38; CHD L-N, 323 (sub a. 1'); E. Badali, *Strumenti musicali*, 127 (Nr. 14). – Zum LÚ PU vgl. auch Kap. 5.1.20.

³⁶⁷ H.G. Güterbock/Th.P.J. van den Hout, *The Hittite Instruction*, 33; vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, *Mesuri*, 119; HEG 5/6, 228; St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2664; ders., in: RIA 8, 486; E. Badali, in: E. Hickmann/R. Eichmann, *Studien zur Musikarchäologie III*, 460. – Zu IBoT 1, 36 Vs. II 45f. vgl. auch Kap. 5.1.3. und 6.2.1.

³⁶⁸ Zu KUB 9, 34 vgl. M. Hutter, *Behexung*, 25-43. – Zu weiteren Belegen für Palastintrigen vgl. A. Unal, *Ein Orakeltext über die Intrigen am hethitischen Königshof*; M. Hutter, *Behexung*, 113-115; V. Haas, in: R. Albertz, *Kult, Konflikt und Versöhnung*, 53-71.

den Gräbern hochgestellter Personen in Alaça Höyük und Horoztepe entdeckt und sind mit Hirschen, Stieren, Leoparden, Hörnerpaaren bzw. Blüten verziert (Abb. 3)³⁶⁹.

Sistren sind für den anatolischen Bereich zumindest für das Ende des 3. Jt. v. Chr. durch die Funde von Horoztepe (Abb. 2.1 und 2.2) bzw. unbekannter Herkunft (Abb. 2.3) bezeugt; für die späteren Perioden fehlen archäologische und ikonographische Nachweise. Weit verbreitet war die Benutzung von Sistren im Kult verschiedener Gottheiten (z. B. Hathor) in Ägypten (Abb. 57.1-3); auf ägyptischen Einfluß geht das Vorkommen des Sistrums im Instrumentarium Kretas (Abb. 88) und Palästinas zurück³⁷⁰. Im spätbronzezeitlichen Palästina, das zeitweilig unter ägyptischer Oberherrschaft stand, war das aus Ägypten übernommene Schüttelidiophon ebenfalls in Gebrauch: In Be'el fand sich ein elfenbeinerer Handgriff eines Sistrums; die in Aškalon gefundene Bronzestatuette der Katzegöttin Bastet hält ein Sistrum in der linken Hand; ein goldener Anhänger (Tell el-'Agūl) zeigt das Hathor-Bildnis mit der charakteristischen Lockenfrisur, den Kuhohren und der Krone in Form eines Sistrums³⁷¹. Eher selten ist das Idiophon in Mesopotamien belegt (Abb. 70).

Von diesen Musikinstrumenten, die von spezialisierten Handwerkern der Metallverarbeitung aus kostbarem Material hergestellt wurden und demzufolge wohl nur von einem kleinen Personenkreis in herausragender sozialer Stellung zu bestimmten Anlässen benutzt wurden, sind diejenigen Musikinstrumente zu unterscheiden, die auch im Musikleben der Bevölkerung Verbreitung fanden. Zu Letzteren gehörten sicherlich die als Schüttelidiophone benutzten Hohlkörper in anthropomorpher, theriomorpher oder Kugelform, die aus Ton hergestellt und mit kleinen Steinchen, Tonkügelchen, Samen o. ä. gefüllt wurden. Diese Rasseln waren einfach und billig herzustellen; sie sind dementsprechend seit der frühen Bronzezeit

sowohl in der Ägäis als auch im vorderasiatischen Raum archäologisch gut bezeugt und finden sich auch in Kleinasien (Abb. 1)³⁷². Ebenso wie für das Sistrum fehlen aber auch für die übrigen Rasseln ikonographische Zeugnisse als Nachweise ihrer Benutzung im hethitischen Bereich.

4.6 ^{GIS}māri-c./mārit-n. „LANZE; GEGENSCHLAGSTÄBE“

Die Bedeutung von ^{GIS}māri-c./mārit-n. ist nicht in allen Fällen eindeutig. In Zusammenhang mit dem Hofzeremoniell ist die Deutung von S. Alp als bestimmter Waffentyp, als Sichel- oder Krumschwert, sicherlich richtig: Vor Beginn der im Rahmen der Festrituale stattfindenden Kulnahlzeiten geht das Königspaar in den Kultraum und nimmt auf dem Thron Platz. Man bringt die Lanze, die königlichen Insignien, den Lituus (Krummstab), und das Sichel- oder Krumschwert und das Tuch herein. Das Tuch wird dem König überreicht, die anderen Gegenstände werden an vorgeschriebenen Stellen neben dem Thron abgestellt (KBo 9, 136 Vs. I 3-7; 22, 189 Vs. II 2-8; KUB 10, 17 Vs. II 9'-14'; ABoT 13 Vs. I 4'-22'; Bo 362 Vs. II 20'f.; 3769, 8'f.; vgl. z. B. auch KUB 10, 3 Vs. I 22-26; 21 Vs. I 14-27; 25, 16 Vs. I 6-10. 32f.)³⁷³. Ein Kultinventar bietet die Beschreibung der Statue der Schutzgottheit (PLAMMA): Die als stehender Mann dargestellte Gottheit hält in der linken Hand den silbernen ^{GIS}māri-Gegenstand und in der rechten Hand einen Schild (KUB 38, 2 Vs. II 24'-26')³⁷⁴. Weniger klar ist die Bedeutung von ^{GIS}māri-c./mārit-n. in einem anderen Kontext: Der Gegenstand wird auch in Zusammenhang mit Gesangsdarbietungen und gemeinsam mit anderen Musikinstrumenten, die wohl als Lärm- und Rhythmus-Instrumente zu verstehen sind, erwähnt. Demnach könnte es sich um ein Musikinstrument oder zumindest um ein als Idiophon verwendbares Objekt („Gegenschlagstäbe“) handeln.

³⁶⁹ E. Akurgal, Die Kunst der Hethiter, 10. 14. 109 und Tf. 7-9; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 69-71 und Abb. 25-27; M. Schul, in: MGG, Sachteil 9, 1769 und Abb. 3; W. Bachmann, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 148 und Abb. 3.

³⁷⁰ Zum Vorkommen des Sistrums im ägäischen Raum vgl. H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis, 174f.; zur Benutzung des Sistrums in Palästina vgl. zusammenfassend St. Kammerer, in: MGG, Sachteil 9, 1795; J. Seidel, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 141-143. — Zu den ikonographischen Zeugnissen für Sistren im minoischen Kreta vgl. J.G. Younger, Music in the Aegean Bronze Age, 39. 65 (Nr. 24). 75f. (Nr. 55. 57) und Pl. 22, 2, 23, 2-3, 5; zu dem Schriftzeichen für Sistrum in Linear B vgl. ebd., 79f. (Nr. 69-72) und Pl. 23, 4-7.

³⁷¹ St. Kammerer, in: MGG, Sachteil 9, 1795f.; J. Braun, Die Musikkultur Altisraels/Palästinas, 88f. und Abb. III/3-3-III/3-5.

³⁷² Zur Verbreitung der Rasseln im levantinischen und ägäischen Raum vgl. J. Braun, in: MGG, Sachteil 1, 1517f. und Abb. 51; B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 162f.; St. Kammerer, in: MGG, Sachteil 9, 1796; J. Braun, Die Musikkultur Altisraels/Palästinas, 93-97 und Abb. III/3-3. III/3-13; H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis, 415. 572; J. Braun, in: E. Hickmann et al., Studien zur Musikarchäologie II, 136. — Zu den mesopotamischen Rasseln vgl. S.A. Rashid, Mesopotamien, Abb. 97-104. — Zu den ägyptischen Rasselinstrumenten vgl. Kommentar zu Abb. 57.

³⁷³ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 43 Anm. 49. — Zu Bo 3769, 2'-10' vgl. auch oben in Kap. 4.5.

³⁷⁴ C.-G. Freiherr von Brandenstein, in: MVAeG 46/2, 8f.; L. Rost, in: MIO 8, 176; G. McMahon, The Hittite State Cult, 24.

Die in bestimmten Situationen bezeugte Benutzung von *gis-māri-c./mārit-n.* als Musikinstrument steht nicht im Widerspruch zu der von S. Alp vorgeschlagenen Bedeutung. Gegen eine ausschließliche Deutung als Gegenschlagstäbe spricht das Auftreten von Palastbediensteten und Leibgardisten, die in der Regel mit Lanzen und anderen Waffen ausgestattet sind: (5) ŠA.BA ^{1EN} DUMU É.GAL *gis-ŠUKUR AN.BAR* (6) *bar-zi* ^{1EN} DUMU É.GAL-*ma* (7) *gis-ma-ri-in AN.BAR* *gis-ka-l-mu-uf* (8) *gis-ŠU-UT-ELA* *gis-mu-ka-ri-bar-zi* „(5) Jeder Palastbedienstete hält eine eiserne Lanze. (6) Ein Palastbediensteter aber (7) hält eiserne Gegenschlagstäbe, einen Krummstab, (8) eine Peitsche und eine Rassel.“ (KUB 2, 3 Vs. II 5-8 [vgl. Text Nr. 38]). Mit *gis-māri-c./mārit-n.* könnte auch eine bestimmte Waffe (ein Speer?) gemeint sein³⁷⁵. Am ehesten zutreffend ist wohl die Deutung von E. Baldal, der *gis-māri-c./mārit-n.* nicht als eigentliches Musikinstrument ansieht, sondern es zu den „gegenschlagenden Idiophonen“ zählt: Zu dem in den Texten beschriebenen Zweck werden diese sonst als Waffen gebrauchten Gegenstände paarweise von den verschiedenen, an der Ausführung des Rituals beteiligten Personen gehalten und wie Gegenschlagstäbe aneinandergeschlagen³⁷⁶.

Das Aneinanderschlagen der Lanzen wird von Teilnehmern eines Festzuges ausgeführt: (12') EGIR-ŠU-*ma* ¹⁰NAR ¹³PLAMMA (13') *GIS* ¹⁰INANNA *ba-aq-zi-ke-iz-zi* (14') [*LUMES URU*] *A-nu-ya kat-ti-ef-mi i-ja-an-ta* (15') [*gis-ma-a-ri-uf an-da*] *ya-al-ba-ni-an-da* (16') [*ŠIR* ^{RU}] „(12) Danach aber spielt der Musiker/Sänger der Schutzgottheit (13') die Leier. (14) Zusammen mit den Leuten aus der Stadt Anu-ya gehen sie, (15') indem sie die Lanzen aneinanderschlagen, (16') und singen.“ (KBo 10, 25 Rs. VI 12'-16' [vgl. Text Nr. 14]); (11') *nu* [*LUMES URU*] *A-nu-nu-mi-i-ni-ef-ef* [*ba-at-ti-li*] (12') *SIR* ^{RU} *gis-ma-a-ri-uf-šā* (13') *an-da ya-al-ba-an-ni-an-[-z]* „(11') Und die Leute aus der Stadt Anunuya singen auf hattisch. (12) Die Lanzen (13') schlagen sie aneinander.“ (KUB 11, 34 Rs. IV 11'-13' [vgl. Text Nr. 47]; vgl. auch KBo 10, 18, 7'-9'; 23 [v.] 22 + KBo 11, 67 Rs. VI 1-8)³⁷⁷. Auffällig ist die häufige Nennung der Leute von Anunuya in Verbindung mit *gis-māri-c./mārit-n.* in musikalischem Kontext, so daß es sich möglicherweise um eine bevorzugt in dieser Region praktizierte Art der Gesangsbegleitung handelt.

Darstellungen von Klang- oder Gegenschlagstäben sind in der hethitischen Kunst selten belegt; bislang sind nur zwei Abbildungen auf zwei Stempelsiegeln aus dem 17. Jh. v. Chr. (Abb. 7) und auf einem Orthostaten-Relief aus Karkemiš (Abb. 35) bekannt. Besser belegt ist die Benutzung von Klangstäben, die mit den oberen Teilen oder abwechselnd mit dem unteren und dem oberen Ende gegeneinander geschlagen werden, für Mesopotamien durch die Funde aus Kiš: Für die frühdynastische Zeit sind die Idiophone durch eine Muschleinlegearbeit (Abb. 66) und die Funde von Originalinstrumenten (Kupferplatten mit Zapfen für die Fixierung von Griffen aus vergänglichem Material) in mehreren Gräbern (Abb. 65) nachweisbar; die auf einem frühdynastischen Siegel aus Ur (FD III) sowie auf altbabylonischen Terrakottareliefs aus Ešnunna(?) und Išāli dargestellten Klangstäbe entsprechen in ihrer Form und ihrer Handhabung den Exemplaren aus Kiš³⁷⁸. Eine Vorstellung von den Einsatzmöglichkeiten von gegenschlagenden Idiophonen vermitteln auch die Musikulturen des indischen Subkontinents. In den verschiedenen Kulturen Indiens werden Gegenschlagstäbe (*dandā*, *dandā*, *cār*, *dandiyā*, *kōlu*) bei Tänzen und zur Begleitung von Gesängen benutzt. Sie dienen in der Regel schlicht der Lärmerzeugung, können aber auch durch variierende Halte- und Aufschlagpunkte distinkte Töne hervorbringen; oft sind die paarweise gegeneinander geschlagenen Holz- bzw. Bambusstäbe mit Rasselementen (Rollschellen, Scheiben, Ketten) versehen. Im südostasiatischen Raum, z. B. in Thailand, begleiten paarig gespielte Gegenschlagstäbe (*krap*) die *sēphā*-Sprechgesänge³⁷⁹.

Es ist auch nicht auszuschließen, daß es sich auch bei der Zeremonie mit den Lanzen der Männer von Anunuya während des KILAM-Festes (KBo 10, 25 Rs. VI 12'-16' [vgl. Text Nr. 14], s. o.) um den Bestandteil eines Spieles, Wettkampfes oder Tanzes handelt. Auch der im Rahmen des Zeremoniells für das Kriegsheil des hethitischen Königs während des (*h*)*išu-ya*-Festes ausgetragene Kampf zwischen Soldaten und Hornisten (KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 1'-13' [vgl. Text Nr. 22]; KUB 30, 40 mit den Duplikaten KBo 43, 200 [= 221/g] und IBoT 4, 90?) ist möglicherweise hierher zu stellen³⁸⁰.

Als Teilnehmer an einer Prozession sind Männer mit erhobenen Schwertern(?) auf der Inandik-

³⁷⁵ Zur Bedeutung *gis-māri-c./mārit-n.* vgl. CHD L-N, 183 f. (hier auch weitere Belege); HEG 5/6, 133 f.; vgl. auch V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 752.

³⁷⁶ E. Baldal, *Strumenti musicali*, 370; vgl. auch St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2663.

³⁷⁷ Zu dem Chor aus der Stadt Anu(nu)ya vgl. auch Kap. 4.11.2 und 5.1.14. – Zu KBo 10, 25 (+) 22 + KBo 11, 67 vgl. Text Nr. 12.

³⁷⁸ A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 194 und Fig. 43; P. Amiet, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, Nr. 1193; A. Parpola, in: J. Reade, *The Indian Ocean*, fig. 62.

³⁷⁹ N. Beyer, in: MGG, Sachteil 4, 744; G. Schwörer-Kohl, in: MGG, Sachteil 9, 500.

³⁸⁰ Zu KBo 15, 52 + und zur Austragung von Wettkämpfen vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 23 und Kap. 4.4.1. – Zu KBo 30, 40 vgl. Text Nr. 22 und Kap. 5.1.5.

Vase dargestellt (Abb. 9): Gemeinsam mit dem Leierspieler und den Beckenspielerinnen gehören sie möglicherweise zu dem Musikerensemble, das während des hier dargestellten Festabschnittes auftritt. Eine ähnliche Funktion nehmen vielleicht auch die sich im untersten Fries der Bink-Vase gegenüberstehenden (nur fragmentarisch erhaltenen) Personen mit zwei Kurzschwertern wahr (Abb. 22); ein einzelnes an die übrigen Fragmente nicht anpassendes Bruchstück zeigt, daß an dem abgebildeten Ritual auch Musikanten beteiligt sind (Abb. 21)³⁸¹. Vielleicht handelt es sich aber auch um Teilnehmer eines mit Waffen, langen Stöcken o. ä. ausgetragenen Wettkampfes oder eines Spiels, so daß die Reliefkeramikgefäße aus Inandik und Bitik als Bildzeugnisse der in den Ritualanweisungen erwähnten Zeremonien der Männer von Anunuya gelten könnten. Zwei weitere althethitische Reliefkeramikfragmente zeigen jeweils Reste einer einzigen Person und klingennartige, nach oben gerichtete Spitzen, die jedoch nicht zweifelsfrei als Waffen identifiziert werden können. Aufgrund fehlender Parallelen und des nicht rekonstruierbaren Kontextes dieser Darstellungen muß offen bleiben, ob sie tatsächlich Teilnehmer eines Wettkampfes zeigen. Eine Scherbe aus Kültepe mit der Darstellung von zwei Stockkämpfern ist schwer datierbar und sollte daher nur mit Vorbehalt als ikonographisches Zeugnis für Spiele oder die Austragung von Wettkämpfen im Rahmen der Festivale herangezogen werden (Abb. 25)³⁸². — Als Vergleiche zu dem Auftritt der Männer von Anunuya mit den Lanzen sind ausserhalb Anatoliens vielleicht am ehesten die z. T. unter Musikbegleitung (Aerophone, Trommeln, Rasseln) ausgeführten ägyptischen Stockränze, Schlagstabspiele und das Stockfechten (Abb. 62 und 63) heranzuziehen. Die ägyptischen Bildzeugnisse bezeugen mehrere Wettkampfsportarten, z. B. Ringen, Faustkämpfe, Stockfechten und andere Aktivitäten, die nicht immer eindeutig als Wettkämpfe, (Geschicklichkeits-) Spiele, Tänze oder akrobatische Darbietungen identifizierbar sind; möglicherweise sind die Übergänge hier auch fließend. Sportliche Aktivitäten in ihren unterschiedlichen Ausprägungen fanden zu verschiedenen Anlässen statt: Dies konnten kultische Feste sein, z. B. das Auflichten des djed-Pfeilers für Osiris durch den Pharao oder das Fest für den verstorbenen und vergöttlichten Pharao; das Auftreten von Athleten ist aber auch bezeugt im Rahmen der Feierlichkeiten zur Tributlieferung ausländischer Gesandtschaften. Die Hieroglyphen-

beischriften enthalten das Lob der besten Kämpfer, anfeuernde Rufe des Publikums („Auf, auf [?], guter Krieger!“) und Warnungen an den Gegner („Ich will dich die Hand eines Kriegers [seiner Majestät] sehen lassen!“), aber auch Kommentare zum Kampfesgeschehen („Treffer“, „Treffer, zweimal“). Darstellungen ägyptischer Heerlager zeigen Soldaten, die sich (als Training oder einfach zum Zeitvertreib?) als Stockfechter betätigen. Häufig werden die verschiedenen Wettkampfsportarten nebeneinander dargestellt. Das Stockfechten wurde von paarweise gegeneinander antretenden Kämpfern – Soldaten oder auch Zivilpersonen unterschiedlicher ethnischer Zugehörigkeit – ausgeführt. Als Variante des Stockfechtens konnte die Bewaffnung aus zwei Stöcken je Akteur bestehen; eine weitere Form stellt die Verwendung von Papyrusstengeln als Waffen dar. Zumindest die während der Feste ausgetragenen Wettkämpfe fanden in Anwesenheit des Pharaos und vor anderem Publikum statt³⁸³. — Auch altbabylonische Terrakottareliefs zeigen Ringer- und Faustkampfszenen. Ein Relief aus Larsa bezeugt, daß diese Aktivitäten unter Musikbegleitung stattfinden konnten: Neben den zwei sich gegenüberstehenden Männern, die jeweils eine Faust erhoben haben, befinden sich ein Trommler und eine Beckenspielerin (Abb. 79)³⁸⁴.

4.7. (URUDU) *galgalturi*-n. „BECKEN?, KLAPPERN?“, AKKADISCH *šagaru(m)*, *baš kallatu(m)?*

4.7.1 OHNE GENAUERE BEZEICHNUNG

Wie im folgenden noch genauer auszuführen sein wird, handelt es sich bei (URUDU) *galgalturi*-n. um einen aus zwei oder mehreren Teilen bestehenden Metallgegenstand; dies läßt eine Interpretation als „Becken“ oder „Klappern“ zu. A.M. Polvani deutet (URUDU) *galgalturi*-n. als Sistrum³⁸⁵ bzw. als Klappern³⁸⁶. Aufgrund der bekannten Funde von Originalinstrumenten sowie der Bildzeugnisse aus hethitischer und spätethitischer Zeit wird in vorliegender Untersuchung (URUDU) *galgalturi*-n. mit „Becken“ übersetzt (dazu s. u.).

Als Soloinstrument ist (URUDU) *galgalturi*-n. selten belegt. Während einer im Rahmen des (h) *išuyya*-

³⁸¹ St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2663. — Zur Bink-Vase vgl. auch Abb. 21 und 22 mit Kommentar.

³⁸² Zu den hethitischen Darstellungen von Wettkämpfen vgl. R.M. Boehmer, Die Reliefkeramik von Boğazköy, 30 mit Anm. 40 und Tf. XI. XII Nr. 30 und 31.

³⁸³ W. Decker, Sport und Spiel, 90–95 (zu weiteren Kampfsportarten – Ringen und Boxen – vgl. S. 78–90, 96); Ders./M. Herb, *Bildatlas 1*, 537f.; vgl. auch die Erklärungen zu Abb. 62 und 63.

³⁸⁴ Zu dem Terrakottare Relief vgl. Kap. 4.4.1.

³⁸⁵ A.M. Polvani, in: SEL 6, 19.

³⁸⁶ A.M. Polvani, in: OA 27, 218; vgl. auch St. de Martino, in: J.M. Sasson, *Civilizations IV*, 2662.

Festivals ausgeführten Zeremonie mit den *hilitarni*-Figuren am Fluß Alda tritt eine Beckenspielerin auf: (14') ... 1 MUNUS[...] (15') *gal-gal-tu-u-ri ha-a-z-zi-ik-[ki-iz-zi]* „(14') 1 [...]-Frau spielt ein Becken.“ (KBo 24, 13 Rs. IV 14'f.387). Zur Kontaktaufnahme („Botschaft“) mit der Gottheit wird ein *galgalturi*-Instrument eingesetzt: (5) *x-ma-at-ta GIS ʔINANNA*^{UL.A}-aš (6) *[ša-ni-iz-zi]-iš ha-lu-ga-aš* (7) *[...]-x-ma-at-ta gal-gal-tu-u-ri-ja-aš* (8) *[ša-ni-iz-zi]-iš ha-lu-ga-aš* (9) *[...]-x-ma-at-ta* (10) *[GIS ʔINANNA*^{UL.A}]-aš *ša-ni-iz-zi-iš ha-lu-ga-aš* „(5-6) [...] ... die [süß]e Botschaft der Leiern (7-8) [...] ... die [süß]e Botschaft des Beckens (9-10) [...] ... die süße Botschaft der Leiern.“ (KBo 12, 88, 5-10). Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes einer weiteren Belegstelle für die Verwendung eines *galgalturi*-Instrumentes ist der Kontext unklar; möglicherweise soll durch die Musikdarbietung der König erfreut werden: (2) *[gal-gal-tu-u-ri-ja-aš ha-lu-ga-aš iš-du-uš-dū ...]* (3) *[...] LUGAL an-da-an uke-tu-u-ri du-uš-ga[...]* „(2) die Botschaft [des Beckens erfreut/t (3) dem(?)] König drinnen/ hinein immerwährende Freude/in immerwährender Freude ...]“ (KBo 22, 126 Vs. 2 f.)³⁸⁸.

Die Benutzung des *galgalturi*-Instrumentes ist auch außerhalb der hethitischen Ritualanweisungen, nämlich in den mythologischen Texten, bezeugt. Im Hedammu-Mythos wird das *galgalturi*-Instrument von Ninatta und Kulitta, den Dienerinnen der Šawoška, gespielt: (12) *ʔIŠTAR-iš A-NA ʔNi-na-at-ta ʔK[un-li-iš-ta me-mi-iš-ki-iu-an da-iš ʔis-ar-ka-mi]* (13) *[e-ep-ten gal-gal-tu-u-ri e-ep-ten nu-kán a-ru-na ar-ḫi ZAG-aš ʔis-ar-ka-mi]* (14) *[GUL-ab-ten GÜ]B'-la-za-ma gal-gal-tu-u-ri GUL-ab-ten* (15) *[...]-x-na-aš ha-lu-kán ku-ya-at-ka, iš-ta-ma-[aš-zi]* „(12) Šawoška begann, zu Ninatta und Kulitta zu sprechen: „[Die Trommel] (13) [ergreife]. Das Becken ergreift, und am Meeresufer [schlägt von rechts die Trommel,] (14) [und von links] schlägt das Becken! [...] (15) [...] ... er hört vielleicht unsere Nachricht [...]“ (KUB 33, 88 Rs. 12'-15')³⁸⁹. Der Kontext dieser Musikdarbietung – Ninatta und Kulitta umtänzen die nackte Šawoška, die das Meeresungeheuer Hedammu durch ihre Verführungsküste an das Ufer locken soll – zeigt, daß Musik auch einen erotisierenden Aspekt haben kann. Auf die gleiche Weise versucht die Göttin, den als Rebell gegen Teššup von Kumarbi geschaffenen Steinriesen Ullikummi zu überlisten: (9) *nu ʔISERIN ŠA GE^{LIM}-ja ʔIS[BAL]AG.DI-ma gal-gal-tu-u-ri* (10) *GUL-ab-ta GUŠKIN*^{UL.A}-ma *nī-ni-ik-ta nu-za-ka[an iš-ḫi] a-mu-in* (11) *da-aš nu-uš-ši ne-*

pi-iš-šā[da-ga-an-zi-pa-aš-ša (12) *k[āt-a-a-an' ar-k[un-ḫi] x[...]-zi* „(9) Und sie räumte mit Zedernholz. Die Trommel aber (und) das Becken (10) schlug sie. Goldobjekte schüttelte sie (in Begleitung zur Musik). Und sie begann, ein Lied (zu singen). Und Himmel und Erde warfen es zurück.“ (KUB 36, 12 + KBo 26, 64 Vs. II 9'-12'). Ullikummi ist jedoch blind und taub; er kann deshalb nicht, wie Hedammu, den Reizen der nackten Göttin erliegen: (27) *nu GIM-an ʔIŠTAR-iš e-ni-iš-ša-an IŠ-ME nu-k[an]* (28) *ar-ḫa ki-iš-ša-nu-nu* *cisBALAG.DI-ma* *[gal-gal-tu-u-ri* (29) *ar-ḫa pē-eš-ši-ja-at* *[GUŠKIN*^{UL.A}-ma *a-zi]* (30) *nu iš-e-er-ki-u-ḫa-an-za* [...] *x x x x* „(27) Und als Šawoška dies hörte, löschte sie (die Zedernhölzer), (28) die Trommel aber (und) das Becken (29) warf sie fort, die Goldobjekte ab[er ...] (30) Und wehklagend [eilte sie zu ihrem Bruder Teššup].“ (KUB 36, 12 + KBo 26, 64 Vs. II 27'-30')³⁹⁰.

Als Soloinstrument wird (URUDU) *galgalturi*-n. z. B. in KUB 11, 17 (Vs. III 1'-5') benutzt: (1') *[gal-gal-tu-u-ri* (2') *[ḫa-a-z-zi-ik-kán-zi* (3') *LUGAL*^{UL.A}-ma *ZU³-ma* (4') *pal-i-iš-kán-zi* (5') *tar-i-iš-kán-zi* „(1') Das Becken (2') schlagen sie. (3') Die Komödianten (4') klatschen immer wieder, (5') sie tanzen.“ Es folgt der Brobrech-Ritus³⁹¹. Ebenfalls als einziges Instrument einer Musikdarbietung erscheint ein Becken in einem Text, der möglicherweise auf die musikalische Unterhaltung während eines Gastmahls Bezug nimmt (KBo 4, 14 Rs. III 30). In diesem Kontext mag die Benutzung ausgerechnet eines Beckens als Soloinstrument recht merkwürdig erscheinen; nicht auszuschließen ist, daß (URUDU) *galgalturi*-n. hier stellvertretend für eine Reihe weiterer, bei dieser Gelegenheit gespielter Instrumente genannt wird³⁹².

Meistens erscheint (URUDU) *galgalturi*-n. allerdings in Ensembles. So wird das Idiophon z. B. zusammen mit (GIS) *arkam*(n)-n. (c.) und (GIS) *ḫuḫpal*-n. genannt: (39) *LUGAL*^{UL.A}-ma *ZU³-ma* (c) *ar-ka-mi* (40) *GISḫu-ḫu-pa-al gal-gal-tu-u-ri* (41) *LUGAL*^{UL.A}-ma *EGIR-an pi-ra-an ha-a-z-zi-kán-zi* „(39) Die Komödianten aber: Die Trommel, (40) die Laute (und) Becken schlagen sie (41) hinter und vor dem König.“ (KBo 4, 9 Vs. I 39-41 [vgl. Text Nr. 5]). Diese Reihung wurde wiederholt als Anhaltspunkt benutzt, um alle drei Termini den Membranophonen zuzuordnen³⁹³. Häufiger kommt (URUDU) *galgal*-

³⁸⁸ Zu KUB 36, 12 + KBo 26, 64 Vs. II 9'-12', 27'-30' vgl. auch Kap. 4.4.1.

³⁸⁹ St. de Martino, *La danza nella cultura itica*, 49 (Nr. 15); E. Badall, *Strumenti musicali*, 160 (Nr. 163). – Zu KUB 11, 17 Vs. III 3'-5' vgl. auch Kap. 5.1.1.

³⁹⁰ Zu KBo 4, 14 Rs. III 30 vgl. auch Kap. 6.2.3.

³⁹¹ Zur Deutung von (URUDU) *galgalturi*-n. als eine Art Tamburin vgl. HW, *Nachtrag*, 342; HEG 1, 467; HED 1, 146; E. Badall, in: SEL 3, 43f.; H. Roszkowska, in: M. Mejoor/ M. Popko/B. Skladanek, *Papers on Asia Past and Present*, 24; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 822. –

³⁸⁷ E. Badall, *Strumenti musicali*, 122 (Nr. 95).

³⁸⁸ Zu *ḫaluga*-c. im Zusammenhang mit Musikinstrumenten vgl. HW² 3, 80 (hier auch Belegstellen). – Zu KBo 12, 88, 5-10 vgl. auch Kap. 4.1.1; zu KBo 22, 126 Vs. 2 f. vgl. C. Kühne, in: ZA 62, 252; vgl. auch Kap. 6.2.3.

³⁸⁹ Zu KUB 33, 88 Rs. 12'-15' vgl. auch Kap. 4.4.1. und 6.2.4.

turi-n. nur zusammen mit ^(G15)*arkam(n)i-n.* (c.) vor: (16) ^(G15)*ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri* (17) *ua-al-ha-an-ni-iš-kán-zi* „(16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 16f. [vgl. Text Nr. 10]³⁹⁴); (27) ^(G15)*ar-kam-mi URUDU gal-gal-tu-u-ri* (28) *GUL-an-ne-ef-kán-zi* ... „(27) Die Trommel (und) das Becken (28) schlagen sie ständig.“ (KUB 10, 89 Vs. I 27f. [vgl. Text Nr. 44])³⁹⁵. Auch im Ullikummi-Lied ist ^(URUDU)*galgalturi-n.* zusammen mit der Trommel (^(G15)*BALAG-DI*) bezeugt: Beide Instrumente werden (wohl nacheinander und nicht gleichzeitig?) von der Göttin Šawoška zur Liedbegleitung benutzt (KUB 36, 12 Vs. II 1' + KBo 26, 64 Vs. II 9f.³⁹⁶); Trommel und Becken in Verbindung mit Gesang sind auch in KBo 30, 88 Rs. III 7-12 belegt; die Musikdarbietung schließt sich dem Ritual des Brotbrechens an³⁹⁷. Selten belegt ist das Zusammenspiel von ^(URUDU)*galgalturi-n.* und *GIŠ PINANNA: pi-ra-an-na LÚMESNAR GIŠ PINANNA gal-gal-tu-u-ri ha-aš-zi-kán-zi ŠIR^{RU}* „Davor aber schlagen die Musiker/Sänger die Leier (und) das Becker, sie singen.“ (KBo 2, 9 Rs. IV 29)³⁹⁸.

Das Tontafelfragment KBo 26, 92 läßt sich aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes keiner Textgattung zuordnen. Die Erwähnung des ^(URUDU)*galgalturi-n.* Instruments in Zeile 2' könnte für die Zugehörigkeit der Keilschrifttafel zum Ullikummi-Lied oder zum Hedammu-Mythos sprechen. Aufgrund der großen Lücken am Zeilenanfang und am Zeilenende muß aber offenbleiben, ob auch andere Musikinstrumente, z. B. die häufig zusammen mit dem Becken bezeugte Trommel, gespielt werden³⁹⁹.

Zusammen mit ^(G15)*arkam(n)i-n.* (c.) gehörte ^(URUDU)*galgalturi-n.* zum Tempelinventar (KUB 33, 109 + 94 + KBo 26, 70 Vs. I 11-13). Ein Ritual für die Ištar von Taminina nennt – wohl als Opfergabe für die Göttin – ein Becken; die Lesung und damit auch die Bedeutung des hier als *GIŠ-aš-ša-an* wiedergegebenen Begriffes ist jedoch unsicher: (15) ... *GIŠ-aš-ša-an gal-gal-tu-u-n* (16) *PA-NI DINGIR^{LIM} ti-an-zi* „(15) ... Ein hölzernes(?) Becken (16) stellen sie vor die (Statue der)

Gottheit.“ (KUB 12, 5 Rs. IV 15f.⁴⁰⁰; vgl. auch KBo 24, 93 + HT 40 Rs. III 2f.; KUB 45, 32 [= Bo 2522] Rs. IV 1'-3'). Ein Inventar nennt ein Becken und ein Horn (HT 98, 2'⁴⁰¹). Eine Ritualanweisung über das Salben des Kultbildes einer Gottheit und mehrerer wohl im Tempel aufbewahrter Gegenstände erwähnt auch Leiern, eine Trommel und ein Becken: (16) *nu-za LU AZU I.DUG.GA da-a-i* (17) *nu DINGIR^{LIM} iš-ki-ia-zi* (18) *U-NU-UT DINGIR^{LIM} ia GIŠ PINANNA^{BLA}* (19) *ar-ga'-mi gal-gal-tu-ri* (20) *iš-ki-ia-zi* „(16) Und der Wahrsager nimmt das Feinöl, (17) und die (Statue der) Gottheit salbt er. (18) Das Gerät der Gottheit und die Leiern, (19) Trommel (und) Becken (20) salbt er.“ (KBo 33, 167 [= 2041/g] Rs. IV 16'-20'⁴⁰²).

Hinweise auf die Bedeutung von ^(URUDU)*galgalturi-n.* geben einige Belege mit der Nennung einer „Garnitur“ des Instruments, die auf mehrere Bestandteile schließen lassen: ^(NU-TIM)*gal-gal-tu-u-ri* „eine Garnitur des ^(URUDU)*galgalturi-n.* Instruments“ (KBo 19, 131 Rs. 4'; HT 98, 10'); verdeutlicht wird dies durch die Nennung von einem oder mehreren Paaren des ^(URUDU)*galgalturi-n.* Instruments: 3 *TA-PAL gal-gal-tu-u-ri ua-al-ha-an-zi* 3 Paare des ^(URUDU)*galgalturi-n.* Instruments schlagen sie.“ (KBo 25, 190 Vs. 1'; 33, 28 [= 110/f], 5'; vgl. auch KBo 19, 131 Rs. 3'; KUB 48, 16, 2'; 59, 30 Vs. 14); [x *TA-PAL gal-gal-tu-u-ri ANBAR ŠA.BA* 2 *TA-PAL URUDU* [...] „[x Paare des ^(URUDU)*galgalturi-n.* Instruments aus Eisen, zwei Paare davon aus Kupfer.“ (KUB 59, 30 Vs. 14)⁴⁰³. Demnach handelt es sich am ehesten um ein aus zwei Teilen bestehendes Instrument, das mit zwei Händen gehandhabt wird, z. B. zwei Gegenschlagstäbe, Klappern o.ä. oder ein Becken; auf letzteres könnte das – allerdings nicht konsequent gesetzte – Determinativ URUDU für einen aus Kupfer hergestellten Gegenstand ein Hinweis sein: ^(URUDU)*galgalturi-n.* ist das einzige in diesen Reihungen genannte Musikinstrument, das nie mit dem Determinativ *GIŠ* belegt ist. Ein Becken aus Holz ist nur ein einziges Mal als Votivgabe bezeugt (KUB 12, 12 Rs. IV 15f., s.o.), an dieser Stelle ist die Lesung jedoch unsicher. Ein weiterer Beleg für das Determinativ *GIŠ* in diesem Zusammenhang ist die Nennung eines zumindest in einigen Bestandteilen aus Ton hergestellten Beckens, das

Zu der Reihung ^(G15)*arkam(n)i-n.* (c.), ^(G15)*huhupal-n.* und ^(URUDU)*galgalturi-n.* vgl. Kap. 4.3.1 und 4.4.1.

³⁹⁴ Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 vgl. auch Kap. 4.4.1 und 5.2.1.

³⁹⁵ Zu ^(G15)*ar-kam-mi* + ^(URUDU)*gal-gal-tu-u-ri* vgl. auch Kap. 4.4.1 und 5.2.1.

³⁹⁶ Zu KUB 36, 12 Vs. II 1' + KBo 26, 64 Vs. II 9f. vgl. auch Kap. 4.4.1.

³⁹⁷ Zu KBo 30, 88 Rs. III 7-12 vgl. D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 144f.; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 127. – Vgl. auch Kap. 5.1.14.

³⁹⁸ F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 336; A.M. Polvani, in: OA 27, 212.

³⁹⁹ A.M. Polvani, in: H. Otten/E. Akurgal/H. Ertem/A. Süel, Sedat Alp'a armağan, 451-453.

⁴⁰⁰ Zu KUB 12, 5 Rs. IV 15f. vgl. J. Danmanville, in: RHA 70, 52, 54. 61 (25); E. Badali, Strumenti musicali, 207 (Nr. 216). – Vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 52. – Zu KUB 45, 32 (= Bo 2522) Rs. IV 1'-3' vgl. ChS I/3-1, 91 (Nr. 13).

⁴⁰¹ A.M. Polvani, in: SEL 6, 19. – Vgl. auch Kap. 4.10.

⁴⁰² Vgl. auch Kap. 4.1.1 und 4.4.1.

⁴⁰³ Zu den Belegen für ein aus mehreren Teilen bestehendes Instrument vgl. A.M. Polvani, in: OA 27, 218; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 59. – Vgl. auch weiter unten in diesem Abschnitt und Kap. 4.4.1.

wohl nicht im üblichen Sinne benutzbar war und am ehesten als Votivgabe zu verstehen ist: ^{GIS}galgalturi ŠA GIR „ein Becken aus gebranntem Ton“ (BoT 4, 145, 3)⁴⁰⁴. Zur Herstellung des als ^{GIS}galgalturi-n. bezeichneten Musikinstrumentes wurde auch Erz (AN.BAR) verwendet: [X TA-PAL gal-gal-ḫu-u-ri AN.BAR ŠA.BA 2 TA-PAL URUDU [...]] „[X Paare von Becken] aus Eisen, einschließlich 2 Paaren aus Kupfer.“ (KUB 59, 30 Vs. 14). Auch aus Bronze (ZABAR) gefertigte Becken sind mehrfach bezeugt (KBo 7, 46 Rs. IV 4; KUB 33, 109 + 94 + KBo 26, 70 Vs. I 12; KUB 59, 17 Vs. 18)⁴⁰⁵.

Das akkadische ^{haskallatu(m)} wird von J. Friedrich und H.G. Güterbock als Entsprechung zu (URUDU)galgalturi-n. angenommen, das zusammen mit ^{GIS}ḫubpal-n. und ^{arkammi-n.}(c) genannt wird und in der Position von (URUDU)galgalturi-n. erscheint; das ^{haskallatu(m)}-Instrument besteht aus Bronze (ZABAR): (24) ^{NU-TIM} ḪA-AS-KAL-LA-TUM ZABAR ^{NU-TIM} ^{GIS}ḫu-ḫu-pa-al (25) ma-a-an ŠA ^{GIS}TUG ma-a-an ŠA ZU, AM.SI ^{EN} ^{GIS}ar-ka-mi-iš „(24) 1 Paar Becken aus Bronze, 1 Garnitur der Laute (25) entweder aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein, 1 Trommel.“ (KUB 29, 4 Vs. I 24 f. [vgl. Text Nr. 65, Duplikat KUB 29, 5 Vs. I 8])⁴⁰⁶.

Mehrfach belegt ist in den hethitischen Ritualtexten das akkadische ^{šagaru(m)}, das von E. Badali und S. Zeilfelder als Musikinstrument gedeutet wird. Das in den meisten Fällen gesetzte Determinativ URUDU und die Verwendung von Bronze oder Kupfer zur Herstellung weisen auf einen Metallgegenstand: 1 ^{URUDU}ŠA-AG-RU-Ū „1 ^{šagaru(m)}“ (KBo 12, 53, 15¹; vgl. auch KBo 2, 20 Vs. I 11; 12, 106 + KBo 13, 146 Vs. I 7). Nach Aussage der Texte wurden die ^{šagaru(m)}-Objekte paarweise, sozusagen in einer „Garnitur“, einem „Set“ o. ä., benutzt: 1 ^{NU-TIM} ŠA-AG-RU ZABAR „1 Garnitur des ^{šagaru(m)} aus Bronze.“ (KUB 29, 4 Vs. I 41), ^{URUDU}ŠA-CA-RU^{12A} ZABAR „^{šagaru(m)}-Objekte aus Bronze“ (KBo 9, 34 Rs. IV 20. 21), 1 GIR URUDU 1 ŠA-CA-RU URUDU „1 Messer aus Kupfer, 1 ^{šagaru(m)} aus Kupfer“ (KBo 21, 82 Rs. IV 17; vgl. auch KBo 12, 106 + 13, 146 Vs. I 7), 2 TA-PAL ^{URUDU}ŠA-CA-RU „2 Paar des ^{šagaru(m)}“ (KUB 7, 29, 9; vgl. auch KUB 35, 142 Rs. IV 18; 42, 39, 4). Die ^{šagaru(m)}-Objekte

werden als Opfergaben den Gottheiten dargebracht, z. B. Nergal (KUB 49, 86 Vs. II 10¹), Ugur (KUB 9, 34 Rs. IV 20f.; Duplikat KUB 7, 42, 6¹) und Zababa (KBo 12, 53, 14¹)⁴⁰⁷. Die Verwendungsmöglichkeiten und auch die Handhabung dieses Gegenstandes lassen sich aus den Texten nicht erschließen. Die Inventartexte sowie das Vorkommen des ^{šagaru(m)}-Objektes im Zusammenhang mit den Kriegsgottheiten Nergal, Ugur und Zababa lassen am ehesten an ein Werkzeug bzw. eine Waffe ([Streit-]Axt, Schwert, Streitkolben o. ä.) denken. Demzufolge gibt es nur wenige Anhaltspunkte für die Gleichsetzung von ^{šagaru(m)} mit einem Musikinstrument: Sowohl das Herstellungsmaterial als auch die Mehrteiligkeit von ^{šagaru(m)} könnten diesen Gegenstand in die Nähe von (URUDU)galgalturi-n. rücken. Es ist nicht auszuschließen, daß es sich bei ^{šagaru(m)} - und vielleicht auch bei ^{haskallatu(m)} - um akkadische Entsprechungen zu (URUDU)galgalturi-n. handelt, die das Musikinstrument in seinen verschiedenen Größen oder sonstigen, anhand der Belegstellen nicht genauer differenzierbaren Ausführungen bezeichnen⁴⁰⁸.

Metallscheiben aus den Gräbern von Horoztepe und Alaça Höyük bezeugen den Gebrauch von Becken in dieser Region bereits für das 3. Jt. v. Chr. (Abb. 4.1); durch die Funde aus Kültepe (Kaniš) nachweisbar ist die Benutzung dieses Instrumentes in verschiedenen Größen auch im 2. Jt. v. Chr. (Abb. 4.2). Zwei kreisrunde, gebuckelte und in der Mitte durchbohrte Bronzescheiben fanden sich in Boğazköy (phrygische Schicht: Tempelbezirk, Haus 1). Ihr Durchmesser beträgt 10,2 cm, die Wölbung ist 1,17 cm tief⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Alle Belege für ^{šak/g}/^{qaru} sind zusammengestellt in CAD Š, 66 (hier auch Belegstellen aus den Ur III-, Mari- und Alalah-Texten). – Von ^{šak/g}/^{qaru} zu trennen ist akk. ^{šugarri}, zu letzterem vgl. CAD Š, 22: „ein Musikinstrument oder eine Liedgattung“; AHW II 1002: „Saiteninstrument“; zu sum. ^{sa-gar-ra} vgl. auch A. Falkenstein, in: ZA 49, 93. 96 f.; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, Orientalische Musik, 225.

⁴⁰⁸ Zur Deutung von ^{šak/g}/^{qaru} als Musikinstrument vgl. E. Badali/S. Zeilfelder, in: KZ 104, 71 f. (dazu vgl. auch Kap. 4.7.2). – Vgl. aber HW, 2. Ergänzungsheft, 34 (s. v. ^{šagaru}): „ein Metallgerät“; AHW III 1139: ^{šak/g}/^{qaru} „ein Greifer oder Zange?“.

⁴⁰⁹ Dazu vgl. K. Bittel, in: Günther Wasmuth, 79–82; P. Neve, in: K. Bittel et al., Boğazköy IV, 34; H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis, 67 f. 573 (hier auch zu dem Exemplar aus dem Schiffswrack von Uluburun). – Zu den spätbronzezeitlichen Funden von Becken, die in ihrer Größe den aus Kleinasien bekannten Instrumenten entsprechen, aus Ugarit, Hazor, Megiddo und den neuassyrischen Becken aus Nimrud (9./8. Jh. v. Chr.) vgl. M. Koita-bashi, in: H.L.H. Prince Takahito Mikasa, Cult and Ritual, 3 Anm. 6; J. Braun, in: MGG, Sachteil 1, 1519; ders., in: E.M. Meyers, The Oxford Encyclopedia of Archaeology 4, 73; St. Kammerer, in: MGG, Sachteil 9, 1794; J. Braun, Die Musikkultur Altisraels/Palästinas, 43. 98–100 und Abb.

⁴⁰⁴ H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 60.

⁴⁰⁵ Zu der Benutzung verschiedener Materialien für die Herstellung von Becken vgl. H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 59. – Zu KUB 33, 109 + 94 + KBo 26, 70 Vs. I 12 vgl. auch Kap. 4.4.1.

⁴⁰⁶ Zu der Gleichung (URUDU)galgalturi-n. = akk. ^{haskallatu(m)} vgl. HW 3. Ergänzungsheft, 44; H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, Studio historiae ardens, 59 f.; zu akk. ^{haskallatu(m)} vgl. auch CAD H 127. – Zu KUB 29, 4 Vs. I 24 f. vgl. auch Kap. 4.3.2 und 4.4.1.

Die ältesten bildlichen Darstellungen in Kleinasien finden sich auf der Inandik-Vase (Abb. 9.3): Im obersten Fries treten in einem Musikerensemble vier Frauen mit Becken (oder Tamburinen?) auf. Ähnlich ist die Hüseyindede-Vase (Abb. 10) zu datieren: Der Bildstreifen zeigt eine Frau und vier Männer mit Becken; zwei der Beckenspieler agieren gleichzeitig als Tänzer. Reliefkeramikfragmente des 16./15. Jh. v. Chr. aus Alişar (Abb. 12), Alaça Höyük (Abb. 19 und 20), Bitik (Abb. 21) und Kabaklı (Abb. 24) zeigen Musikantinnen und Musikanten mit Becken, die auf Kopfhöhe zusammengeschlagen werden. Vielleicht ist auch das Fragment eines großen Gefäßes mit der Darstellung eines Schafes aus Boğazköy (Abb. 16) und die Musikantin auf der spätethitischen Grabstele aus Maraş (Abb. 47.1) hierher zu stellen. Becken in verschiedenen Größen sind vielleicht auf dem letztgenannten spätethitischen Bildzeugnis dargestellt (Abb. 47.1 und 47.2). Sie sind auch für Ägypten gut belegt; bei einigen Exemplaren sind sogar die durch das Loch in der Mitte der Scheibe gesteckten metallenen Ösen als Griffe erhalten⁴⁰. Der Gebrauch von Becken ist für Mesopotamien durch die Darstellungen von Beckenspielern auf neuassyrischen Reliefs (Abb. 83) dokumentiert.

Klappern finden sich auf den spätethitischen Reliefs aus Karkemiş (Abb. 35) und Tell Halaf (Abb. 42): Sie wurden wohl meistens von tanzen-den Personen benutzt. Die Befestigung von Klappern oder Rasseln an den Füßen ist für den kleinasiatischen Raum nur ein einziges Mal durch die Darstellung eines Tänzers(?) auf einem Relief aus Zincirli (Abb. 38) bezeugt. Diese Art von Klappern war auch in Ägypten bekannt, wo sie von nubischen Tänzern benutzt wurden (Abb. 62.2). — Die Verbreitung von Klappern, die wie Kastagnetten paarig gespielt wurden, ist anscheinend auf Ägypten beschränkt (Abb. 39 und 61.1-3); für Kleinasien und Mesopotamien sind sie nicht nachweisbar. Die archäologischen Zeugnisse aus Kleinasien lassen für ^(URUDU)galgalturi-n. die Bedeutung „Becken“ am ehesten als möglich erscheinen.

4.7.2 ^(URUDU)galgalturi-n. GAL „GROSSES BECKEN (?)“

Nur zwei Texte bieten bislang einen Hinweis, daß es Becken in verschiedenen Größen gab: Die Ritualanweisungen KUB 25, 49 Rs. II 25 und KUB 51, 19 Vs. 8 bezeugen ein ^(URUDU)galgalturi-n. GAL „großes Becken“; ob die Instrumente auch

gespielt werden, läßt sich aus den fragmentarischen Texten nicht erschließen⁴¹. Hier anzuschließen ist nach E. Badali/S. Zeilfelder möglicherweise auch eine Auflistung von Utensilien für ein Ritual: Zusammen mit verschiedenen Bechern aus Bronze und anderem Gerät (Beil, Messer, Scheffel), Lorbeerkränzen, Puppen aus Wollle und den Opfergaben (mehrere Brotsorten, Mehl, Käse, Honig, Feinöl, Bier und Wein) wird ein *ṣagaru(m)*- (Musik-?)Instrument genannt, das anscheinend in mehreren Größen verfügbar war: (8') ¹ ^{NU-TIM} ṢA-*GA-A-RU*^{1A} *ma-a-an* GAL *m[a-a-an ṢE-E[Ḫ-RU]* (9') ¹ GAL ZABAR *LU-Ū RA-BI LU-Ū [ṢE-]EḪ-IR* *a-x[]* (10') ^{GIS} *ṣum-mi-it-ta-an-za* *kán-ta-ṣu-ua-al-li<-iṣ>* ZAB[AR] (11') ¹ GİR ZABAR ṢA ¹⁰ MUḪALDIM „(8') ¹ Garnitur der *ṣagaru(m)*- (Musik-?)Instrumente, entweder groß oder klein, (9') ein Bronzebecher, entweder groß oder klein, *a-x[]* (10') (1) Beil, ein Getreidescheffel aus Bronze, (11') ein Bronzemesser des Kochs.“ (KUB 32, 123 + KBo 29, 206 Vs. II 8'-11'⁴¹²).

Eine bildliche Darstellung von Becken mit einem relativ großen Durchmesser (ca. 60 cm) findet sich auf dem Silbergefäß in Form einer geballten Faust aus dem Boston Museum (Abb. 28.2 und 28.3).

Becken in unterschiedlichen Größen sind sowohl in Kleinasien als auch in Mesopotamien, Ägypten, der Levante und im ägäischen Raum gut belegt; die Funde decken den Zeitraum von der Frühbronzezeit bis in die Römische Zeit ab⁴³. Der Durchmesser der Bronzescheiben schwankt zwischen ca. 6 cm und ca. 20 cm, ohne daß sich aus diesen beträchtlichen Größenunterschieden Hinweise auf verschiedene Spieltechniken gewinnen lassen. Eine Unterscheidung aufgrund der Spielweise läßt sich für die hethitische und spät-hethitische Zeit weder anhand der hethitischen Texte und der dort benutzten Terminologie für den Gebrauch der Becken noch durch die ikonographischen Zeugnisse – es sind nur die beidhändig gespielten Idiophone abgebildet – nachweisen. Demzufolge ist für das bronze- und eisenzeitliche Kleinasien von der ausschließlichen Benutzung der mit beiden Händen gegeneinander geschlagenen Becken auszugehen, die aber Unterschiede in ihrer Größe aufweisen.

⁴¹ Zu KUB 31, 19 Vs. 8 vgl. M.-Cl. Trémouille, *Ḫebat*, 108 f.

⁴² CAD S, 66 (s.v. *ṣagaru* b); E. Badali/S. Zeilfelder, in: KZ 104, 71 f.

⁴³ Zum Vorkommen von Becken im östlichen Mittelmeerraum und in Vorderasien vgl. J.G. Younger, *Music in the Aegean Bronze Age*, 41 (hier auch weitere Literatur). — Vgl. auch oben Abschnitt 4.7.1.

III/6-1 und III/6-2 auf S. 247; ders., in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 136 f.

⁴⁰ Zu den ägyptischen Becken vgl. Chr. Ziegler, *Catalogue*, 63-70, bes. 67 (mit Nr. 85 und 86).

Vs. II 23'f. [vgl. Text Nr. 1]⁴²²; KBo 21, 68 Vs. I 8'f.; KUB 25, 1 Rs. IV 49'f. [Par. KUB 2, 5 Rs. IV 3-5]; IBoT 1, 20 Rs. IV 10'-12'). Auch in einem Ritual für die Gottheit Ḥašameli wird auf Doppeloboee gespielt: (22') LUGAL MU-NUS.LUGAL TUŠ-aš ¹⁰Ḥa-ša-me-li-in (23') a-ku-ya-an-zi (24') ¹⁰MEŠ.GIGID SIR^{RU} ¹⁰pal-ya-tal-l(a-aš) (25') pal-ya-a-iz-zi „(22'-23') Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Ḥašameli. (24') Die Doppeloboenspieler spielen (die Doppeloboee). Der Händeklatscher (25') klatscht.“ (KUB 25, 6 + 2 Vs. III 22'-25', Par. KUB 20, 28 Vs. III 22-25 [vgl. Text Nr. 58]⁴²³). — Hier könnte auch KUB 55, 22 (Bo 2253), 5'f. anzuschließen sein⁴²⁴: (5') [LUGAL-¹⁰Ḥa-ša-me-li-in] GUB-aš ¹⁰Ḥa-ša-me-li-in [] (6') GİS PINANNA.TUR GID.GID SIR^{RU} 1 NINDA.KUR.RA ¹⁰par-ši-ia „(5') Der König trinkt stehend die Gottheit Ḥulla. (6') Das GİS PINANNA.TUR GID.GID-Instrument spielen sie.“ Die Instrumentenbezeichnung GİS PINANNA.TUR GID.GID ist sonst nicht belegt. Während der Musikdarbietungen im Zusammenhang mit den Opferhandlungen für Ḥulla treten gewöhnlich die ¹⁰MEŠ.GIGID („Doppeloboenspieler“) auf. Daher könnte in dem schlecht erhaltenen Textabschnitt ein Schreibfehler für ¹⁰MEŠ.GIGID SIR^{RU} vorliegen⁴²⁵, der vielleicht auf die Nennung der kleinen Leier in der vorangegangenen Zeremonie für Tappinu und in der dem Ritual für Ḥulla folgenden Opferhandlung für die Schutzgottheit (PLAMMA) zurückzuführen ist.

Das Spielen der Doppeloboee oblag nach Aussage der bereits zitierten Textbeispiele anscheinend ausschließlich den ¹⁰MEŠ.GIGID. Im Zusammenhang mit diesem Musikinstrument wird in einem einzigen Beleg auch ein Komödiant (¹⁰ALAM.ZU₉) erwähnt: ¹⁰ALAM.ZU, GIGID-it SIR^{RU} „Der Komödiant singt unter Begleitung der Doppeloboee.“ (KBo 11, 30 Rs. 17' [vgl. Text Nr. 19, Par. KUB 41, 44 Rs. VI 14]⁴²⁶). Die Doppeloboee erscheint in diesem Text mit der Instrumentalis-Erderung; ebenso wie z. B. bei den Musikdarbietungen mit der großen Leier (KUB 30, 24 + Vs. II 9 [vgl. Text Nr. 66]) und der Laute (KUB 11, 35 Rs. V 10'f. [vgl. Text Nr. 48]) konnte

also auch im Zusammenhang mit dem Aerophon das hethitische Verbum *išhamie*-^{bbi} sowohl mit dem Akkusativ als auch mit dem Instrumentalis konstruiert werden. Es muß hier also wohl ebenfalls mit einer Unterscheidung zwischen „ein Instrument spielen“ und „singen“ gerechnet werden. Demzufolge ist wohl anzunehmen, daß der Komödiant zum Spiel der Doppeloboee singt, also gemeinsam mit einem Doppeloboenspieler auftritt. H. Otten schließt jedoch nicht aus, daß der Komödiant selbst das Musikinstrument spielt⁴²⁷.

In Ägypten ist die Doppeloboee, die anscheinend die noch bis zum Ende des Mittleren Reiches gebräuchliche Doppelklarinette ablöste, seit der 18. Dynastie bezeugt; sowohl in den ägyptischen Musikszenen als auch in der phrygischen Großplastik des 6. Jh. v. Chr. (Abb. 50.1) finden sich Darstellungen von Blasinstrumenten, die aufgrund des sichtbaren Mundstückes als Doppeloboee zu identifizieren sind⁴²⁸. Einige der erhaltenen Originalinstrumente weisen noch Reste einer aus plattgedrückten Strohhalmen bestehenden Anblasvorrichtung auf; solche aus Stroh gefertigten Mundstücke sind auch auf einer Wandmalerei in einem thebanischen Grab aus der Zeit der 18. Dynastie dargestellt (Abb. 53). — Auch die für Ägypten typische Spielhaltung der Doppeloboee findet sich auf den späthethitischen Orthostatreliefs: Im Gegensatz zur Doppelklarinette mit zwei parallel verlaufenden, fest miteinander verbundenen Rohren (Abb. 51.2) wird die Doppeloboee meistens im spitzen Winkel und etwas nach unten gerichtet, also fast parallel zum Körper, gehalten (Abb. 53)⁴²⁹. — Die durch die ägyptischen Darstellungen des Rohrblattinstrumentes gut belegte unterschiedliche Länge der Rohre ist ebenfalls auf den späthethitischen Bildzeugnissen zu erkennen (Abb. 41.1, 43 und 44). Das längere Rohr der ägyptischen Doppeloboee diente wahrscheinlich zum Bordunieren, während auf dem kürzeren Rohr die Melodie gespielt wurde⁴³⁰. Der Fund von sechs Oboenrohren in

⁴²² Zu ABoT 5 + vgl. Kap. 4.2.

⁴²³ Zu KUB 25, 6 + 2 Vs. III 22'-25' vgl. auch Kap. 5.2.3.

⁴²⁴ Zu KUB 55, 22, 5'f. vgl. E. Badali, *Strumenti musicali*, 259 (Nr. 347); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 93 (mit Anm. 26), 330 (mit Anm. 35 und 36); D. Groddek, *Hethitische Texte in Transkription*: KUB 55, 39.

⁴²⁵ D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 93 Anm. 26.

⁴²⁶ Zu KBo 11, 30 Rs. 17' vgl. E. Badali, *Strumenti musicali*, 92 (Nr. 64); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 330 Anm. 36. Vgl. auch Kap. 5.2.2. — Die von St. de Martino (RIA 8, 487) als weiterer Beleg für den Gesang zum Spiel der Doppeloboee angeführte Textstelle (KBo 19, 20 Rs. 17') ist ein Fehltrat.

⁴²⁷ H. Otten, *Ein hethitisches Festritual*, 42. — Zu den Satzkonstruktionen mit dem Verbum *išhamie*-^{bbi} vgl. Kap. 4.1 (Einleitung).

⁴²⁸ Zu den ägyptischen Doppelklarinetten und Doppeloboee vgl. L. Manniche, in: E. Hickmann/D.W. Hughes, *The Archaeology of Early Music Cultures*, 189-198; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riehmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 38; E. Hickmann, in: MGG, Sachteil 1, 291f. — Eine gute Abbildung einer Doppeloboenspielerin mit erkennbarem Mundstück des Instruments bietet L. Manniche, in: E. Hickmann/D.W. Hughes, *The Archaeology of Early Music Cultures*, 191 Abb. 1.

⁴²⁹ Vgl. auch die Darstellungen von ägyptischen Oboistinnen im Profil, die sowohl die Spielhaltung als auch die unterschiedliche Länge der Rohre erkennen lassen; vgl. E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Riehmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, Abbildungen auf S. 48, 53 und 63.

⁴³⁰ H. Hickmann, *Ägypten*, 32.

einem Etui in der thebanischen Nekropole (Grab Nr. 37) dokumentiert die Spieltechnik dieser Instrumente: Durch Verschließen einzelner Griff-löcher mit Wachsklumpen war ein Umstimmen möglich. Die Oboenrohre mit wenigen Griff-löchern dienen zur Erzeugung des Bordun, die anderen zum Melodiespiel. Vor dem Mundstück werden die Rohre durch Wachs oder durch eine Umwicklung miteinander verbunden.

Den bislang ältesten Beleg für die Benutzung der Phorbeia bietet ein Orthostatenrelief vom Karatepe aus dem 8. Jh. v. Chr. (Abb. 44): Die Mundbinde wird nicht nur vom Mund hinter den Hals geführt, sondern ist auch noch durch ein zusätzliches über den Kopf verlaufendes Band befestigt. Eine detailreiche Darstellung der Phorbeia und des oberen Teils der Doppeloboe zeigt die phrygische Figurengruppe aus Boğazköy. Die Götin mit den beiden Musikanten ist jedoch in das 6. Jh. v. Chr. zu datieren und steht damit in einem erheblichen zeitlichen Abstand zu den hethitischen Textzeugnissen und den späthethitischen Bildquellen. Gut belegt ist die Phorbeia in den griechischen Darstellungen von Musikszenen mit Doppeloboenspielern⁴¹.

Zu Aerophonen gehörige Rohre aus Elfenbein und Silber fanden sich in der 'Obäd-zeitlichen Schicht von Tepe Gaura und in den Königsgräbern von Ur: Die silbernen Rohre aus Ur sind ca. 40 cm lang; trotz eines Rekonstruktionsversuches des Instrumentes läßt sich aber aufgrund des fragmentarischen Zustandes für keines der beiden Rohre die Zahl der Griff-löcher feststellen, so daß auch keine Unterscheidung zwischen Bordun- und Melodierohr möglich ist. Neben unsicheren Darstellungen in der akkadischen Glyptik und auf der Umammu-Stele ist die Existenz von Doppelflöten, -schalmeien oder auch -oboem im mesopotamischen Instrumentarium seit der altbabylonischen Zeit gesichert⁴². —

Aus Vogel- oder Ziegenknochen gefertigte Ein- oder Zweitonflöten, die wohl als Lock- oder Signalinstrumente benutzt wurden, sind in Palästina vom Neolithikum bis in die späte Eisenzeit archäologisch bezeugt. Doppelrohrige Blasinstrumente, die sich nicht mit Sicherheit als Doppeloboem identifizieren lassen, sind seit dem 13. Jh. durch die ikonographischen Zeugnisse aus Megiddo und Tell el-Fär'a (Süd) belegt; jüngere Nachweise (10.-7. Jh. v. Chr.) für diese Musikinstrumente bieten die vielleicht einer phönizischen Lokaltradition zuzuweisenden Terrakottafiguren sowie weitere Terrakotten aus der östlichen und südöstlichen Peripherie Palästinas⁴³. Der spätminoische Sarkophag aus Hagia Triada bietet einen Beleg für die Benutzung des „phrygischen Aulos“ (Elymos) auf Kreta (Abb. 89.1).

Insbesondere die ägyptischen Darstellungen aus der Zeit des Neuen Reiches und die Beispiele aus Palästina machen es wahrscheinlich, daß es sich bei den Darstellungen auf den späthethitischen Orthostatenreliefs um ein Aulos-artiges Rohrblattinstrument mit zwei Rohren von z. T. von unterschiedlicher Länge handelt. Die zeitliche Stellung der ägyptischen Musikszene sowie der Bildzeugnisse aus Palästina und Kreta lassen die Benutzung der Doppeloboe oder eines sehr ähnlichen Aerophons auch in der etwa zeitgleichen hethitischen (Kult-) Musik möglich erscheinen.

Der Gebrauch des Elymos in Kleinasien ist durch eine Bronzestatue (8. Jh. v. Chr.) von 7,6 cm Höhe belegt: Die Darstellung des Instruments, das von einem mit langem Gewand und phrygischer Mütze bekleideten Musikanten gespielt wird, ist allerdings wenig informativ, so daß sich die Anzahl der Rohre und der Schalltrichter nicht erkennen lassen. Wahrscheinlich handelt es sich um ein doppelrohriges Instrument mit ein oder zwei Schalltrichtern⁴⁴. — Nur eine einzige Darstellung eines panflötenartigen Instruments ist aus dem nordsyrisch-antolischen Raum bekannt (Abb. 48).

Durch ikonographische Zeugnisse mehrfach bezeugt ist nur die Doppeloboe, während andere Aerophone lediglich durch einzelne Darstellungen von unklarer Herkunft nachgewiesen sind. Die Doppeloboe kann demnach im 1. Jt. v. Chr. als das am häufigsten nachgewiesene (und damit vielleicht als das gebräuchlichste) Blasinstrument in Kleinasien gelten.

⁴¹ Zur Phorbeia und ihrer Bezeugung in der griechischen Kunst vgl. H. Becker, *Zur Entwicklungsgeschichte*, 120-129 (hier auch ausführlich zu den Funktionen der Phorbeia); H. Thieme, *Der Einfluß der Phryger auf die griechische Musik*, 61 f. 130 f.; A. Bélis, in: BCH 110, 207-218; M.L. West, *Ancient Greek Music*, 89; A.J. Newbecker, *Altgriechische Musik*, 79 und Tf. V 2; H. Brand, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 373-386. — Vgl. auch die Erläuterungen zu Abb. 44, 49 und 50.1.

⁴² B. Aign, *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes*, 121-123 und Abb. 72; W. Stauder, in: W. Stauder/H. Hickmann, *Orientalische Musik*, 183, 200 f.; A. Spycket, in: *Journal des Savants* 1972, 171-173 und Fig. 21; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 20 f. und Abb. 84 und 85; S.A. Rashid, *Mesopotamien*, 46. 50. 62. 94. 126 (mit Textillustration), 136 sowie Abb. 13. 14. 24. 25. 40. 83-90. 145. 151; ders., in: C. Dahlhaus, A. Riethmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 21; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 149. 163; B. La-

wergren, in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 121-132.

⁴³ St. Kammerer, in: MGG, Sachteil 9, 1802-1804; J. Braun, *Die Musikkultur Palästinas/Palästinas*, 100-102. 111-116 und Abb. III/7-1. III/7-2. IV/2-12-IV/2-8.

⁴⁴ J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments*, 28 f. und Pl. VIII c; A. Bélis, in: *Rev. Arch.* 1986, Fig. 8; M.L. West, *Ancient Greek Music*, 91.

4.10 *šāyātara-/šāyatra-c., šāyatar-n.,*
 (51) *šāyetra-n., SUMERISCH SI*
 „HORN“

Die Identifizierung von hethitisch *šāyātara-/šāyatra-c.* (Sg, seit dem Ende des 16. Jh. v. Chr. belegt), *šāyetrān n.* (Sg. N. A., seit dem Ende des 16. Jh. v. Chr. belegt), *šāyatar-n.* (Sg. N. A., nur 13. Jh. v. Chr.) und (52) *šāyetra-n.* (Pl. N. A., nur jungheth.) bzw. sumerographisch SI mit einem Musikhorn ist gesichert durch das häufig gesetzte Determinativ SI und durch die Verwendung der hethitischen Verben *p(a)ri-zi-bbi* und *parip(pā)rai-bbi* „blasen“ (s. u.); auch die gemeinsame Nennung mit anderen Instrumenten und mit Gesang spricht für ein Musikinstrument⁴⁹. Die hethitischen Stammbildungen dieses Nomens gehen auf keilschriftluwisch *šāyattar-n.* „Horn“ zurück, das mit Ausnahme eines einzigen fragmentarischen Belegs (KBo 29, 15, 6) nur als Luwismus schon in den altheithitischen Texten vorkommt⁴⁶. Im anatolischen Sprachraum ist mit palaich *ša-a-ū-i-da-a-ar* (Sg. N.) bzw. *[š]a-a-ū-i-ti-ra-an* (Sg. A.) (KUB 32, 18 Vs. I 13', 16', Ende des 16. Jh. v. Chr.) ein an hethitisch *šāyetrān-n.* anklingender Terminus bekannt, dessen Bedeutung allerdings aus dem Kontext nicht zweifelsfrei ersichtlich ist⁴⁷.

Das Sumerogramm SI wird aber auch für ein Trinkgefäß und das Gehörn von Tieren gebraucht. Der dahinterstehende hethitische Terminus ist nicht immer erkennbar; neben den hethitischen Ableitungen von keilschriftluwisch *šāyattar-n.* ist auch die Verwendung von hethitisch *karāyar/karann-n.* „(Tier-) Horn“ oder eines damit verwandten (nicht bekannten) keilschriftluwischen Wortes möglich (vgl. z. B. KBo 3, 41 + KUB 31, 4 Vs. 15. 16. 18: *ka-ra-a-ya-ar*; KUB 35, 54 Rs. III 11: *SI-na-ti*⁴⁸). Das Trinken für eine Gottheit konnte mit verschiedenen Gefäßen erfolgen, die dann jeweils im Ablativ oder Instrumentalis aufgeführt werden; auch das Horn ist in diesem Zusammenhang belegt: (13) LUGAL-*u* GUB-*af* *a-aš-ka-a-zi* (14) *Še-er-ri-in* *Šu(r-ri-in)* (15) *SI-a-ke-zi* MUNUS LUGAL (16) *iš-ka-ru-bi-kán la-a-š[ur-ya-a-i]* (17) GIŠ *INANNA.GAL* *SI[r]*⁴⁹ „(13) Der König trinkt stehend von draußen (14) den Gottheiten Šerri und Hurri (15) aus einem

Horn. Die [Königin] (16) gießt in ein *iškarib*-Opfergefäß. (17) Die große Leier spielen sie.“ (KUB 20, 42 Rs. V 13'-17'; vgl. auch KUB 11, 22 Rs. V 14'-16'⁴⁹); (10) EGIR-*ŠU-ma* *UTU-um* GUB-*af* (11) *3-ŠU* *SI-it a-ku-ya-an-zi* (12) *pal-ū-i-iš-kán-zi-ja* „(10) Danach aber trinken sie stehend (11) dreimal mit einem Horn die Sonnengottheit, (12) und sie klatschen immer wieder.“ (KBo 2, 14 Rs. III 10f.; vgl. auch Rs. IV 13'-21'⁴⁴⁰). Ein Inventartext erwähnt mit Silber verzierte Hörner zusammen mit Trinkhörnern und Bechern (KBo 23, 26 + 16, 83 Vs. II 5-10); aus diesem Kontext ergibt sich, daß es sich auch hier um Trinkgefäße handelt⁴⁴¹.

Wie bereits erwähnt, kann auch das Tierhorn mit dem Sumerogramm SI bezeichnet werden, vgl. z. B. die altheithitischen Ritualtexte KBo 17, 6 Rs. III 18'-20'; 7 + ? IBoT 3, 135 Rs. III 25-28. 40'-42': Am Gehörn eines Ziegenbocks (*ANNA SI-ŠU*) werden während eines Rituals Traubenbrote aufgehängt; während des im Rahmen des (*h*) *šūna*-Festes ausgeführten Rituals für den Wettergott von Manuz(zi) schmückt man die Hörner von Rindern, die für das Schlachtopfer bestimmt sind, mit goldbelegten Tüllen (KUB 40, 102 Vs. I 17'-25')⁴⁴². Eine andere Ritualanweisung schreibt das Salben der Hörner eines Stierbildes vor: *cuš-er-ri-šū* *SI⁴⁴³ ar iš-ki-ja-an-du* „Sie sollen die Hörner des (Stierbildes) Šerri salben.“ (KUB 36, 12 Rs. III 4'⁴⁴³). Zum Abschluß eines Rituals gegen Familienstreitigkeiten aus dem 14. Jh. v. Chr. wird ein Stierhorn (SI GU₄) benutzt: Darin wird das Wasser, mit dem die beiden Ritualherren gereinigt worden waren, versiegelt und der Unterwelt übergeben (KUB 34, 84 + IBoT 3, 111 Rs. IV 21-31, Duplikat KBo 2, 3 Rs. IV 1-13); auf diese Weise erfolgt die Deponierung der mit Unheilstoffen behafteten Ritualrückstände außerhalb der bewohnten Gebiete, damit sie den Menschen keinen weiteren Schaden zufügen können⁴⁴⁴. —

⁴⁹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 48 (Nr. 37). 49 (Nr. 38).

⁴⁶ A. Kammenhuber, *Materialien* 7/5, 350; H.C. Melchert, in: JIES 9, 249; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 222. — Vgl. auch Kap. 5.1.16.

⁴⁷ Zu KBo 23, 26 + 16, 83 vgl. A. Kempinski/S. Kořak, in: TA 4, 89; S. Kořak, *Hittite Inventory Texts*, 87. 99; J. Siegelová, *Hethitische Verwaltungspraxis* 1, 263.

⁴⁸ Zu KBo 17, 6 Rs. III 18'-20' und KBo 17, 7 + ? IBoT 3, 135 Rs. III 25-27 vgl. H. Otten/V. Souček, *Ein altheithitisches Ritual*, 32f.; E. Neu, *Altheithitische Rituale*, 20f. — Zum Schmücken des Ziegenbocks und der Rinder vgl. C. Kühne, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, *Religionsgeschichtliche Beziehungen*, 276-278; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 690 (hier auch weitere Belege für das Schmücken der Opfertiere). 863.

⁴⁴⁰ HED 2, 422.

⁴⁴¹ V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 909; ders., in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, *Religionsgeschichtliche Beziehungen*, 79f.; zu dem gesamten Ritual vgl. L. Rost, in: MIO 1, 345-379 (eine Zusammenstellung der Textzeugen findet sich auf S. 345f.). — Zum Deponieren

⁴⁹ Zum Horn vgl. H.M. Kümmel, in: RIA 4, 469f.; W. Stauder, in: RIA 4, 470f.; A.M. Polvani, in: SEL 6, 15-21. — Zum Numerus von *šāyatar-n.* und *šāyetra-n.* und der Wortbildung vgl. N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Indogermanisch*, 197-203; F. Starke, *Untersuchung zur Stammbildung*, 399-401.

⁴⁶ F. Starke, in: KZ 95, 142 Anm. 2. 157; ders., *Untersuchung zur Stammbildung*, 400f. — Vgl. aber N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, *Hethitisch und Indogermanisch*, 202.

⁴⁷ O. Carruba, *Das Palaische*, 8. 9. 69.

⁴⁸ H. Otten, in: ZA 55, 160f.; F. Starke, *Untersuchung zur Stammbildung*, 406.

Auf die Herstellung von Signalinstrumenten aus Tierhörnern deutet eine zu einem Inar(a)-Mythos gehörige Passage über das Verschwinden und die Wiederauffindung der verschwundenen Göttin hin: (4) DINGIR.MAH NIM LĀL-an A-NA PLAMMA IŠ-PUR SIMAŠ-ya-za [da-nu-ia] (5) ha-lu-ga-an i-ja PLAMMA ha-lu-ga-an i-ja-at „(4) Hanraḥanna schickte die Biene (mit der Anweisung) zur Schutzgottheit: ‚Nimm dir das Horn einer Ziege (als Signalhorn) und mache eine Botschaft!‘ Die Schutzgottheit machte eine Botschaft.“ (KUB 33, 52 Vs. II 4f, Dupl. KUB 33, 55 Vs. II 11f.)⁴⁴⁵ Diese „Botschaft“, das mit dem Horn erzeugte Signal, vernahm Zababa; dieser wandte sich beunruhigt an die Göttin Hanraḥanna, die dann anscheinend – ähnlich wie im Telipinu-Mythos – die Biene aussandte, die schließlich die verschwundene Inar(a) fand⁴⁴⁶.

Gelegentlich wird während eines Rituals das Horn geblasen. Der Musikaner stößt mehrere Male in das Instrument; demnach kommt das Blasinstrument zur Markierung des Beginns oder des Abschlusses bestimmter Ritualhandlungen zum Einsatz: (14) [ma]ah-ha-an-ma DINGIR^{MES} ĩa-ra-a kar-pa-an-zi ĩa-a-ya-ta[r] (15) [pa-ri-ia-an-zi ha-a-ri ha-l-zi] ĩa-an-zi (16) [pa]at-ya-tal-la-aš pa-l-ya-a-iz-zi LUM^{MES} HUB.BI (17) [pa]ra-an i-ja-an-da nu LUM^{MES} NAR ki-i ŠIR (18) [ŠIR]^{RU} DINGIR^{MES}-na DINGIR^{MES}-na bi-pu-ru-un-na „(14) [w]ährend sie aber die Götter(staturen) hochheben, (15) [b]lasen sie das Horn[en], „Straße!“ rufen sie. (16) [Der Hā]n-deklatscher klatscht, die Tänzer (17) gehen nach [vo]r[un]e, und die Sänger [sing]en dies Lied: (18) ‚Die Götter, die Götter, *hipurrunna*.‘“ (KUB 45, 49 Rs. IV 14'-18'⁴⁴⁷); nu LUM^{MES} BALAG.DI ĩa-a-ū-ya-tar 2-ŠU par-[a-an-zi] „Und die BALAG.DI-Leute blasen zweimal das Horn.“ (KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10' [vgl. Text Nr. 23]⁴⁴⁸; vgl. auch KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Vs. I 3'⁴⁴⁹; KBo 15, 58 Rs. V 4'; 24, 106, 22'; KUB 40, 97 Vs. III 16f.⁴⁵⁰; Bo 5540, 4'⁴⁵¹); (28) LUM^{MES} ALAM.ZU, lu-ū-li-ia-a-az (29)

a-ri-ia-an-zi ĩa-a-ya-tar-ra (30) 3-ŠU pa-ri-ia-an-zi „(28) Die Komödianten (29) erheben sich aus dem Bottich. Das Horn/die Hörner (30) blasen sie dreimal.“ (KUB 2, 3 Vs. II 28-30 [vgl. Text Nr. 39]). Die in den Texten gemachten Angaben, wie oft ins Horn gestoßen wird, lassen offen, ob es sich in diesen Fällen um ein Signalhorn oder um ein Melodie-Instrument handelt: Den Ritualanweisungen ist nicht zu entnehmen, ob hier eine festgelegte Anzahl von Wiederholungen eines einzelnen Tones gemeint ist oder ob eine bestimmte Melodie ein einziges Mal oder öfter geblasen werden soll.

Der Hornist steht oft an einem exponierten Ort, z. B. auf dem Dach, vor dem Tor oder im Hof: EGIR-ŠU-ma ĩa-a-ū-iz-it-ra ũ-ūh-bi pa-ri-ia-an-zi „Danach aber blasen sie auf dem Dach die Hörner.“ (KBo 4, 11 Vs. 25'⁴⁵², s. u.); (9) 1 LUM^{MES} BALAG.DI-ma-kān ŠA DINGIR^{UM} KĀ an-da (10) ar-ta-ri ĩa-a-ya-tar pa-ri-pa-ra-a-i „(9) 1 BALAG.DI-Mann steht im Tor der Gottheit, (10) das Horn bläst er.“ (KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 9f. [vgl. Text Nr. 22]; zu einem am Stadttor geblasenen Horn *šāakuyatar* [Schreibfehler für *šāyatar*-n], vgl. auch KUB 7, 19 Vs. I 20'⁴⁵³).

Während eines Rituals bläst eine „alte Frau“ (Orakelpriesterin) das Horn, nachdem sie palaische Sprüche rezitiert hat; danach (Z. 20'ff.) folgen weitere Rezitationen: (17) nu-kān MUNUS ŠUGI pa-ra-a pa-iz-zi nu-kān ĩbi-lu (18) ĩa-a-ya-a-tar pa-ri-pa-ra-a-i „(17) Die alte Frau geht heraus, und im Hof (18) bläst sie das Horn.“ (KUB 35, 163 Rs. III 17'f.⁴⁵⁴). Ein Gebrauch des Horns über die Funktion als Signalinstrument hinaus legt möglicherweise sein Auftreten zusammen mit Lauten und mit Gesang nahe, falls hier das Horn nicht nur die Abfolge von Einzelritualen und den Einsatz von Instrumental- und Vokalmusik markiert: (23) nu LUSANGA ^{RU} [š-ta-n[ū-ya C^{IS}] h]u-ū-pa-al da-a-i (24) na-at ha-a-az-zi-ik-ki-i-iz-zi ĩa-a-ū-it-ra (25) pa-ri-iz-ri-iz-kān-zi nu-za LUM^{MES} SANGA (26) ki-i ŠIR^{RU} ... „(23) Und der Priester aus der Stadt Ištanuya nimmt die Laute, (24) und er spielt sie. Die Hörner (25) blasen sie immer wieder. Und die Priester (26) singen dies (Lied): ...“ (KUB 25, 39 Vs. I 23'-26' [vgl. Text Nr. 63]⁴⁵⁵); (25) EGIR-ŠU-ma ĩa-a-ū-iz-it-ra-an ũ-ūh-bi pa-ri-ia-an-zi (26) nu ki-i-[a]n ŠIR^{RU} ... „(25) Danach aber blasen sie auf dem Dach die Hörner. (26) Und folgendermaßen.

und Unschädlichmachen der Ritualrückstände vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 908-911.

⁴⁴⁵ HW² 3, 81; H.A. Hoffner/G.M. Beckman, Hittite Myths, 29; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 437. – Zum Einsatz von Musikinstrumenten zum Abschicken einer Botschaft an eine Gottheit vgl. auch Kap. 5.2.4.

⁴⁴⁶ Zu der entsprechenden Stelle im Telipinu-Mythos (KUB 33, 9 Vs. II; Dupl. KUB 33, 10) und vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 712.

⁴⁴⁷ St. de Martino, La danza nella cultura itrica, 43 (Nr. 12). – Zu KUB 45, 49 Rs. IV 17'f. vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung).

⁴⁴⁸ Vgl. auch KBo 15, 69 + FHG 15 Rs. – Vgl. auch Kap. 4.4.1 und 5.1.5.

⁴⁴⁹ N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198.

⁴⁵⁰ N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198.

⁴⁵¹ N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198.

⁴⁵² N. Oettinger, in: F. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 197; F. Starke, Die keilschriftlichen Texte, 340; A.M. Polvani, in: SEL 6, 16; E. Badali, Strumenti musicali, 331 (Nr. 23).

⁴⁵³ H.M. Kümmel, in: RIA 4, 470; N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198 mit Anm. 10.

⁴⁵⁴ N. Oettinger, in: E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198; CHD P/1-2, 112f.

⁴⁵⁵ Zu KUB 25, 39 Vs. I 23'f. vgl. auch Kap. 4.3.1.

singen sie: ...“ (KBo 4, 11 Vs. 25f., s.o.; vgl. vielleicht auch KBo 15, 49 Rs. IV 8f. [vgl. Text Nr. 21]).

Als Hornbläser (innen) sind verschiedene Kultfunktionäre bezeugt, nämlich ein Komödiant (⁴⁰ALAM.ZU₉; vgl. KUB 2, 3 Vs. II 28-30 [vgl. Text Nr. 39]), ein Priester (⁴⁰SANGA₉; KUB 25, 39 Vs. I 23'-25' [vgl. Text Nr. 63]), eine „Alte Frau“ (⁴⁰MUS₉SUGI₉; KUB 35, 163 Rs. III 17'f.) und eine Gruppe mehrerer, in ihrer Funktion nicht näher bestimmbarer Kulteakteure (⁴⁰MES₉as₉sa₉tal₉as₉; KBo 4, 11 Vs. 25f.; 17, 36 + Vs. I 8-10 [Dupl. KBo 25, 138, 1'f.]⁴⁵⁷; 24, 106, 22'). In den meisten Fällen spielen die BALAG.DI-Leute das Horn (KBo 15, 49 Rs. IV 8f. [vgl. Text Nr. 21]; 52 Vs. I 3. Rs. V 9' [vgl. Text Nr. 22]; 58 Rs. V 4': 69 Vs. I 10' [vgl. Text Nr. 23]; 24, 106, 22'); KUB 45, 53 Rs. IV 7'; 57, 55, 9'f.). Selten belegt ist der *šayataras* „Hornist“ (wörtlich: „der des Horns“): LÚ ŠI-*u₉-it-ra-aš-ša pi-ra-an* „Der Hornist [geht] vor[an.]“ (883/2, 6⁴⁵⁸).

Nur für das Blasen des Horns bezeugt sind die Verben *p(a)rie-bi* und *parip(pa)rai-bi* einschließlich ihrer Iterativformen: (29) ... *ša-ya-tar-ra* (30) 3-ŠU *pa-ri-ja-an-zi* ... (29) ... Das Horn (30) blasen sie dreimal.“ (KUB 2, 3 Vs. II 29f. [vgl. Text Nr. 39]; vgl. auch KBo 15, 49 Rs. IV 8f. [vgl. Text Nr. 21]; KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 9' [vgl. Text Nr. 22]; KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10' [vgl. Text Nr. 23]); (7) [⁴⁰BALA]G.DI *ša-ū-ya-tar* (8) [*pa-ri-pa-ra-a-i* ... (7-8) [Der BALA]G.DI-Mann bläst das Horn ...“ (KUB 45, 53 Rs. IV 7'f.)⁴⁵⁹; (24') ... *šā-a-ū-it-ra* (25') *pa-ri-ip-ri-iš-kan-zi* ... (24') ... Die Hörner (25') blasen sie immer wieder ...“ (KUB 25, 39 Vs. I 24'f. [vgl. Text Nr. 63]; vgl. auch KBo 15, 49 Rs. IV 8f. [vgl. Text Nr. 21]; 20, 56 Vs. 10'; 20, 60 Rs. V 1; KUB 45, 53 Rs. IV 7'f.)⁴⁶⁰. — Das Erötönen des (Signal-) Hornes wird in einem althethitischen Ritualtext aus dem 16. Jh. v. Chr. durch das hethitische Verbum *hal-zie-bi* umschrieben: (35') LUGAL-*un-kan* 3-ŠU x[...]*zi* MUNUS.LUGAL-*an-na ša-a-ya-a-tar-aš hal-za-i* (36') LUGAL-*as ERIN*⁴⁶¹_{MS}-*an* 3-ŠU *al-la-a)p-pa-aš-bi* MUNUS.LUGAL-*as-ša* 3-ŠU *al-l[a-pa-aš-bi]* (37') *ša-a-ya-ta-ra-ša hal-za-a-i* ... (35') ... Der König ... t er dreimal - und die Königin. Das Horn erschallt. (36') Der König bespuckt dreimal die Truppe; auch die Königin bespuckt (sie) dreimal. (37') Das

Horn erschallt.“ (KBo 17, 1 + KBo 25, 3 Vs. I 35'-37'⁴⁶¹).

Die Zugehörigkeit eines Hornes zu den für den Kult benötigten Gerätschaften belegt die Nennung eines Hornes und eines Beckens in einem Inventartext (HT 98, 2⁴⁶²). Mehrere Belege für Hörner bieten die zu den hethitischen Bildbeschreibungen gehörigen Texte; es handelt sich dabei um Beschreibungen von Kultbildern und Auflistungen des Kultinventars, die auch Hinweise auf das im Kult der jeweiligen Gottheit tätige Personal und die Feste enthalten⁴⁶³. In einem dieser Texte, der Beschreibungen von Götterbildern und anderen Utensilien für den Kult (z. B. Rhyta und goldene Sonnenscheiben) bietet, wird auch ein Horn aufgelistet, das möglicherweise während der Ritualhandlungen sowohl als Trinkgefäß - es wird nach den Rhyta genannt - als auch als Musikinstrument verwendet wurde: 1 *šā-ya-tar* 2 *as-RU KÜ.BABBAR GAR.RA* „1 Horn - 2 Stelen(?) mit Silber belegt.“ (KUB 38, 1 [= VAT 6688 + Bo 2496] Vs. I 34⁴⁶⁴). Um ein mit Silber verziertes oder daraus gefertigtes Horn handelt es sich möglicherweise auch bei dem in demselben Text erwähnten Aerophon (KUB 38, 1 Rs. IV 20); ein ähnliches Instrument ist wohl auch in einer weiteren zu dieser Textgruppe zählenden Keilschrifttafel belegt, die zwei Hörner gemeinsam mit anderen Gold- und Silbergegenständen auflistet (KUB 38, 3 [= Bo 2318 + Bo 8042] Vs. II 18)⁴⁶⁵. Die erwähnte Verwendung von Silber zur Herstellung bzw. Verzierung von Hörnern ist der einzige Hinweis auf das Aussehen des Instruments, der sich aus den bekannten hethitischen Schriftzeugnissen gewinnen läßt; die Texte bieten jedoch keine Angaben zur Konstruktion des Aerophons⁴⁶⁶. — Ebenso wie die für den Kult benötigten Geräte, das Tempelinventar und andere Musikinstrumente (Leier, Laute⁴⁶⁷) erfuhr auch das Horn kultische Verehrung: (18') *nu-kan šā-ya-tar* *ša a-ku-an-zi hal-zi-iš-ša-an-zi-ma* (19') *ki-iš*

⁴⁵⁶ Zu den ⁴⁰MES₉as₉sa₉tal₉as₉ vgl. N. van Brock, *Dérivés nominaux*, 84f.; F. Pecchioli-Daddi, *Messtien*, 220f.

⁴⁵⁷ Vgl. auch Kap. 4.3.1.

⁴⁵⁸ E. Neu, in: *Kratylos* 12, 164; F. Starke, *Untersuchung zur Stammbildung*, 402f.

⁴⁵⁹ A.M. Polvani, in: *SEL* 6, 18.

⁴⁶⁰ Zu *p(a)rie-bi* und *parip(pa)rai-bi* mit Belegstellen vgl. St. de Marúno, in: *Hethitica* 9, 16 Anm. 47; CHD P/2, 133, 135; vgl. auch N. Oettinger, in: *KZ* 99, 50.

⁴⁶¹ E. Neu, *Althethitische Ritualtexte*, 6; F. Starke, *Untersuchung zur Stammbildung*, 402 (hier auch Erklärung der Formen *ša-a-ya-a-tar-aš* und *ša-a-ya-ta-ra-ša*, die nach F. Starke auf die Umbildung des keilschrift-luwischen Lehnwortes zu einem hethitischen a-Stamm Gen. c. *šā-tara-/šayata-c.* zurückgehen). — Vgl. aber auch die älteren Analysen: EHS 272; H. Otten/V. Souček, *Ein althethitisches Ritual*, 21, 23, 61f.

⁴⁶² Vgl. auch Kap. 4.7.1.

⁴⁶³ Zu den hethitischen Bildbeschreibungen vgl. C.-G. Freiherr von Brandenstein, in: *MVAeG* 46/2; L. Jakob-Rost, in: *MIO* 8, 161-217; dies., in: *MIO* 9, 175-219; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 491-536.

⁴⁶⁴ C.-G. Freiherr von Brandenstein, in: *MVAeG* 46/2, 10f. (Text 2), 10-53; L. Jakob-Rost, in: *MIO* 8, 178f.

⁴⁶⁵ C.-G. Freiherr von Brandenstein, in: *MVAeG* 46/2, 16 (Text 2), 20 (Text 3).

⁴⁶⁶ Zu einer mit Silber belegten Leier vgl. Kap. 4.1.2.

⁴⁶⁷ Vgl. Kap. 4.1.1 und 4.3.2.

ṣa-an ḫi-[3]-ni-ja-an-da-an ḫi-ni-ja-an-da-an e-ku-zi (20')
nu ma-ah-pa-na ṣa-y[ia-tar] ṣa-ra-a da-an-zi (21') na-at-
kán ḫi-e-te-na-¹az' ar-pa ṣa-an-pa-an-zi „(18') Und die
Hörner trinken sie, sie rufen aber wiederholt (19')
folgendermaßen: „Wein, Wein trinkt er.“ (20')
Sobald sie das Horn hochnehmen, (21') fegen' sie
es mit Wasser.“ (KUB 25, 37 + Rs. III 18'-21').
Daß hier das als Musikinstrument einsetzbare
Horn gemeint ist, legt ein nach F. Starke ebenfalls
zum Lallupija-Ritual gehöriger Text nahe: Zu-
nächst wird – leider in stark zerstörtem Kontext –
eine Laute genannt, dann folgen die Musikhörner:
(9') [...] x ⁶⁵ḫu-u-ḫu-pa-a-al QA-TAM-M[...A] [...] (10')
[...] ṣa-a-ḫi-it-ra-an-na pa-ri-pa-r[ia-an-zi] [...] „(9') [...] x
die Laute ebens[o ...] (10') [...] und die Hörner
blasen sie.“ (KBo 20, 56 Vs. 2' 9')⁴⁶⁸. – Ebenso wie
z. B. Götterbilder werden auch mehrere Hörner
und eine Laute gesalbt: (8) nu ⁶⁵ḫu-u-ḫu-pa-a-al [ṣ]ṣa-
ḫi-it-ra ḫi-kán-zi „Und die Laute und die Hörner
salben sie.“ (KUB 55, 38 [= Bo 2329] Vs. II 8
[vgl. Text Nr. 72]); danach werden die genannten
Musikinstrumente gespielt (KUB 55, 38 [= Bo
2329] Vs. II 18; Rs. III 4')⁴⁶⁹. Das Horn wird der
Gottheit Malija zugeordnet: (14) nam-ma LUGAL
MUNUS.LUGAL TUŠ-aš ⁷⁰ṣ[ḫ]UR ḫu-
ta-nu-ya ⁷⁰Ki-n[ia-li-ja-an] (15') ⁷⁰Gu[r-nu-ḫi-a-la-an] ⁷¹ṣa-
ḫi-it-ra-aš ⁷²Ma-a-li-ja-an] (16') ḫu-ur-la-aš ⁷³I-na-ar
⁷⁴ṣa-a-ḫi-ri-[ṣa-an-na (17') 3-ṢU a-ku-ya-an-zi ta a-
a[p-pa]-i „(14) Wiederum trinken der König (und)
die Königin im Sitzen den Wettergott der Stadt
Istanuya, die Gottheit Kinalija, (15') die Gottheit
Gurnuyala, die Gottheit Malija des Horns, (16')
die huritische Gottheit Inara und die Flußgottheit
Šahiriya, (17') dreimal für alle. Dann ist es fertig.“
(KUB 35, 135 Rs. IV 14'-17' [vgl. Text Nr. 69]⁴⁷⁰);
(7) ku-ḫi-ma-an A-NA PA-NI ⁷⁵Ti-ja-pē-en-ta-aš (8) ḫi-
pa-an-za-kán-zi nu LÚMES ⁷⁶BALAG.DI-pāi ṣa-a-ḫi-ya-
[tar ...] (9) [...] 3-ṢU pa-ri-pa-ra-an-zi LÚMES NAR-mu
LÚMES ⁷⁷BALAG.DI [...] (10) nu LUGAL-ḫi I-NA
É ⁷⁸Ma-li-ja a-da-an-na [pa-iz-zi] „(7) Während sie
vor der Gottheit Tijapentä (8) libieren, blasen die
erwähnten BALAG.DI-Leute (9) 3-mal das
Ho[rn]. Die Musiker/Sänger aber und die BA-
LAG.DI-Leute [...] (10) und der König [geht]
in den Tempel der Gottheit Malija, um zu essen.“
(KBo 15, 49 Rs. IV 7-10 [vgl. Text Nr. 21]).

In der hethitischen Kunst wird das Horn mit
einem relativ kurzen, mehr oder weniger stark
gebogenen und konisch zulaufenden Rohr dar-
gestellt, so z. B. die Instrumente der an den An-

fang des 12. Jh. v. Chr. zu datierenden Bronze-
figuren (2 Trompetenbläser oder Spieler von
Rohrblattnstrumenten, Abb. 33.1) aus Boğazköy
und das Horn auf dem spätethitischen Ortho-
statenrelief aus Karkemiš aus dem 9. Jh. v. Chr.
(Abb. 36). Als Beleg für die Benutzung eines Blas-
instrumentes im hethitischen Bereich zu streichen
ist das ins 14. Jh. v. Chr. zu datierende Ortho-
staten-Relief aus Alaça Höyük (Abb. 30): Entge-
gen früheren Interpretationen ist die neben zwei
mit einer Leiter hantierenden Personen stehende
Figur, die einen Gegenstand an die Lippen hält,
nicht als Darstellung eines Trompeters oder
Hornisten, sondern als Schwertschlecker einer
Gauklerszene anzusprechen. Wenig jünger als das
Relief aus Alaça Höyük sind die Funde einer aus
dem 24 cm langen Schneidezahn eines Flußper-
des geschnitzten Trompete in einem Schiffswrack
bei Uluburun (Türkei) aus dem 14./13. Jh. v. Chr.
sowie von zwei elfenbeinernen Hörnern aus Uga-
rit und vom Tell Abu Hawām (Israel)⁴⁷¹. Zwei aus
Boğazköy stammende Bronzefiguren (Abb. 33.1)
aus dem 12. Jh. v. Chr. bezeugen die Benutzung
von Trompeten oder Rohrblattnstrumenten in
dieser Zeit; eine Bronzefigur aus Mylasa aus dem
8. oder 7. Jh. v. Chr. (Abb. 49) zeigt einen Trom-
peter mit Mundbinde (Phorbeia).

Trompeten sind auch für den ägyptischen
Bereich z. B. durch den Fund von derartigen
Instrumenten aus dem Grab des Tutanchamun
belegt: Mit diesen beim Militär und anlässlich
großer religiöser Feste gespielten Aerophonen
konnten nur zwei Töne, je ein Grund- und ein
Überblaston, erzeugt werden⁴⁷². Für die Verwen-

⁴⁷¹ M.-H. Gates, in: AJA 98, 259 und Fig. 4; A.D. Kilmer/
B. Lawergren, in: MGG, Sachteil 6, 163 f. und Abb. 8c. –
Zu dem Fund von Uluburun vgl. auch G.F. Bass, in: AJA
90, 269-296; M.-H. Gates, in: AJA 98, 259 f. und Fig. 4;
zusammenfassend zu dem Schiffswrack von Uluburun vgl.
H.-G. Buchholz, Ugarit, Zypern und Ägäis, 59-70 (hier
weitere Literaturhinweise).

⁴⁷² H. Hickmann, Ägypten, 120 und Abb. 88. 122 mit Abb. 89
und 90. – Zu den Tutanchamun-Trompeten vgl. auch
L. Manniche, Musical Instruments from the Tomb of
Tutankhamun; E. Hickmann/L. Manniche, in: A. Rich-
müller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 35 f.
und Abb. auf S. 56 (unten); E. Hickmann, in: MGG, Sachteil
1, 393 f. und Abb. 25 a und b. – Auch beim Militär wurden
Trompeten als Signalinstrumente benutzt, so z. B. in der
Schlacht von Qadeš zwischen Ägyptern und Hethitern
1265 v. Chr. (Relief im Großen Tempel von Abu Simbel);
vgl. R.D. Anderson, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2560
und Fig. 5. – Zu der Darstellung eines Trompeters, der in
anbetender Haltung vor der Statue Ramses' II. steht und
sein Instrument unter den linken Arm geklemmt hat, vgl.
H. Kayser, Die ägyptischen Altertümer, 61 (Nr. 397) und
Abb. 52. – Während einer Prozession geblasene Trom-
peten sind z. B. auf einem Relief im Amun-Tempel von
Kawa im Königreich Kusch dargestellt; vgl. dazu
M.F.L. MacAdam, The Temples of Kawa II, Pl. XIII/a.
XIV/b; L. Török, The Kingdom of Kush, 332-334 und
Fig. 12; dazu vgl. auch Erläuterung zu Abb. 62.

⁴⁶⁸ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 352; A.M. Polvani,
in: SEL 6, 16. – Dagegen vgl. H.G. Güterbock, in:
Th.P. van den Hout/, de Roos, Sudo historiae ardens, 69.

⁴⁶⁹ Vgl. auch Kap. 4.3.2.

⁴⁷⁰ Zur Auffassung von ⁷⁴ṣa-a-ḫi-it-ra-aš ⁷⁵Ma-a-li-ja-an] als Gene-
diversitätsigma vgl. F. Starke, Untersuchung zur Stammbil-
dung, 399 Anm. 1438; vgl. aber dagegen N. Oettinger, in:
E. Neu/W. Meid, Hethitisch und Indogermanisch, 198.

dung der mesopotamischen Trompete als Signalinstrument spricht ein neassyrisches Alabasterrelief aus dem Südwestpalast in Ninive (Zeit Sanherib, 8./7. Jh. v. Chr.): Es zeigt den Transport eines Lamassu, auf dem zwei Trompeter stehen. Die Musiker – der erste hat die Trompete angesetzt und bläst gerade – geben wohl Signale zur Koordinierung des gesamten Arbeitsablaufs; or ihnen befindet sich eine Person, die durch Handzeichen Befehle gibt⁴⁷³.

4.11 DER GESANG

Die in den hethitischen Ritualtexten beschriebenen Musikdarbietungen bestehen nicht nur aus Instrumentalmusik, sondern auch aus Solo- und Chorgesang.

Für die Musikausübung erscheint in den Texten meistens sumerographisch SİR mit dem akkadischen phonetischen Komplement RU, also SİR^{RU} (= akkadisch *izammarru*), das sowohl „singen“ als auch „(ein Instrument) spielen“ meinen kann. Wie bereits dargelegt, läßt die Terminologie der hethitischen Texte nicht in allen Fällen eine Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik zu⁴⁷⁴: Zwei Übersetzungsmöglichkeiten gibt es für die Formel GIŠ PINANNA.TUR^{LU.MES} *hal-li-ja-re-ef* SİR^{RU} (KBo 10, 26 Vs. I 8f. 14 u. ö. [vgl. Text Nr. 15]) „Die kleine Leier spielen die Priestersänger“ oder „Die kleine Leier (spielen sie), die Priestersänger singen“. In diesem Kontext kann das hethitische Verbum *išhamie*-^{bbi} „(ein Instrument) spielen“ bedeuten. Chorgesang ist hingegen eindeutig in folgendem Beleg gemeint, der dann sogar den luwischen Text eines Liedes wiedergibt: (25') ... *nu-za*^{LU.MES} SANGA (26') *ki-i* SİR^{RU} *li-lu-ya ta-a-in mi-mi-en[-tu-u-ya-a* (27') *li-lu-ya-a li-lu-ya i-ja-a na-an-na-a li[- ...]* „(25') ... Und die Priester (26') singen dies (Lied): *lilu-ya tain mimientu-ya* (27') *lilu-ya lilu-ya i-ja nannā li[- ...]*“ (KUB 25, 39 Vs. I 25'-27' [vgl. Text Nr. 63])⁴⁷⁵. Diese Bedeutung *išhamie*-^{bbi} wird noch verdeutlicht durch den Gebrauch der *figura etymologica*: (15') ... *nu MUNUS^{MES} URU* *ti-iš-ja-ru-li-ja* (16') *ki-i* SİR^{RU} „(15') ... Und die Frauen aus der Stadt Tiššarulija (16') singen dies Lied.“ (KBo 21, 109 + 30, 100 Vs. II 15'⁴⁷⁶, der zitierten Passage folgt der hattische Liedtext); (9') MUNUS^{MES} *URU* *Ne-ri-*

ik-ma (10') ŠA GU₄.MAH^{HA} SİR^{RU} „(9') Die Frauen aus Nerik aber singen (10') (das Lied) der Stiere.“ (KUB 20, 10 Rs. IV 9'f. [vgl. Text Nr. 50]; in den folgenden drei Zeilen wird der hattische Liedtext zitiert); (25) EGIR-ŠU^{MA} *ša-ya-iz-it-ra-an šu-ub-bi pa-ri-ja-an-zi* (26) *nu ki-i[-a]n* SİR^{RU} *mi-mi-ta-la* „(25) Danach aber blasen sie das Horn auf dem Dach. (26) Und folgendermaßen singen sie: (es folgt der Anfang oder Refrain eines luwischen Liedes).“ (KBo 4, 11 Vs. 25 f.⁴⁷⁷); (30) *LU*NAR^{MA} *ar-ta-ri nu ŠA DINGIR^{LU} iš-ja-ma-in* (31) SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger aber steht da, und das Lied der Gottheit (31) singt er.“ (KUB 12, 11 Rs. III' 30 f.⁴⁷⁸); [*LU*NA]R^{MA} *ar-ta-ri nu ŠA PU* SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger aber steht da, und das Lied des Wettergottes singt er.“ (KBo 23, 15 Rs. III 18'⁴⁷⁹; vgl. auch 29'); (14') ... DINGIR^{MES} *af-ša* SİR^{HA} *uš* (15') [*iš-ja*]-*mi-iš-ki-iz-zi*^{URU} *iš-ta-nu-um-ni-li* „(14'-15') ... Für die Götter singt er immer wieder Lieder nach Art der Stadt Ištanu-ya.“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I' 14'f., vgl. auch Vs. I' 4'f. [vgl. Text Nr. 70]). Während eines Rituals aus Kizzuwatna für den Berg Hazzi und mit Opfern für Teššup singen mehrere Sänger das „Lied des Königtrums“; gemeint ist wohl das Königtrums Teššups und nicht des hethitischen Königs: (8) *LU.MES*NAR^{MES} *šar-ra-aš-i-ja-aš* [SİR] (9) SİR^{RU} ... „(8) Die Musiker/Sänger singen das Lied des Königtrums.“ (KBo 8, 88 Vs. 8f., Dupl. KBo 8, 86 Vs. 5f.)⁴⁸⁰.

Auch in einigen anderen Fällen ist eine Reduzierung der Bedeutung von SİR/*išhamie*-^{bbi} auf „singen“ ersichtlich, nämlich, wenn ein Satz einen weiteren Terminus für die Tätigkeit von musizierendem Kulptpersonal bietet: (27') [*LU*TIBU]A *ha-a-zi-ki-kán-zi* (28') SİR^{RU} *-ja* „Die Harfe spielen sie, und sie singen“. (KBo 10, 24 Vs. II 27'⁴⁸¹); (9) *LU.MES*NAR^{MES} GIŠ PINANNA^{HA} *ha-a-zi-ki-kán-zi* (10) *iš-ja-mi-iš-kán-zi-ja* „(9) ... Die Musiker/Sänger spielen die Leiern, (10) und sie singen immer wieder“ (KUB 12, 5 Vs. I 9'f. [vgl. Text Nr. 49]); [*hu-hu-pa-al*]-*li* *ya-al-ha-an-na-i iš-ja-mi-iš-ki-iz-zi-ja* „Die Laute schlägt er dauernd, und er singt immer wieder.“ (KUB 41, 15 + Vs. I' 18' [vgl. Text Nr. 70])⁴⁸². Hier wird also differenziert zwischen Gesang und Musikinstrumentenspiel. Dies ist wahrscheinlich auch der Fall im Gebrauch von SİR mit

⁴⁷³ Zu KBo 4, 11 Vs. 25 f. vgl. auch Kap. 4.10.

⁴⁷⁴ I. Wegner/M. Salvini, Die hethitisch-hurritischen Ritualtafeln des *šitnuwa*-Festes, 306f.; E. Badal, *Strumenti musicali*, 120 (Nr. 92). – Vgl. auch Kap. 5.2.4.

⁴⁷⁵ H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 648; E. Badal, *Strumenti musicali*, 191 (Nr. 208).

⁴⁷⁶ V. Haas, Hethitische Berggötter, 117; ders./G. Wilhelm, Hurritische und luwische Riten, 260f.; H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 647; K. Koch, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, Religionsgeschichtliche Beziehungen, 202; CHS 1/9, 171 (Nr. 100 und 101).

⁴⁷⁷ Zu KBo 10, 24 Vs. II 27'f. vgl. auch Kap. 4.2 und 4.11.2.

⁴⁷⁸ Vgl. auch Kap. 4.1.1.

⁴⁷⁹ S.A. Rashid, Mesopotamien, 124 und Abb. 143 und 144; vgl. aber B. Hrouda, Die Kultgeschichte des assyrischen Flachbildes, 75, 108 Anm. 147; Sprachrohr; C. Schmidt-Colinet, Die Musikinstrumente, 20.

⁴⁸⁰ Zur Bedeutung von SİR vgl. Kap. 4.1 (Einleitung) und 4.12.

⁴⁸¹ Zu KUB 25, 39 Vs. I 25'-27' vgl. auch Kap. 4.10 und 4.11 (Einleitung), 5.1.17 und 5.2.1.

⁴⁸² E. Badal, *Strumenti musicali*, 328 (Nr. 17). – Vgl. auch Kap. 4.11.3.

dem Instrumentalis: (9) ¹⁰NAR ^{GIS}hu-un-zi-na-ri-it (10) ^{SIR}^{RU} „Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der großen Leier“ (KUB 30, 24 + Vs. II 9f. [vgl. Text Nr. 66])⁴⁴³. Der Sänger begleitete sich offenbar selbst auf einem Instrument. Auch die Belege für das Gesangsverbot im Tauri(-)Kult zeigen, daß in der Bezeichnung musikalischer Darbietungen zwischen „singen“ und dem Spiel der Instrumente unterschieden wurde, wenngleich für beide Arten des musikalischen Vortrages häufig – entsprechend dem Gebrauch von sumerisch *sir* = akkadisch *zamāru* in der mesopotamischen Überlieferung – dasselbe Verbum verwendet wurde⁴⁴⁴.

Der Gebrauch von *SIR/išhami*-^{bbi} neben einem Terminus für das Musikinstrumentenspiel ist aufschlußreich für die Aufführungspraxis hethitischer Kultmusik. Demzufolge konnten Gesang und die Darbietung von Instrumentalmusik gleichzeitig stattfinden: (26) ... ¹⁰MES GALA (27) ^{SIR}^{RU} ^{GIS}ar-ga-mi (28) gal-gal-tu-u-ri ^{GIS}hu-hu-pa-al-li-it-ta (29) ha-a-zi-kán-zi „(26) ... Die Priestersänger singen. (27) Die Trommel, (28-29) (und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute.“ (KUB 25, 1 Rs. VI 26-29 [vgl. Text Nr. 55])⁴⁴⁵. – Ebenso wie die Instrumentalmusikdarbietungen fanden auch die Auftritte der Sänger während der Ritualhandlungen (z. B. während einer Trinkzeremonie) statt: (9) [ma-a-a]n ^{IS-TU} GAL ma-a-a ^{IS-TU} BI-IB-RU (10) [a-ku-zi] ¹⁰MES NAR URU Ka-ni-iš ^{SIR}^{RU} „(9) Wenn er aus dem Becher, wenn er aus dem Rhyton (10) trinkt, singen die Musiker/Sänger aus Kaniš.“ (KBo 21, 64 Rs. III 9f. u. ö.)⁴⁴⁶. Im Rahmen der Verehrung der Totengöttin Lelvani werden ein Rebhuhn(?) und eine Gurke geopfert; hier wird ausnahmsweise auch während der Darbietung eines Tieropfers musiziert: (4) ¹⁰MES ALAM.ZU TÚG.GÚ.ĒA MAŠ-LU (5) [na-aš-]ia-an har-kán-zi (6) [...] tar-ú-i-š-kán-zi (7) [U]MES HUB.BÍ na-an-ni-ia-an-zi (8) [U]MES IN-BI GIDIM^UIA ti-an-zi (9) ¹⁰MES NAR URU Ka-ni-iš ^{SIR}^{RU} „(4-5) „Die Komödianten haben bunte Gewänder angezogen; (6) [Die ...] tanzen immer wieder. (7)

Die Tänzer drehen sich. (8) Die Leute (des Totentempels) stellen ein Rebhuhn(?) und eine Gurke hin. (9) Die Sänger von Kaniš singen.“ (KUB 48, 9 Vs. II 4-9)⁴⁴⁷.

Singende Instrumentalisten sind auf zwei Reliefkeramikfragmenten aus Boğazköy dargestellt: Der Leierspieler mit leicht geöffnetem Mund ist möglicherweise zugleich Sänger (Abb. 13); auch ein Harfenspieler singt wohl zum Spiel seines Instrumentes (Abb. 14). Einen weiteren Beleg für einen singenden Leierspieler bietet eine Statuette aus dem Adana-Museum (Abb. 34). Sowohl als Vokalmusiker als auch als Instrumentalisten fungierende Personen sind auch in der ägyptischen Musik seit dem Alten Reich gut bekannt. Als Beispiele sollen einige Darstellungen aus dem Neuen Reich herangezogen werden, da sie etwa zeitgleich sind mit den Niederschriften der hethitischen Ritualtexte. Sängern und Sänger, die sich auf der Harfe begleiten, treten oft gemeinsam mit anderen Musikantinnen und Musikanten auf; die Texte ihrer Lieder sind häufig den hieroglyphischen Beischriften zu entnehmen (Abb. 55)⁴⁴⁸. Der bekannteste singende Lautenspieler ist Har-mosis, in dessen Grab (Theben-West, Zeit der Hatschepsut) eine Schalenpfeiflaute mit einem Stiel von 119,5 cm Länge gefunden wurde („Har-mosis-Laute“)⁴⁴⁹. Aus Bild- und Textquellen bekannt sind auch andere Personen, die mitunter gruppenweise auftraten und sowohl als Sänger als auch als Lautenspieler fungierten⁴⁵⁰. Auch die Cheironomen fungierten in vielen Fällen als Sänger⁴⁵¹.

Im Gegensatz zu der Instrumentalmusik werden die vorzutragenden Lieder (*išhami*-c., sumerographisch *SIR*, *SIR*^{RU} [= akkadisch *zamāru*]) in einigen Ritualanweisungen namentlich genannt: (30) ¹⁰NAR-ma ar-ta-ri nu ŠA DINGIR^{IM} iš-ha-ma-in (31) ^{SIR}^{RU} „Der Musiker/Sänger aber steht da, und das Lied der Gottheit (31) singt er.“ (KUB

⁴⁴³ Die gleiche Satzkonstruktion liegt vor in KUB 30, 25 + Rs. 19: unter Begleitung der Harfe singen; KUB 11, 35 Rs. V 10f.: unter Begleitung der Laute singen; KBo 11, 30 Rs. 17f.: unter Begleitung der Doppelboe singen; vgl. Kap. 4.3, 4.3.1 und 4.9. – Zu KUB 30, 24 Vs. II 8-11 vgl. auch Kap. 5.1.1.

⁴⁴⁴ Zu *SIR* „singen; ein Instrument spielen“ vgl. HW 292b; H. Otten, Ein hethitisches Festival, 42; dagegen setzt H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 172-174 und Anm. 13 für *SIR* nur die Bedeutung „singen“ an. – Zu sum. *sir* = akk. *zamāru* vgl. CAD Z, 36-38; AHw III, 1538; A.D. Kilmer, in: RIA 8, 464. 468. – Zum Gesangsverbot vgl. Kap. 4.12.

⁴⁴⁵ Zu KUB 25, 1 Rs. VI 25-30 vgl. Kap. 4.3.1 und 5.1.7, 5.2.1 und 5.2.3.

⁴⁴⁶ E. Badali, Strumenti musicali, 217 (Nr. 239). – Vgl. auch Kap. 5.2.4.

⁴⁴⁷ I. Singer, The Hitite KILAM Festival 2, 93-97; St. de Maréno, La danza nella cultura itita, 10f. (Nr. 17); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 243. – Zum Sänger von Kaniš vgl. unten Abschnitt 4.1.1.1 zu den Solisten.

⁴⁴⁸ Vgl. auch H. Hickmann, Ägypten, 82 und Abb. 51 (Saqqara, Grab des Patenemhat, 18. Dynastie, Zeit Echnatons). 128 und Abb. 96 (Theben, Grab 359, Zeit Ramses' III). 144 und Abb. 118 (Theben, Grab 82, Grab des Schreibers Amenemhet, um 1500); L. Manniche, Music and Musicians, 71 und fig. 41: Relief am Amun-Tempel von Karnak, 18. Dynastie, 15. Jh. v. Chr. (Abb. 54 ist ein Ausschnitt dieses Reliefs).

⁴⁴⁹ H. Hickmann, Ägypten, 130 und Abb. 100; R. Eichmann, in: BaM 19, 190f.; ders., in: MGG², Sachteil 5, 983f.

⁴⁵⁰ H. Hickmann, Ägypten, 100 und Abb. 61, 62 und Abb. 102. – Zu den ägyptischen Lautenspielern, die häufig gleichzeitig Tänzerinnen waren, vgl. ebd., 132.

⁴⁵¹ Zu den Cheironomen vgl. Kap. 5.2.3.

12, 11 Rs. III² 30f.; vgl. auch Vs. II² 29-31⁴⁹²); ^{[LÜNA]R}ma ar-^{la}-ri¹ nu ŠA PU SİR SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger aber steht da, und das Lied des Wettergottes singt er.“ (KBo 23, 13 Rs. III 18¹ [s.o.]); SİR^{RU} ŠA LÜMESNAR GIŠ PINANNA-GAL-GAL 'I-NA' x[...] „Lied der Musiker/Sänger der großen Leiern in ...“ (KBo 23, 123 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. [Kolophon]⁴⁹³). Eine Inventarliste bietet neben der Beschreibung einer Ištar-Statue auch Hinweise auf den Kult der Göttin: Bei dem erwähnten Standbild handelt es sich um eine geflügelte Sitzfigur auf einem Sockel mit einer Löwenphnix. Sie besitzt keinen Priester; das für sie veranstaltete Monatsfest zeichnet sich anscheinend durch ein bestimmtes Lied aus: EZEN⁴.ITU SİR-ŠU „ein Monatsfest, ein Lied für sie“ (KUB 38, 2 [= Bo 2383] Vs. I 19⁴⁹⁴).

Auch die Namen einiger Lieder, die im Kult des Pantheons von Ištanu gesungen wurden, sind bekannt: [... SİR]^{RU} ^{te-it-ba-ef-šad-na-af} iš-^{ba}-mi-ja-an-^{zi} „Gewitterlieder singen sie.“ (KBo 4, 11 lk. Rand⁴⁹⁵); DUB.1.KAM SİR li-la-u-ya-af ŠA LÜMES URU Iš-ta-nu-ya QA-TI „1. Tafel: Entsühnungslieder der Ištanuier – abgeschlossen.“ (KUB 30, 42 Vs. I 1). Bei den „Entsühnungsliedern“ (keilschriftduwisch *lilaj-i* „entsühnen“) handelt es sich möglicherweise um die luwischen Gesänge, deren Anfang, erste Strophe oder Refrain in KUB 32, 13 Vs. I 6-8 erhalten ist: (6) [i]i-la-i-lu li-la-i-lu [...] (7) [i]i-la-an-du-an DIN-GIR^{MES} (8) ^{ku-um-ma-i-in-zi} a[...] „(6) Entsühnen will ich, entsühnen will ich [...] (7) Entsühnen sollen ihn die Götter (8) die heiligen [...]“⁴⁹⁶.

Manche Gesangstücke werden durch die Angabe ihrer Herkunft genauer bezeichnet: (14') ... DINGIR^{MES} af-ša SİR^{RU} ^{te-it-ba-ef-šad-na-af} iš-^{ba}-mi-ja-an-^{zi} URU Iš-ta-nu-^{mi}-li „(14'-15') ... Für die Götter singt er immer wieder Lieder nach Art der Stadt Ištanu.“ (KUB 41, 15 + 33, 15 Vs. I 14'f., vgl. auch Vs. I 4'f. [vgl. Text Nr. 70]). Lieder aus Ištanu sind auch in Eintragungen des Tontafelkatalogs KUB 30, 42 Vs. I 1 (s.o.) belegt, der zugleich auf eine unabhängig von den Ritualanweisungen erfolgte Aufzeichnung der Liedtexte schließen läßt; einen Hinweis auf die Niederschrift der Gesänge auf separaten Tafeln liefert auch KUB 30, 42 Rs. IV 14': I IM GIDDA SİR^{RU} LÜMES URU Iš-ta-nu-ya QA-TI „1. Sammel-

tafel: Gesänge der Ištanuier – abgeschlossen.“⁴⁹⁷. Die von einem Frauenchor aus dem Ort Tiššaruliya vorgetragene Gesänge werden im Kolophon der Tafel, die zuvor den Text der Wechselgesanges wiedergibt, als „Lied aus Tiššaruliya“ bezeichnet (KBo 14, 117 Rs. IV 7⁴⁹⁸).

Gelegentlich werden auch die Liedtexte (die Anfänge oder Refrains?) wiedergegeben: (25') ... ^{nu-za} LÜMES SANGA (26') ^{ki-i} SİR^{RU} li-lu-ya ta-a-in mi-mi-en[-]lu-u-ya-a (27') li-lu-ya-a li-lu-ya i-ja-a na-an-na-a l[i- ...] „(25') ... Und die Priester (26') singen dies (Lied): *liluya tain mimientuya* (27') *liluya liluya ija nanna li- ...*“ (KUB 23, 39 Vs. 25'-27' [vgl. Text Nr. 63]); (15') ... ^{nu} MUNUS^{MES} URU TI-š-ša-ru-li-ja (16') ^{ki-i} SİR SİR^{RU} „(15') ... Und die Frauen aus der Stadt Tiššaruliya (16') singen dies Lied.“ (KBo 21, 129 Vs. II 15'f., der zitierten Passage folgt der hattische Liedtext; zu hattischen Liedtexten vgl. z. B. auch KBo 23, 103 [vgl. Text Nr. 29]; KUB 20, 17 + KUB 11, 32 Vs. III 5-28; ABOT 5 + Rs. III 8⁴⁹⁹); (9') MUNUS^{MES} URU ^{ne-ri-ik}-ma (10') ŠA GU⁴.MAH^{RU} SİR^{RU} „(9') Die Frauen aus Nerik aber singen (10') (das Lied) der Stiere.“ (KUB 20, 10 Rs. IV 9'f. [vgl. Text Nr. 30]; in den folgenden drei Zeilen wird der Liedtext zitiert); (10') MUNUS^{MES} URU ^{ne-ri-ik}-ma ha-at-ti-li SİR^{RU} (11') ^{šip-ze-el} ka-ra-mu-u ta-ba-a[r-na] (12') LUGAL^{te} ^{iq-zi-ti} Šu-li[-in-ka-ta-i-nu] „(10') Die Frauen aus Nerik aber singen auf hattisch: (11'-12') (hattischer Liedtext).“ (KUB 28, 99, 10'-12' [vgl. Text Nr. 64]⁵⁰⁰). Im Zusammenhang mit den Ritualhandlungen mit einem Mühlstein und Fleisch vor dem Herd für die Sonnengöttin von Arinna und ihre Tochter Mezzulla wird von mehreren, im Text nicht genannten Personen ein hattisches Lied vorgetragen: (22') ^{nu} ^{ki-iš-ša-an} SİR^{RU} a-la-a-i-ja A-ri-ni-ni-id-du a-la-a-i-ja (23') A-ri-ni-id-du ... „(22') Und sie singen folgendermaßen: (23') (hattischer Liedtext).“ (IBOT 1, 29 Rs. 22'f.). Das im Titel oder Refrain enthaltene ^AAriniddu ist von Arinna abgeleitet und enthält das hattische weibliche Zugehörigkeitssuffix -i, so daß dieser Gesang mit Sicherheit einen Bezug zur Sonnengöttin von Arinna hat⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ F. Starke, Die keilschriftduwischen Texte, 297, 301.

⁴⁹⁸ H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 647; J. Klingner, Untersuchungen, 691.

⁴⁹⁹ V. Haas, Der Kult von Nerik, 44; H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 20; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 731, 736. – Zu ABOT 5 + Rs. III 8' vgl. auch Kap. 4.1.1.3. – Zu den hattischen „Strophengesängen“ vgl. H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 37-43 (hier auch Zusammenstellung der einschlägigen Texte).

⁵⁰⁰ Zu KUB 28, 99, 10'-12' vgl. auch Kap. 5.2.6.

⁵⁰¹ Zu IBOT 1, 29 Rs. 22'f. vgl. D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 105, 212f. – Zu dem Theonym Arinidu vgl. auch E. Laroche, Recherches, 106; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 423.

⁴⁹² Zu KUB 12, 11 Vs. II² 29-31 und Rs. III² 30f. vgl. weiter oben in diesem Abschnitt und Kap. 5.2.2.

⁴⁹³ Zu KBo 23, 123 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. (Kolophon) vgl. auch Kap. 4.1.2.

⁴⁹⁴ C.G. von Brandenstein, in: MVAEG 46/2, 4f. (Text 1); J. Danmanville, in: RA 36, 16f.; L. Rost, in: MIO 8, 175; I. Wegner, Gestalt und Kult, 38f. 126f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 300.

⁴⁹⁵ F. Starke, Die keilschriftduwischen Texte, 342.

⁴⁹⁶ F. Starke, Die keilschriftduwischen Texte, 301, 333.

Die Nennung von Liedtiteln und -texten weist auf die Zuordnung zu bestimmten Gottheiten und ihren Kult hin: Bezüge finden sich im „Lied der Stiere“ zur Verehrung des Wettergottes von Nerik (KUB 20, 10 Rs. IV 9'-13' [vgl. Text Nr. 50]) und auch in den „ermutigenden Gesängen des Kampfes“ (KBo 13, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 3'-10' [vgl. Text Nr. 22]; vgl. auch KBo 13, 52 + Rs. IV 2"-22"⁵⁰²), die während eines im Rahmen des (H) Hurri-Festivals für Zababa ausgeführten Rituals gesungen werden. Auf das Königtum des Gottes Teššup, nicht auf den hethitischen Herrscher, bezieht sich das „Lied des Königrums“, das im Rahmen eines Rituals für den Berg Ḫazzi im Zusammenhang mit der „Darbringung von Opfern für Herrschafts- und Heilbegriffe“ vorgetragen wird: (8) ^{LU}MES^{NA}R *šar-ra-aš-šī-ja-aš* [SIR] (9) ^{SIR}RU *nu ma-aḫ-ḫa-an GUNNMES (10) *ka-ta e-ša-an-da-ri nu EGIR-an-[da]* (11) *ḫa-an-te-ez-zi A-NA* DU *ke-el-di-[ja]* (12) *ke-iš-ša-an-šī-ḫa-an-da-aḫ-zi* „(8) Die Sänger singen das Lied des Königrums. (9) Und sobald die Herdstellen (10) niederbrennen, opfert man danach (11) zuerst dem Wettergott zum Heil (12) folgendermaßen.“ (KBo 8, 88 Vs. 8-12 [Dupl. KBo 8, 86 Vs. 5-9]⁵⁰³). Ein Fragment eines Rituals für den Wettergott (KUB 7, 51 [= Bo 3441] Rs. 10'-12') bezeugt den Auftritt eines Männerchores: Nach einer Rezitation einer einzelnen Person wird ein Lied, dessen Titel verloren gegangen ist, vorgetragen. Nach Beendigung des Liedes werden Opfer dargebracht⁵⁰⁴. Die Tafel Bo 7949 + KUB 48, 21 bietet eine Sammlung fortlaufend gezählter Lieder, die bei der Besteigung des Berges Taḫa zu singen sind: VII' ^{SIR}ŠA ^{HUR}ŠA⁵⁰⁵ *Da-ḫa ša-ra-a pa-a-u-šī-aš* [S], 7. Lied für das Hinaufgehen auf den Berg Taḫa. (Vs. I 4'; vgl. auch Vs. I 8'). Nachfolgend werden die hattischen Texte der wohl als Wechselgesänge von einem Frauen- oder Mädchenchor gesungenen Lieder geboten (Vs. I 5'-7'; vgl. auch Vs. I 1'-3')⁵⁰⁶. Da der Berg Taḫa mit dem Wettergott von Zippalanda in enger Beziehung steht, ist anzunehmen, daß die mit ihren Texten oder Refrains ausgezeichneten Gesänge im Kult dieser Gottheit Verwendung fanden. — Bei der Reinigung der Götterstatuen und anderer Kultgegenstände während des *purullija*-Festivals wird das „Lied des Waschens“ gesungen: (4) *ku-it-na-an-na* DIN-*

GIR^{MES} *ar-[ra-an-zi ...]* (5') *ku-u-šū ḫi-in-nu-uš iš-ša-an-zi ...* (6') *ar-ra-aš iš-ḫa-ma-i ḫa-ti-li [...]* (4') Während sie aber die Gottheiten waschen ... (5') machen s[ie] die *ḫimma*-Modelle/Riten [...] (6') das Lied des Waschens auf hattisch [...]“ (Bo 2819a Vs. II 4'-6'). In einen vergleichbaren Kontext (EZEN₄ *ḫarḫi-aš* „Fest des Waschens“) gehört das „Lied der Fußwaschung der Gottheit“: (20') *[ḫu-uš']-ša-an LUAZU GĒŠTIN-an I.DUG.GA-ja IŠ-TU^[DUG] IŠ.GAL (21') *[iš-ḫu-ḫa-a-i na-aš-ta DIN-GIR^{LU} GIR^{MES} ŠU ar-ri (22') [Š]A DINGIR^{LU} GIR^{MES}-aš ar-ru-ma-aš ŠIR-in (23') [ŠIR^{RU} ...] ...* „(20') Darauf schüttet der Wahrsager Wein und Feinöl mit einer Schale. (21') Damit wäscht er die Füße der Gottheit. (22') Das Lied der Fußwaschung der Gottheit (23') [singen sie ...] ...“ (KUB 45, 5 Vs. II 20'-23')⁵⁰⁶. Ein Zeremonial des Waschens der Füße der Götterstatuen wird auch am 26. Tag des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festes vollzogen: Während des Waschens werden die Statuetten siebenmal hochgehoben, und dabei singt man das „Lied des Waschens“. Anschließend salbt man die Füße mit einem Feinöl, dem verschiedene Ingredienzien beigemischt sind (KUB 41, 13 [= Bo 59] Vs. II 20'-25'; vgl. auch das Fragment IBoT 4, 28 [= Bo 4025]; IBoT 3, 115 [= Bo 3316] + KUB 47, 69 [= Bo 3719] + 53/w + Bo 8034 Vs. I 24f.⁵⁰⁷). Ebenfalls in den Kontext ritueller Behandlung von Götterstatuen gehört das in KUB 45, 49 Rs. IV 14'-18' genannte, von mehreren Sängern vorgetragene Musikstück: (17') ... ^{LU}MES^{NA}R *ke-i* ŠIR (18') [ŠIR^{RU}] DINGIR^{MES}-na DINGIR^{MES}-na *ḫi-pu-ru-un-na* „(17') ... und die Sänger [singen] dies Lied: (18') Die Götter, die Götter, *ḫi-puranna*.“⁵⁰⁸ Das „Lied des Meeres“ (^{ŠA}A.A.BA ŠIR) gehört zu einem Festival für das Meer (KUB 44, 7 Vs. I 11'; vgl. auch KUB 45, 63 Rs. IV 7'⁵⁰⁹).*

Im Rahmen einiger Festivals für die Šawoška von Ninive und die Ištar vom Amanus finden die Taubenfestzeremonien mit: Opfern an eine Taube statt, dazu werden als ŠIR ^{ŠA}*zi-in-za-pu-uš-ši* („Taubenlieder“) bezeichnete hurritische Gesänge oder Rezitationen vorgetragen (KBo 2, 23 [= Bo 38] + KBo 33, 151 [= 72/u] + IBoT 3, 80 [= Bo 451] +² KUB 57, 53 [= Bo 699] + KUB 45, 40 [= Bo 532] Rs. IV 5; Bo 3840 + KUB 47, 66 [= Bo 4110] Vs. I 1-14 [Dupl. KUB 47, 67 [= Bo

⁵⁰² Zu KUB 20, 10 Rs. IV 9'-13' vgl. Kap. 4.11.3. — Zu KBo 13, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 3'-10' vgl. Kap. 5.1.5 und 6.2.1.

⁵⁰³ Zu KBo 8, 88 (Par. KBo 8, 86) vgl. V. Haas/G. Wilhelm, Hurritische und luwische Riten, 260-263. — Vgl. auch oben in diesem Abschnitt.

⁵⁰⁴ Zu KUB 7, 51 vgl. V. Haas/G. Wilhelm, Hurritische und luwische Riten, 244; ChS I/9, 132f. (Nr. 58).

⁵⁰⁵ Zu Bo 7949 + KUB 48, 21 vgl. M. Popko, Zippalanda, 156f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 736f.; J. Klinger, Untersuchungen, 714f. — Vgl. auch Kap. 4.11.4.

⁵⁰⁶ Zu Bo 2819a Vs. II 4'-6' vgl. V. Haas/L. Jakob-Rost, in: AoF 11, 27, 63, 65; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 745; zum Waschen der Götterstatuen allgemein vgl. M. Popko, Religions of Asia Minor, 148. — Zu KUB 45, 5 Vs. II 20'-23' vgl. H.A. Hoffner, in: BIOR 38, 648; HW² 1, 230; ChS I/2-1, 106f. (Nr. 10); St. de Martino, in: RIA 8, 487.

⁵⁰⁷ ChS I/3-1, 113f. (Nr. 19), 118f. (Nr. 20), 120 (Nr. 21); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 810f.

⁵⁰⁸ Zu KUB 45, 49 Rs. IV 14'-18' vgl. Kap. 4.10.

⁵⁰⁹ V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 467.

4174)); Bo 6777 + KUB 47, 65 [= Bo 6869] + Vs. II 10'-30'. Rs. III 5'-17'⁵¹⁰. Auf die Existenz separater Liedtafeln für das Fest weisen auch zwei Tafelkataloge: (1) DUB.1.KAM SĪR^{hla} *qi-in-za-pu-ur-ti-[a-a]* (2) *SA DĪSTAR URU.Ni-nu-ua* „(1) 1. Tafel der Taubenlieder der Ištar von Ninive.“ (KUB 8, 69 Vs. III 1 f.; vgl. auch KUB 8, 73, 2 f.)⁵¹¹.

Bezeichnungen von zuvor aufgeführten Liedern bieten die Schreibervermerke am Ende umfangreicherer Tafeln. Auf den Vortrag bestimmter, zuvor zitierter Lieder bezieht sich die Tafel der hattischen Liturgien zum *purullija*-Festritual: (14') ... *ma-a-an LUGAL-ni uk-tu-u-ri-ja* (15') EZEN₄-ni URU.Zi-ip-la-an-ti *ti-iz-zi* (16') nu MUNUSMES₁KI.SIKIL *ki-š SĪR^{hla} iš-ša-ma-iš-kán-zi* „(14') ... Wenn der König zum beständigen (15') Fest in die Stadt Zippalanda kommt, (16') singen die Mädchen immer wieder diese Lieder.“ (KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19' [Kolophon, vgl. Text Nr. 29]⁵¹²). Gelegentlich werden die Gesänge nach den Vortragenden benannt: [*SA MUNUSMES*]K[AR.KID SĪR^{hla} „Lieder der Prostituierten“ (KBo 23, 97 Rs. 15'⁵¹³). Auf Liedgut, das während der großen Festrituale vorgetragen wurde, weist ein Fragment eines Bibliothekskataloges, eine mittelhethitische Niederschrift: ... *SA KILAM SĪR^{hla} „Lieder des KILAM-Festes.“* (KUB 30, 68 Vs. 5'⁵¹⁴). Auch die Bezeichnung SĪR GAL „großes Lied“ bezieht sich sicherlich auf ein Gesangsstück, das als bekannt vorausgesetzt werden konnte: (5) DUB.1.KAM A-NA EZEN₄ *pu-u-ru-li-ja-aš-za ma-ah-ša-an* (6) *LUMES₁ ha-pi-i-eš ú-nu-ua-aš-hu-ut da-an-zi* (7) *ba-kú-eš-šar-ra ma-ah-ša-an ha-an-da-a[n-zi]* (8) *MUNJMES₁ zi-in-ti-hi-i-eš-ša ma-ah-ša-an* (9) SĪR GAL SĪR^{ru} „(5) 1. Tafel für das *purullija*-Festritual. (6) Wie die Tänzer ihren Schmuck nehmen (7) und wie sie ihre Opfergaben ordnen (8) und wie die *zintubi*-Frauen (9) das große Lied singen.“ (KUB 8, 69 Vs. III 5-9 [Bibliothekskatalog]⁵¹⁵). Möglicherweise handelt es sich um das hattische Lied, dessen Text in KBo 21, 90, 31'-44' (Duplikat KUB 32, 83 +

KBo 25, 155 + 24, 98 + 21, 103) wiedergegeben ist⁵¹⁶.

Einige Gesänge sind mit mehr oder weniger ausführlicher Wiedergabe des Textes mehrfach bezeugt, so z. B. die Überlieferung eines als Wechselgesang vorzutragenden luvischen Liedtextes (KBo 4, 11 Rs. 54 f.; 30, 167 Rs. III. 8'-10'; KUB 35, 135 Rs. IV 22'; dazu vgl. weiter unten in Abschnitt 4.11.4).

Außerhalb der hethitischen Ritualanweisungen finden sich Hinweise auf Gesang in den historischen Texten. Ein althethitisches Schriftzeugnis in jüngeren Abschriften, ein Feldzugsbericht Ḫattušili I. über die Taurus-Überquerung des hethitischen Königs und die Kämpfe gegen die Hurriter („Puḫanu-Chronik“), gibt unter dem Incipit URU.Ne-ša-aš TÚG^{hla} „Die Kleider von Neša“ den von zwei Soldaten vorgetragenen Gesang wieder: (12') ... 2 LUMES₁ *pu-ul-hu-li-ja-an-te-eš* (13') *nu-uz-za iš-ša-ma-iš-ki-iz-zi* URU.Ne-ša-aš TÚG^{hla} URU.Ne-ša-aš TÚG^{hla} *ti-ja-am-mu ti-ja* (14') *nu-um-ma an-na-aš-ma-aš kat-ta ar-nu-ut ti-ja-am-mu ti-ja nu-um-ma i-ya-aš-ma-aš kat-ta ar-nu-ut* (15') *[ti-ja-am-mu ti-ja ...]* „(12') ... 2 Kämpfer, (13') und einer singt immer wieder (Duplikat: sie singen): „Die Kleider von Neša, die Kleider von Neša befestige an mir, befestige! (14') Und die meiner Mutter bringe herunter zu mir, lege (sie) mir an, lege an! Und die meines Ahnen/meiner Kinderfrau bringe herunter zu mir, (15') lege (sie) mir an, lege an! ...“ (KUB 31, 4 + KBo 3, 41 + 40 Rs. 12'-15' [Dupl. KBo 13, 78 Rs. 12'-14']⁵¹⁷). Mit diesem musikalischen Vortrag weisen die Sänger wohl auf die Gefahr durch die heranannahenden Hurriter hin, wenngleich der Inhalt des Liedes selbst weitgehend unverständlich bleibt. — Im Zusammenhang mit der Belagerung der nordsyrischen Stadt Uršu durch Ḫattušili I. wird ein als „Gesang des Zababa“ bezeichneter Kriegsgesang erwähnt: Der hethitische König tadelt den General Šanda, der eine Schlacht schlagen sollte, dies aber nicht getan hatte. Ḫattušili I. macht sich auch über den Befehlshaber Larija und dessen Söhne lustig, indem er ihnen als Kampflied einen auf ihre Untätigkeit anspielenden Spottgesang in den Mund

⁵¹⁰ ChS I/3-1, 177 (Nr. 41). 180 (Nr. 43). 181-183 (Nr. 44). 183 f. (Nr. 45). — Zu den Taubenfestzeremonien vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 36 f., 337 f. — Vgl. auch Kap. 4.11.3.

⁵¹¹ ChS I/3-1, 172 (Nr. 40).

⁵¹² H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 20; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 264 f.; M. Popko, Zippalanda, 155 f.; J. Klingert, Untersuchungen, 282 f. 710. 714 (hier auch weitere Literatur). — Zu KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19' vgl. auch Kap. 4.11.3 und 4.11.5 sowie Kap. 3.11.2.

⁵¹³ H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 647.

⁵¹⁴ H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 647; F. Pecchioli-Daddi, Messtieri, 404.

⁵¹⁵ F. Pecchioli-Daddi, Messtieri, 404; dies., in: Hethitica 8, 368, 378 Anm. 85; E. Badali/S. Zeilfelder, in: KZ 104, 71 f.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 699. — Zu KUB 8, 69 Vs. III 5-9 vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 17.

⁵¹⁶ F. Pecchioli-Daddi, in: Hethitica 8, 368. — Zu weiteren Liedtiteln vgl. H.A. Hoffner, in: BiOr 38, 648.

⁵¹⁷ B. Hrozný, in: ArOr 1, 297; H.G. Güterbock, in: JAOS 84, 110; ders., in: H.A. Hoffner, Perspectives on Hittite Civilization, 34; N. Oettinger, in: KZ 92, 74 f.; H.C. Melchert, in: IF 91, 102 f.; O. Soysal, in: Hethitica 7, 177. 181. 199. 202 f. (219); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 131; C. Watkins, How to kill a Dragon, 243; St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2663; ders., in: RIA 8, 487; zu dem Text und seinem historischen Hintergrund vgl. O. Soysal, in: VO 7, 107-128 (bes. 121); H. Klengel, Geschichte des hethitischen Reiches, 41 [A 12]; O. Soysal, in: Hethitica 14, 123-125. — Zur Bedeutung von *uga-* vgl. N. Oettinger, in: KZ 92, 75; H.C. Melchert, in: IF 91, 102-115. — Zu KUB 31, 4 + Rs. 12'-15' vgl. auch Kap. 6.2.2.

legt: DUMU^{MEŠ} Lar-ri-ja ^mLar-ri-ja-aš-š<-ia> hu-ūš-ki-ia-an-te-ēš ZA-MA-RA ^DZa-ba-ba, IZ-MU-RU „Die Söhne des Larija und Larija (selbst) singen das Lied des Zababa.“ (KBo 1, 11 Rs. 14⁵¹⁹). Danach wird ein Ritus ausgeführt, bei dem die Waffen (Pfeil, Streikglocke) – Attribute des Mannes – gegen typische Utensilien der Frau (Spiegel, Schminkpinsel, Spindel) ausgetauscht werden. Insbesondere die Erwähnung eines Kriegsgesanges weist darauf hin, daß sich nicht immer zweifelsfrei unterscheiden läßt zwischen Kultmusik und außerhalb des Kultes beheimateten Musikstücken.

Auch Dichtungen mythologischen Inhalts werden in den hethitischen Texten mit dem Terminus SİR bezeichnet, der hier zunächst – behelfsmäßig – mit „Lied“ übersetzt wird: SİR ^DUllikummi „Lied von Ullikummi“; DUB.1.KAM Š.4 SİR ^UKumarbi² „NUTIL“ „Erste Tafel des Liedes von [Kumarbi]“. Nicht fertig.“ (KUB 33, 120 + 48, 97 Kolophon, 1. Zeile⁵¹⁹); „Lied vom Gott LAMMA“ (KUB 33, 112 + 114 + 36, 2 Rs. III 10-18; vgl. auch 33, 2 d 39 ff.⁵²⁰); DUB.14.KAM SİR ^mKe-ēš-še NUTIL „14. Tafel des Liedes von Kešši. Nicht fertig.“ (KUB 47, 2 lk. Rand 1-3 [Kolophon]). Als SİR ^{parā} tarunmaš „Lied der Freilassung“ wird ein aus verschiedenen Traditionsstücken kompiliertes Werk bezeichnet (KBo 32, 11 Rs. IV 22' [Kolophon]; 13 Rs. III/IV [Kolophon]; 19 Kolophon; 66, 1' [Kolophon]; 87, 1' [Kolophon]): Die hurritisch-hethitische Bilingue umfaßt in der vorliegenden um 1400 v. Chr. niedergeschriebenen Fassung mindestens 5 Tafeln und enthält der Weisheitsliteratur oder der Lehrprosa zuzuordnende Parabeln (KBo 32, 12; 14), eine mythologische Beschreibung des Festes der Unterwelts Göttin Allani in ihrem Palast in der Unterwelt (KBo 32, 13) und eine Erzählung um die Stadt Ebla (KBo 32, 10. 15-20). In zwei Kolophonen (KBo 32, 13 Rs. III/IV [Kolophon]; 66, 1') wird ein Sänger oder Musiker (^UNAR) erwähnt; inwieweit ein Bezug zur Textgattung SİR bestand, läßt sich jedoch aufgrund der Bruchstückhaftigkeit der entsprechenden Passagen nicht klären⁵²¹.

Entsprechend wird für das Vortragen dieser Textgattung z. B. in der Niederschrift des Kumarbi-Zyklus das Verbum *išhamie-^{bhi}* „singen“ verwendet: ^DKum[arbi]in *išhamihhi* „Ich besinge/singe von Kumarbi.“ (KUB 33, 96 Vs. I 4⁵²²); *išhamihhiian KÜ.BABBAR-an ša-ni-iz-zi-in'* „Ich besinge es, das schöne Silber/ich singe von ihm, vom schönen Silber“ (A 12232)⁵²³. Diese im Rahmen des Teššub-Kultes vorgetragenen Abschnitte aus dem Kumarbi-Zyklus lassen in der vorliegenden junghethitischen Fassung keine Versstrukturen erkennen; sie sind aber möglicherweise Nachdichtungen einer metrisch gestalteten hurritischen Vorlage. Vielleicht ist die Präsensform von *išhamie-^{bhi}* in diesem Zusammenhang auch als Voluntativ aufzufassen: „Ich will singen ...“. Für diese Übersetzungsmöglichkeit spricht der Gebrauch des hethitischen Präsens in der hurritisch-hethitischen Bilingue aus Boğazköy: Dort werden hurritische Voluntativformen mehrfach durch das hethitische Präsens wiedergegeben (z. B. hurrit. *kadulli* = heth. *memahhi*, *memiškimi*)⁵²⁴. Das nur in der hurritischen Version erhaltene Proömium des „Liedes der Freilassung“ beginnt folgendermaßen: (1) *šir-ra-ti-li* PIM-ub ^{URU}Kum-mi-ni-ni-ūš *ša-la-a-ya-ūš-šir* (2) *e-eb-ri ta-at-ma-aš-ti-i-li šir-šir-tu-u-ri* (3) *ni-ik-ri e-še-ne-e-bi A-at-la-a-ri* „(1) Erzählen/singen (?) will ich von Teššub, dem großen (2) König von Kummī, preisen will ich die junge Frau (3) Allani am Riegelwerk der Erde.“ (KBo 32, 11 Vs. I 1-3). Im Anschluß an die genannten Belege aus dem Kumarbi-Zyklus und die obigen Ausführungen zum hurritischen Voluntativ mit seiner Entsprechung im Hethitischen ist nicht auszuschließen, daß hurritisch *šir=ad=ili* dem Präsens des hethitischen Verbum *išhamie-^{bhi}* „singen“ entspricht⁵²⁵.

Der Begriff SİR wird demnach wohl auch für Texte in gebundener Sprache gebraucht und wäre in diesem Zusammenhang vielleicht auch mit „Dichtung, Epos, Mythos o. ä.“ zu übersetzen; für hethitisch *išhamie-^{bhi}* wäre dann auch die Bedeutung „einen in Versen verfaßten Text“ vortragen, rezitieren“ anzusetzen; dem hethitischen Terminus entspricht wahrscheinlich das im „Lied der Freilassung“ in der Voluntativform gebrauchte hurritische Verbum *šir=ad-* „erzählen, sin-

⁵¹⁹ H.G. Güterbock, in: ZA 44, 122. 132 f.; CAD Z, 36 (s.v. *zamāru* s. b.). 37 (s.v. *zamāru* A 1); AHw III, 1508 (s.v. *zamāru(m)* D); A. Kempinski, Syrien und Palästina, 36; G. Beckman, in: JCS 47, 26. 29. 32. – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 13. 354 f.; St. de Martino, in: J.M. Sasson, Civilizations IV, 2663; ders., in: RIA 8, 487; H. Klengel, Geschichte des hethitischen Reiches, 40. 47-49; D. Bonatz, Das syro-hethitische Grabdenkmal, 81 (zur Darstellung von Roken und Spindel in Vorderasien und ihrer Bedeutung vgl. S. 79-82). – Zu KBo 1, 11 Rs. 14 vgl. auch Kap. 6.2.2.

⁵²⁰ H.G. Güterbock, in: RIA 6, 327.

⁵²¹ H. Ehelolf, in: Kf 1, 148 Anm. 2; H.A. Hoffner/G.M. Beckman, Hittite Myths, 43-45; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 97-99.

⁵²² E. Neu, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, Religionsgeschichtliche Beziehungen, 329-361; ders., Das hurritische

Epos der Freilassung; vgl. auch V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 345-353; V. Haas/I. Wegner, in: OLZ 92, 437-453. – Zum „Lied der Freilassung“ vgl. auch Kap. 5.1.14.

⁵²³ H.G. Güterbock, in: JCS 5, 146; JCS 6, 8-10; HED 2, 394.

⁵²⁴ G. Beckman/H.A. Hoffner, in: JCS 37, 23 (Nr. 12). – Zu dem „Lied vom Silber“ vgl. H.A. Hoffner, in: E. Neu/Chr. Rüster, Documentum Asiae Minoris Antiquae, 144 f.

⁵²⁵ E. Neu, in: H. Hettrich et al., Verba et Structurae, 196 (hier auch Belegstellen); ders., Das hurritische Epos der Freilassung, 124.

⁵²⁶ E. Neu, Das hurritische Epos der Freilassung, 30 f.

gen(?)³²⁶. Ist hier eine besondere Art des Vortrags eines in Versen abgefaßten Textes gemeint? Die Grenzen zwischen diesen Rezitationen und einem Liedvortrag in engerem Sinne könnten fließend sein – ebenso wie im epischen Gesang in Griechenland, der zwar erst durch Homer auf der Spätsstufe in der 2. Hälfte des 8. Jh. v. Chr. am Beginn der schriftlichen Epik faßbar ist, aber eine Verquickung von „Wort“ und „Ton“, von „Sagen“ und „Singen“ zeigt und die Gestalt des Dichters untrennbar vor der des Musikers erscheinen läßt. Das Dichten in der archaischen Zeit Griechenlands vollzieht sich in einer eigens kultivierten poetisch-musikalischen Sprache, einer „Singsprache“, die in der Blütezeit der Poesie ausschließlich in gesungener Form existierte.

Die sprachliche Form läßt zumindest bei einigen der bekannten Liedtexte eine metrische Gestaltung vermuten. Es läßt sich aber keine Notation erkennen, wie dies z. B. bei Schriftzeugnissen aus Ugarit der Fall ist: Bei diesen Tontafelfunden aus Ugarit handelt es sich um hurritische Hymnenteile mit anschließenden musikalischen Instruktionen, die durch akkadische Bezeichnungen für Intervalle innerhalb einer Skala, Zahlzeichen und hurritische Begriffe ausgedrückt werden. Diese Zusätze zum eigentlichen Text sind möglicherweise als eine Form von Notation für die den Gesang begleitenden Instrumentalmusiker (Leierspieler?) anzusprechen. Die Verwendung der akkadischen Terminologie in diesen Texten läßt vermuten, daß das mesopotamische Musiksystem auch in den benachbarten Kulturen bekannt war und dort Verwendung fand³²⁷. Inwieweit auch die hethitische Musik Ein-

flüsse Mesopotamiens aufnahm, muß offen bleiben, da einschlägige Schriftzeugnisse (z. B. die aus dem Zweistromland bekannten musikalischen Lehrtexte und Hymnenteile mit Aufführungshinweisen) fehlen. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, daß neben der Übernahme der Keilschrift, der Rezeption mesopotamischer Literatur und zahlreichen Berührungen zwischen mesopotamischer und hethitischer Religion auch das hethitische Musiksystem Impulse aus Mesopotamien empfing³²⁸.

4.11.1 SOLISTEN

In vielen Fällen sind der Sänger und sein Gesang nicht differenziert: ¹⁰NAR SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger singt.“ (KBo 33, 215 Rs. V 4'. 7'. 10'. 13'. 15'. 18'. 21'. 24'; KUB 12, 12 Rs. VI 19. 21. 23. 26. 28; 20, 2 Vs. III 2. 6. 9. 12. 16. 19 24³²⁹). In der Regel trägt der Sänger seine Lieder in den auch häufig in den Rezitationen verwendeten Kultsprachen Hattisch, Hurritisch oder Luwisch vor. Eine genauere Bezeichnung der Sprache, in der die Lieder vorgetragen werden, erfolgt durch das Suffix für Ethnika *-umma-*, das Adverbialsuffix *-il-* oder durch das für Ortsnamen gebräuchliche Determinativ URU: ¹⁰NAR *ba-at-ti-[i] SİR^{RU}* „Der Musiker/Sänger singt auf hattisch.“ (KBo 30, 69 Rs. IV 10' [vgl. Text Nr. 34]; KUB 2, 13 Rs. V und Rs. VI *passim*); ¹⁰NAR URU *Ha-at-ti-iš SİR^{RU}* „Der Musiker/Sänger singt auf hattisch.“ (KBo 11, 28 + KUB 20, 26 Rs. V 21'. 24'. 31'. 37³³⁰); ¹⁰NAR *lu-i-i-l SİR^{RU}* „Der Musiker/Sänger singt auf luwisch.“ (KUB 35, 2 (+) 4 Vs. I 9'f); (3') ¹⁰NAR URU *hur-ri SİR^{RU}* „Der Musiker/Sänger singt auf hurritisch.“ (KBo 10, 25 Rs. V 3'; vgl. auch Rs. V 5' [vgl. Text Nr. 13]; KBo 11, 28 + KUB 20, 26 Vs. II 10'. 21'. Rs. III 46' u. ö.³³¹); (4') ... DINGIR^{MES} *ad-ša (š')* [*iš-š'a-mi-iš-ki-iz-zi URU iš-ta-nu-ni-li* ... (4') ... Und für die Götter (š') singt er immer wieder nach Art der Stadt Ištanuwa.“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I 4'f. 15' [vgl. Text Nr. 70]³³²).

Eine Differenzierung der Sänger kann durch die Zuordnung zu einer bestimmten Gottheit erfolgen: (12') EGIR-ŠU^{ma} ¹⁰NAR ¹⁰LAMMA

³²⁶ Zur hethitischen Nachdichtung des Kumarbi-Zyklus und der möglichen metrischen Gestaltung der hurritischen Vorlage vgl. H.G. Güterbock, in: JCS 5, 141; E. von Schuler, in: RLA 7, 68 (§ 31), 73 (§ 5 [Einleitung]). 74 (§ 5.11); H.A. Hoffner Jr., in: E. Neu/Chr. Rüster, *Documentum Asiae Minoris Antiquae*, 147. – Zu SİR im Sinne von „Dichtung, Epos, Mythos o. ä.“ vgl. H.G. Güterbock, in: H.A. Hoffner Jr., *Perspectives in Hittite Civilizations*, 32–37; E. Neu, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, *Religionsgeschichtliche Beziehungen*, 330f.; St. de Martino, in: SMEA 32, 131ff.; zu hurritisch šir bzw. šir=*ad-* vgl. V. Haas/L. Wegner, in: OLZ 86, 385 Anm. 5; E. Neu, *Das hurritische Epos der Freilassung*, 8, 33 f.

³²⁷ Zu den hurritischen Hymnenteilen aus Ugarit vgl. D. Wulstan, in: *Music and Letters* 52, 365–382; A.D. Kilmer/R.L. Crocker/R.R. Brown, *Sounds from Silence*; A.D. Kilmer, in: RA 68, 69–82; M. Duchesne-Guillemin, in: RA 69, 139–173; H.J. Thiel, in: SMEA 18, 109–136; ders., in: RHA 36, 189–197; R. Werner, in: *Asiatische Studien/Etudes asiatiques* 35/1, 55–66; C. Schmidt-Colinet, *Die Musikinstrumente*, 34f.; M. Duchesne-Guillemin, *A Hourian Musical Score from Ugarit*; M.K. Černý, in: R. Vavroušek/V. Souček, *Sulmu*, 49–62; S.A. Rashid, in: A. Riehmüller/F. Zamminer, *Die Musik des Altertums*, 19; M.L. West, in: *Music and Letters* 75, 171–179; A.D. Kilmer/B. Lawergren, in: MGO₂, Sachteil 6, 139f.; Th.J.H. Kripspijn, in: E. Hickmann et al., *Studien zur*

Musikarchäologie III, 473–475. – Zur metrischen Form von Texten aus dem kleinasiatischen Raum vgl. V. Haas/H.J. Thiel, *Die Beschwörungsrituale der Alaiurrah(h)*, 66–88.

³²⁸ Zu den Kulturkontakten zwischen Mesopotamien und dem Hethitisch vgl. Kap. 1.2.

³²⁹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 119 f. (Nr. 91). 123 f. (Nr. 100). 163 f. (Nr. 167).

³³⁰ R. Lebrun, *Samuha*, 151 ff.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 203 (Nr. 214); M.-Cl. Trémouille, *„Hebat“*, 38 Anm. 305. – Eine Belegstellensammlung zu den hattisch, hurritisch und luwisch singenden Sängern bietet F. Pecchioli-Daddi, *Medien*, 339–343.

³³¹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 194–204 (Nr. 214).

³³² E. Badali, *Strumenti musicali*, 332 (Nr. 25).

(13) GIŠ PINANNA *ba-aṣ-zi-ki-iṣ-zi* „(12) Danach aber spielt der Musiker/Sänger der Schutzgottheit (13) die Leier.“ (KBo 10, 25 Rs. VI 12'f. [vgl. Text Nr. 14]³³³; vgl. auch KBo 11, 47 Vs. I 10'; KUB 38, 12 Vs. I 1 und möglicherweise auch KBo 30, 9 Vs. II 2'); ^{LU}NAR ^{DU}TU SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger der Sonnengottheit singt.“ (KUB 34, 115 Rs. 8'³³⁴); (16) ... ^{LU}NAR DINGIR^{LUM} (17) *ḫal-ḫi-iṣ-ki-iṣ-zi* ... „(16) Der Musiker/Sänger der Gottheit (17) ruft immer wieder.“ (KBo 10, 27 Rs. V 16'f.³³⁵). In dem Ritual für die Ištar von Tameninga ist ein Musiker/Sänger mit der Statue der Göttin beschäftigt; ihm obliegen demzufolge neben dem Musizieren auch priesterliche Aufgaben: (9) [...] ^{nu} ^{LU}NAR ŠA DINGIR^{LUM} *ša-aṣ-nu-uṣ*] (10) [...] *ša-an* ^{LU}AZU *A-NA DINGIR^{LUM} TUG-an še-er ar-[ḫa]* (11) [...] *ri-nu DINGIR^{LUM}-ni GİR^{MES}-aṣ ḫa-a-tar pi-an-zi nu* [...] (12) [...] *a ḫ-an še-er tar-na-i KÜ.BABBAR-ja-kán an-da* [...] (13) [...] *ḫi-ṣ-zi na-aṣ-ta DINGIR^{LUM} GİR^{MES}-ŠU ar-ra-an-zi* [...] „(9) [...] und der Musiker/Sänger der Gottheit läßt [das Götterbild] schlafen. (10) [Und] der Wahrsager zieht der Gottheit das Gewand weg. (11) [...] und, sie bringen das Wasser für die Füße der Gottheit und [...] (12) [...] Öl läßt er, und Silber auf [...] (13) [...] und die Füße der Gottheit waschen sie [...].“ (KUB 12, 5 Rs. IV 9'-13'³³⁶). Ein ^{LU}NAR DINGIR^{LUM} („Sänger der Gottheit“) ist auch in einer Zuteilungsliste für Teilnehmer eines Kultfestes in Zippalanda bezeugt (KBo 16, 71 + Rs. IV 10; vgl. Kap. 3.1.14).

In einigen Fällen werden die Sänger bestimmten Musikinstrumenten zugeordnet, die sie in den Ritualabschnitten aber offensichtlich nicht spielen: ^{LU}MES^{AR} ^{LU}ŠA GIŠ PINANNA.TUR ^{NINDA}*ḫar-ši-[in pá-r-ja-an-zi]* „Die Musiker/Sänger der kleinen Leier [brechen] dickes Brot.“ (KBo 25, 178 Rs. IV 15'³³⁷); LUGAL-ⁿⁱ *QA-TAM da-a-i ta-at A-NA* ^{LU}NAR ŠA GIŠ PINANNA.TUR *pa-a-i* „Der König legt die Hand (daran) (sc. an die ihm hingehaltene Leber). Er gibt sie dem Musiker/Sänger der kleinen Leier.“ (KUB 58, 6 + 28, 91 Rs. VI 14'³³⁸); 3 ^{LU}MES^{AR} ^{LU}GIŠ PINANNA.GAL ... „3 Musiker/Sänger der großen

Leiern ...“ (KBo 20, 1 - 17, 29 Vs. II' 8'³³⁹); ^{LU}NAR ŠA GIŠ PINANNA.GAL SİR^{RU} „Der Sänger/Musiker der großen Leier singt.“ (KUB 44, 19 Vs. 15'³⁴⁰). Das Ritualfragment A 1176 (Vs. 5) nennt einen „Sänger der großen Leier“ (^{LU}NAR ŠA GIŠ PINANNA.GAL)³⁴¹.

Der Auftritt des Sängers begleitet häufig die vom König - oft ist auch die Königin beteiligt - ausgeführten großen Trinkzeremonien während der Festrituale: (10) LUGAL-ⁿⁱ ^{DU}GUB-^{af} ^{DU}URU^{NU} *ri-ke* (11) *ŠU-TU GAL 1 SU e-ke-zi* (12) ^{LU}NAR ^{URU}*ḫa-at-ti-li SİR^{RU}* „(10) Der König trinkt den Wettergott von Nerik im Stehen (11) einmal mit einem Becher. (12) Der Musiker/Sänger singt auf hattisch.“ (KUB 2, 13 Rs. V 10-12; vgl. z. B. auch KUB 12, 12 Rs. VI *passim*; 20, 2 Vs. III *passim*³⁴²). Der in diesem Zusammenhang vorgetragene Gesang kann auch von Instrumentalmusik begleitet werden: (8) *nam-ma-aṣ-ša-an A-NA ALAM GIŠGIR a-ša-an-na-aṣ še-er a-ku-n-ya-an-na* (9) *pi-an-zi nu* ^{DU}TU-^{un} *e-ke-zi* ^{LU}NAR ^{GIŠ}*ḫu-in-zi-na-ri-it* (10) SİR^{RU} ^{LU}MES^{AR} *ALAM.ZU, a-ḫa-a ḫal-zi-an-zi me-mi-ia-an-ma* (11) *ḫu-ni-te-ef-kán-zi* ^{LU}ki-i-da-aṣ *U-UL ḫal-za-a-i* „(8) Darauf geben sie dem Bild auf dem Sitzwagen zu trinken, (9) und die Sonnengottheit trinken sie. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der großen Leier. (10) Die Komödianten rufen: „*aḫā!*“ Die Stimme aber (11) dämpfen sie. Der Vortragspriester ruft nicht.“ (KUB 30, 24 + Vs. II 8-11 [vgl. Text Nr. 66])³⁴³; ... ^{GIŠ}*ḫu-ḫu-aṣ-[li ya-at-ḫa-an-na-i iṣ-ḫa-mi-iṣ-ki-iṣ-zi-ja* „Die Laute schlägt er (sc. ^{LU}A.ZU) dauernd, und er singt immer wieder.“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I' 18' [vgl. Text Nr. 70])³⁴⁴; ^{LU}ALAM.ZU, ^{GI}GID-^{it} SİR^{RU} „Der Komödiant singt unter Begleitung der Doppeloboe.“ (KBo 11, 30 Rs. 17' (Par. KUB 41, 44 Rs. VI 14) [vgl. Text Nr. 19])³⁴⁵. - Selten belegt sind Sängerinnen oder Sänger, die zu ihrem Gesang in die Hände klatschen: [^{MUNUS}] *u-ya-aṣ-ša-an-na-at-li-iṣ SİR^{RU} pal-ya-a-[iṣ-zi]* „Die ^{MUNUS}ḫu-aṣ-šannalli-c. singt, sie klatscht.“ (KUB 54, 13 Vs. II 6'³⁴⁶); (16)] ^{LU}NAR SİR^{RU} ^{LU}NAR *pal-ya-iṣ-zi* (17)] *x-ú-li-in TUŠ-^{af} e-ke-zi* (18) ^{LU}NAR SİR^{RU} [*pa*] *u-ya-iṣ-zi-ma U-UL* „(16) Der Musiker/Sänger singt,

³³³ Zu KBo 10, 25 Rs. VI 12'f. vgl. auch Kap. 3.1.14.

³³⁴ F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 333, 336; E. Neu, *Glossar*, 372; E. Badali, *Strumenti musicali*, 140 (Nr. 127); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 96f. - Zu KUB 34, 115 Rs. 8' vgl. auch Kap. 3.1.14.

³³⁵ S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hebräischen Tempels*, 236f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 141 (Nr. 129).

³³⁶ J. Danmanville, in: *RHA XX/70*, 52, 54; CHD L-N, 391; V. Haas, *Geschichte der hebräischen Religion*, 576 Anm. 228. - Zu KUB 12, 5 vgl. auch Text Nr. 32.

³³⁷ Zu KBo 25, 178 Rs. IV 15' vgl. auch Kap. 4.1.3 und 3.1.14.

³³⁸ M. Popko, *Zippalanda*, 246f. - Zu KUB 58, 6 + Rs. VI 14 vgl. Kap. 3.1.14.

³³⁹ E. Neu, *Althethitische Rituale in Umschrift*, 152; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 99; E. Badali, *Strumenti musicali*, 213 (Nr. 232). - Zu KBo 20, 1 + 17, 29 II' 8'f. vgl. auch Kap. 5.2.1.

³⁴⁰ D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 207.

³⁴¹ G. Beckman/H.A. Hoffner, in: *JCS* 37, 31 (No. 40).

³⁴² E. Badali, *Strumenti musicali*, 25 (Nr. 14). 119f. (Nr. 91). 163f. (Nr. 167).

³⁴³ Zur Begleitung des Gesangs durch die große Leier vgl. auch Kap. 4.1 (Einleitung) und 4.1.2.

³⁴⁴ G.M. Beckman, in: *BiOr* 42, 143; E. Badali, *Strumenti musicali*, 333 (Nr. 25). - Vgl. auch Kap. 4.3.1.

³⁴⁵ Zu KBo 11, 30 Rs. 17' vgl. auch Kap. 4.9.

³⁴⁶ E. Badali, *Strumenti musicali*, 188 (Nr. 205). - Zu KUB 54, 13 Vs. II 6' vgl. auch Kap. 3.1.10.

der Musiker/Sänger klatscht in die Hände. (17')] trinkt er/sie sitzend. (18') Der Musiker/Sänger singt, er klatscht aber nicht.“ (KBo 14, 94 Vs. II 16'-18'⁵⁴⁷; Rs. III; Par. KBo 41, 105 + Vs. II *passim*). Als Gesangssolisten treten auf: ¹⁰NAR, ¹⁰ALAM.ZU., ¹⁰A.ZU., ¹⁰GALA, ¹⁰GUDU₁₂, ¹⁰SANGA (vgl. auch Kap. 5.1.1, 5.1.3, 5.1.7, 5.1.14, 5.1.17).

Während des *purullija*-Festivals im Rahmen eines Trinkzeremoniells für Tetešhapi tritt ein Kult- oder Palastfunktionär, der ¹⁰taraiija-c. (¹⁰LUL), als Sänger und auch in anderen Funktionen auf: Zunächst werden der Göttin, begleitet von Musik- und Tanzdarbietungen, Trankspenden und Brotpfer dargebracht. Dem König werden in einer unter Beteiligung verschiedener Kultfunktionäre vollzogenen Zeremonie mehrere Ergebnisse von Leberschauen mitgeteilt (dazu vgl. z. B. Text Nr. 29 und 78). Anschließend wird ein Schaf geschlachtet, dessen Fleisch in einem Topf zubereitet wird. Nun folgt das Opfer des ¹⁰taraiija-c., der danach in gebeugter Haltung (in der Hocke?) tanzt: (8') ... ¹⁰L[UL- (9') *šī-pa-an-ti* ¹⁰LUL-šī-ja-ša-na a-ra-a-i 'ta' ga-ne-na'-an-ta'-aš 'tar-uk'-zi ... „(8') Der ¹⁰taraiija-Mann (9') liebt. Der taraiija-Mann aber erhebt sich, und in Hockstellung tanzt er.“ (KBo 17, 43 Vs. I 8'f). Im weiteren Verlauf dieser Ritualhandlungen geht der taraiija-Mann zum Ofen und schafft Backwerk herbei: (13') ¹⁰ta-ra-šī-ja UDUN-ni-i [a pa-iz-iz] (14') *ta-aš-ta* NINDA-tu-šī-ni-ik (15') NINDA-ku-šī-iz-ta-an-na pa-ra-[a] (16') *šī-da-i* „(13') Der taraiija-Mann geht zum Ofen. (14') Und das &- (15') und das &-Gebäck (16') bringt er herbei.“ (KBo 17, 42 + KUB 56, 46 [= Bo 2599] Rs. VI 13'-16' [Dupl. Bo 4869 Vs. II 8'-10']; KBo 17, 43 Vs. I 17'). Das Gebäck wird zusammen mit Biergefäßen und Lebern zum Tempel der Tetešhapi(?) gebracht. Die folgenden Ritualhandlungen sind nur bruchstückhaft überliefert: Bevor der Text abbricht – das Ende des Rituals ist nicht erhalten – wird ein Lied vorgetragen (SIR^{RU}); der Sänger ist möglicherweise der taraiija-Mann, der dann den musizierenden Tempelfunktionären zuzurechnen wäre und möglicherweise mit dem ¹⁰NAR gleichzusetzen ist⁵⁴⁸.

Solosängerinnen sind in den hethitischen Ritualanweisungen selten belegt; charakteristisch

für das *mitaiš(i)āš*-Fest ist der Liedvortrag einzelner Priesterinnen der Gottheit Huwaššanna (MUNUS *huwaššannalli*-c.)⁵⁴⁹.

Eine Differenzierung der Lieder erfolgt durch die Zuordnung zu bestimmten Gottheiten (ŠA DU SIR SIR^{RU} „Das Lied des Wettergottes singt er.“) oder anderen Charakteristika (ŠA GU.MAH^{RU}A SIR „Das Lied der Stiere“) des jeweiligen Rituals⁵⁵⁰. An den Festivaltagen nehmen auch Sänger und Sängerinnen aus den Orten teil, an denen Abschnitte der großen Festivaltage durchgeführt wurden; dies sind in erster Linie die für den Kult bestimmter Götter bedeutenden Orte, z. B. Neša und Arinna (KBo 25, 176 Rs. 7'), Nerik (KUB 28, 80 Rs. IV 2; 30, 68 Rs. 5; 42, 100 Rs. III 12') und Zippalanda (KBo 25, 176 Rs. 12'). – Von diesen Herkunftsangaben von Sängern zu trennen sind die Belege für den als ¹⁰NAR URU *Kaniš* bezeichneten Vokalmusiker: ¹⁰NAR URU *Ka-né-šif* SIR^{RU} „Der Musiker/Sänger aus Kaniš singt.“ (KBo 30, 69 Rs. III 34' [Paralleltext Bo 5480, 12]⁵⁵¹; vgl. z. B. auch KUB 1, 12 Vs. 2; Bo 6570 Vs. II 7'; IBoT 2, 20 + IBoT 1, 22 + KUB 20, 60, 2); ¹⁰MESNAR URU *Ka-ni-šif* SIR^{RU} „Die Musiker/Sänger aus Kaniš singen“ (KBo 20, 28 Vs. 2'⁵⁵²; KUB 48, 9 Vs. II 9; IBoT 1, 2 Rs. IV 8'f. 13'); ¹⁰MESNAR URU *[a-ni-šif]* GIŠ PINANNA *ba-az-zi-šif* *kán-zi* SIR^{RU}-ja „Die Musiker/Sänger aus Kaniš spielen immer wieder die Leier, und sie singen.“ (KBo 15, 33 + 35 Rs. III 6⁵⁵³). Ähnlich sind auch die Belege für den ¹⁰NAR URU *Hurri/Hurili* zu bewerten. Die Einführung beider Musiker erfolgte im Rahmen der Umgestaltung der hethitischen Feste während der Kultreformen unter Hattušili III. und Tuṭḫalija IV. im 13. Jh. v. Chr.⁵⁵⁴.

⁵⁴⁹ Zu der MUNUS *huwaššannalli*-c. vgl. auch Kap. 5.2.3. – Weitere Belege für den Gesang der Priesterin bietet F. Pecchioli-Daddi, Mesieri, 388 f.

⁵⁵⁰ Vgl. Kap. 4.11 (Einleitung).

⁵⁵¹ M. Popko/P. Taracha, in: Aof 15, 86 f.

⁵⁵² E. Badal, *Strumenti musicali*, 214 (Nr. 234). – Belegstellen zu Sängern aus Kaniš finden sich bei F. Pecchioli-Daddi, Mesieri, 342 f. – Zu den Herkunftsorten der Musiker/Sänger vgl. auch Kap. 5.1.14.

⁵⁵³ F. Pecchioli-Daddi, Mesieri, 342 (hier auch weitere Belege für das Auftreten des ¹⁰NAR URU *Kaniš*). – Zum ¹⁰NAR URU *Kaniš* vgl. auch L. Jakob-Rost, in: H. Klengel, Beiträge, 111–115.

⁵⁵⁴ A. Kammenhuber, in: M. Mori/H. Ogawa/M. Yoshikawa, *Near Eastern Studies*, 144; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 613, 748. – Zum ¹⁰NAR URU *Kaniš* vgl. L. Jakob-Rost, in: H. Klengel, Beiträge, 111–115; D. Yoshida, in: K. Watanabe, *Priests and Officials*, 250 f.

⁵⁴⁷ E. Badal, *Strumenti musicali*, 187 (Nr. 203). – Zu KBo 41, 105 + Vs. II sowie zu KBo 14, 94 Vs. II und Rs. III vgl. auch Kap. 5.1.14 und 5.2.3.

⁵⁴⁸ Zu den genannten zur NINDINGIR-Textgruppe gehörigen Texten vgl. E. Neu, *Althethitische Rituale*, 99–106; U. Severin, *Der menija-Mann* (bes. 40–44, 50–53, 92 f. 106–109); vgl. auch V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 735. – Zu KBo 17, 43 Vs. I 8'-14' vgl. St. de Martino, *La danza nella cultura itita*, 22, 69–71 (Nr. 32). – Zum ¹⁰LUL (¹⁰taraiija-c.) = ¹⁰NAR vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, Mesieri, 323. – Zum ¹⁰NAR, auch als Ausführender von Opferzeremonien, vgl. Kap. 5.1.14.

4.11.2 MÄNNERCHÖRE

Neben den Solisten sind auch Chöre bezeugt. Die als ¹⁰NAR bezeichneten Kultfunktionäre tragen im Rahmen der Festrituale während der Opferhandlungen oft hurritische oder hattische Lieder vor³⁵³; sie singen ohne instrumentale Begleitung, sofern in den zitierten Texten nicht eine verkürzte Ausdrucksweise vorliegt, die nur den Gesang erwähnt: (47) ¹⁰MESNAR (48) *hur-li-iš SİR^{RU}* „Die Musiker/Sänger singen hurritisch.“ (KBo 19, 128 Rs. V 47 f.³⁵⁴); ¹⁰MESNAR *hur-ri SİR^{RU}* „Die Musiker/Sänger singen hurritisch.“ (KUB 27, 1 Rs. IV 33, 38. 40. 42); ¹⁰MESNAR *hur-la-aš SİR^{RU}* „Die Musiker/Sänger singen hurritisch.“ (KUB 27, 1 Rs. IV 20. 44); ¹⁰MESNAR *ha-at-ti-li SİR^{RU}* „Die Musiker/Sänger singen hattisch.“ (KUB 27, 1 Rs. IV 25. 28; vgl. auch KUB 56, 45 [= Bo 2597 + Bo 2659] (+) VSNF 12, 28 [= VAT 7683] Rs. III¹ 11 f.³⁵⁵).

Manche Texte bieten Angaben zur Herkunft der Chöre, die demzufolge z. B. aus Anunuya, Kaniš und Huršamma kamen: (2) [¹⁰MES URU A-nu-nu-na-aš-šir¹] [(3)] x *ki-iš-ia-an SİR^{RU}* „Die Leute aus Anunuya singen folgendermaßen.“ (KBo 10, 23 (+) 22 + KBo 11, 67 Rs. VI 2 f.); ¹⁰MES URU Ka-ni-iš *SİR^{RU}* „Die Leute aus Kaniš singen“ (KBo 21, 68 Vs. I 7); ¹⁰I-na-ar LÚMES *Na-šir-me-ni-eš SİR^{RU}* „Die Göttin Inar(a) besingen die Leute aus Neša.“ (KBo 20, 10 + KBo 25, 59 Vs. I 17. Vs. II 14; vgl. auch KBo 21, 70 Vs. I 24; für die Gottheit Aškašepa: KBo 7, 38 rechte Kol. 10; ohne Göttername: KBo 30, 80 Vs. 3³⁵⁶); (7) ... ¹⁰MES URU Hur²-ša-an-na (8) EGIR LUGAL *SİR^{RU}* „(7) Die Leute von Huršamma (8) singen hinter dem König“ (KUB 10, 88 Rs. VI 7 f.³⁵⁷). Die Einwohner der Ortschaft Taggalmuša fungieren als Chorsänger und als Instrumentalmusiker (Trommler?): (4) ... ¹⁰MES URU Ta-ag-gal-mu-ša (5) *ha-ja-l-ša-an-ni-an-zi SİR^{RU}* „(4) Die Leute von Taggalmuša (5) schlagen ständig (die Trommel?), sie singen.“ (KBo 25, 23 Vs. 4 f.; vgl. auch KBo 20, 19 + 25³⁶⁰).

Ein mittelhethitischer, zum *purullija*-Festritual gehöriger Text unterscheidet zwischen zwischen zwei Kategorien von Vokalmusikern (¹⁰MESSİR):

1. Zuerst werden im Verlauf eines umfangreichen Rituals oder eines Festabschnittes wiederholt auftretende Sänger genannt, deren Vortragssprachen Hattisch, Hurritisch, Luwisch sind; weder ihre Herkunft noch ihre Funktion in der Musikdarbietung (Sänger oder auch Instrumentalisten?) läßt sich aus dem Text ableiten; 2. Eine zweite, an der beschriebenen Ritualhandlung beteiligte Musikerformation besteht aus den „Sängern des Ortes“ (*pēdaš* ¹⁰MESSİR), die vielleicht zum Kultpersonal des als Ritualschauplatz dienenden Tempels („Haus der Askoi-LAMMA-Gottheit“) oder zu einer anderen aus dem Ort (Hattuša) selbst stammenden Gruppe gehören: (26) ... ¹⁰MESSİR (27) *SİR^{RU} LÚMES URU GI7 ha-ap-pi-an-zi 1 NINDA ta-ka-ru-un pā-ri-ia* (28) *na-an-kān KUS³ kur-ši še-er da-a-na-aš-ta pe-e-da-aš* ¹⁰MESSİR (29) *an-da i-ya-an-zi na-aš-ta GUNNI 1-ŠU ha-ša-an-zi SİR-ia* „(26) Die Sänger (27) singen. Die Hundeleute bellen. Ein *takarmu*-Brot bricht er, (28) und er legt es auf den Askos. Die Sänger des Ortes kommen herein. Und sie wenden sich einmal zum Herd, und sie singen.“ (KUB 55, 43 [= Bo 2393 + Bo 5138] Rs. IV 26³⁵⁸-29³⁵⁹). Als ortsansässiges Kultpersonal sind wohl auch die in KBo 20, 11 Vs. II 2' (¹⁰MESŠUGI URU^{LM}) und Vs. II 8' (¹⁰MUSMESKI.SIKIL URU^{LM}) genannten Personen aufzufassen.

In einigen Fällen muß offen bleiben, ob die mit Leiern in Verbindung gebrachten Personen diese Instrumente auch spielen und gleichzeitig singen oder ob sie nur als Sänger fungieren: ¹⁰MES GIŠ ¹⁰INANNA^{11A} *Ka-ni-iš SİR^{RU}* „Die Leute der Leiern aus Kaniš singen.“ (ABoT 5 + Vs. II 22' [Par. KBo 22, 195 (+) 224 Vs. II' 18']; KBo 21, 68 Vs. I 17³⁶²). Vielleicht sind diese Musiker im Anschluß an die in einer stichwortartigen Aneinanderreihung genannten ¹⁰MESNAR ŠA GIŠ ¹⁰INANNA.TUR „die Musiker/Sänger der kleinen Leier“ (KBo 25, 178 Rs. IV 15³⁶³) als Leierspieler anzusprechen.

Der Gesang konnte durch verschiedene Musikinstrumente (Gegenschlagstäbe, Leier, Harfe, Laute, Becken) begleitet werden: (11) *nu LÚMES URU A-nu-nu-mi-[n]-é-éš ha-at-ti-li* (12) *SİR^{RU} GIŠ ma-a-ri-ni-šā* (13) *an-da ha-at-ša-an-ni-an-zi* „(11) Die Leute aus Anunuya singen auf hattisch. (12) Die Gegenschlagstäbe (13) schlagen sie ständig aneinander.“ (KUB 11, 34 Rs. IV 11'-13' [vgl. Text Nr. 47]³⁶⁴); (1) *[n] ¹⁰INANNA^{11A} ha-[a]-zi-kān-zi* (2)

³⁵³ Belegstellen zum Vortrag hurritischer und hattischer Lieder finden sich bei F. Pecchioli-Daddi, Meseri, 339-342.

³⁵⁴ H. Otten, Ein hethitisches Festritual, 14 f.; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethischen Tempels, 174-176; E. Badali, *Strumenti musicali*, 90 (Nr. 62).

³⁵⁵ E. Badali, *Strumenti musicali*, 204 f. (Nr. 215); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 198.

³⁵⁶ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethischen Tempels, 246 f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 175 (Nr. 181). 209 (Nr. 220). 234 (Nr. 283); J. Klinger, Untersuchungen, 610 f.; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 67 f. 122. 328.

³⁵⁷ Zu KUB 10, 88 Rs. VI 1-8 vgl. Kap. 4.11.4.

³⁵⁸ E. Neu, Althethitische Ritualtexte, 59. 61.

³⁵⁹ Zu KUB 55, 43 vgl. H. Otten, in: R. von Kienle et al., Festschrift Johannes Friedrich, 351-359; G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 145-164 (bes. 154 f. 163. 179); V. Haas, *Geschichte der hethischen Religion*, 455. 728 f.; D. Groddek, *Hethische Texte in Transkription*: KUB 55, 78. - Zu KUB 55, 43 Rs. IV 26'-29' vgl. auch Kap. 5.2.2.

³⁶⁰ D. Yoshida, in: H.L.H. Prince Takahito Mikasa, *Cult and Ritual*, 142.

³⁶¹ Vgl. auch Kap. 4.1.3.

³⁶² Zu KUB 11, 34 Rs. IV 11-13 vgl. Kap. 4.6.

[LÚMES UR]¹³⁵ U¹ A-ni-um-na-ai-¹ f¹ u¹ ¹ [...] (3) [...] x
 ki-iš-ša-an SİR^{RU} ... (7) ... G¹ ma-ri-u[š] (8) [an-d]a
 „¹u¹-al-¹ha-an-ni-iš-š[an-z]i“ „(1) Die Leiern spielen
 sie. (2) Die Leute aus Anunuya (3) singen fol-
 gendermaßen: ... (7) ... Die Gegenschlagstäbe (8)
 schlagen sie ständig aneinander.“ (KBo 10, 23 (+)
 22 + KBo 11, 67 Rs. VI 1-3, 7 f.³⁶³); (10) LÚMES¹ z¹-
 li-pu-ri-ja-tal-li-uf (11) G¹ hu-pa-al-li-šit SİR^{RU} (10)
 Die Männer (der Gottheit) Zilipuri (11) singen
 unter Begleitung der Laute.“ (KUB 11, 35 Rs. V
 10 f. [vgl. Text Nr. 48])³⁶⁴; (9) LÚMES¹ NAR G¹Š
 PINANNA¹ U¹ A-a-z-zi-kán-z¹ (10) iš-¹ ha-mi-iš-kán-z¹-
 ja „(9) Die Musiker/Sänger spielen die Leiern,
 (10) und sie singen immer wieder.“ (KUB 12, 5
 Vs. I 9 f. [vgl. Text Nr. 49]); (27) [G¹ŠTIBUL]A¹ A-
 a-z-zi-kán-z¹ (28) SİR^{RU}-ja „(27) Die Harfe spielen
 sie, (28) und sie singen.“ (KBo 10, 24 Vs. II
 27 f.)³⁶⁷.

Neben den als LÚMES¹NAR bezeichneten Perso-
 nen bilden auch andere Kultfunktionäre Chöre
 von nicht bestimmbarer Größe: LÚMES¹GALA
 SİR^{RU} „Die Priestersänger singen.“ (KBo 30, 9 Vs.
 II 4'; vgl. auch KUB 30, 41 Rs. V 24. 37; KUB 53,
 44 Rs. IV 2³⁶⁸). Während des (j)š¹u¹u¹-Festivals
 treten mehrmals die als LÚMES¹BALAG¹DI bezeich-
 neten Kultakteure auf, die nicht nur Trommeln
 schlagen, sondern auch singen³⁶⁹; mitunter ist an-
 gegeben, zu Ehren welcher Gottheit (z.B. Atta-
 mine) die Musikdarbietung stattfand: LÚMES¹BA-
 LAG¹DI A¹ A-ta-u-mi-ne SİR^{RU} [...] „Die BA-
 LAG¹DI-Leute singen der Gottheit Attamine
 [...].“ (KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 16' [vgl. Text
 Nr. 23]; vgl. auch die Auflistung von beopferten
 Gottheiten KUB 27, 20 Rs. 7³⁷⁰); (5') ... LÚMES¹BA-
 LAG¹DI (6') hu-pi-iš-kán-z¹-pāt SİR^{RU} „(5') Die
 BALAG¹DI-Leute (6') spielen weiterhin (die
 Trommel? und) singen.“ (KBo 15, 59 Rs. III 5' f.;
 vgl. auch KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 12' [vgl.
 Text Nr. 23])³⁷¹). Bei mehreren Festivals ist der
 Jägerbund der Hundemaskenträger arwesend.
 Diese Personen imitieren Tierstimmen (Hunde-
 gebell): LÚMES¹URGI¹ A-a-pi-an-z¹ „Die Hunde-
 maskenträger bellen“ (vgl. z.B. KUB 55, 43 [= Bo
 2393 + Bo 5138] *passim*³⁷²). Sie fungieren aber

auch als Sänger: [LÚMES¹URGI¹ EGIR AB-ja SİR^{RU}
 „Die Hundemaskenträger singen hinter dem
 Fenster ...“ (KBo 4, 13 + KUB 10, 82 Rs. V 40³⁷³;
 vgl. auch KBo 19, 128 Rs. IV 52 f.³⁷⁴); vielleicht ist
 auch das Fragment KUB 46, 19 Vs. 4' hierher zu
 stellen). Auch die *hapi*-Leute fungieren gelegent-
 lich als Sänger: Sie treten z.B. in den NIN.DIN-
 GIR-Ritualen und auch beim KILAM-Festritual
 auf und nehmen mannigfaltige Aufgaben im Kult
 wahr (z.B. Schlachten von Opfertieren, Betei-
 lung an der Leberschau, Tanzdarbietungen); auch
 an musikalischen Darbietungen sind sie beteiligt:
 LÚMES¹hapi-¹ef SİR^{RU} „Die *hapi*-Leute singen“.
 (KBo 25, 43 Rs. 5'; vgl. auch 20, 32 Vs. II 14 f.; 79,
 7 f.³⁷⁵). Am 11. Tag des AN.TAH.SUM^{SAR}-Fest-
 rituals, während des Rituals der Bestattung des
 alten Jahres im Tempel der Totengöttin Lelyani
 (E¹hešā-), singen die dortigen Bediensteten; die
 erwähnten Gesang- und auch die Tanzdarbie-
 tungen finden im Zusammenhang mit Speise- und
 Trankopfern für Lelyani statt: ... LÚMES¹he-¹ef-ta-a
 SİR^{RU} „Die *hešā*-Leute singen.“ (IBoT 3, 1, 2 [Par.
 KUB 41, 27])³⁷⁶. Während einer Trinkzeremonie –
 der Name der beopferten Gottheit ist allerdings
 nicht erhalten – singt eine Gruppe von Gold-
 schmiedern: LÚMES¹GUSKINDIM¹ SİR^{RU} „Die
 Goldschmiede singen“ (KBo 17, 21 + 46 + KBo
 20, 33 + KBo 25, 19 Rs. 49³⁷⁷). Ein Fragment
 bezeugt den Auftritt von singenden jungen Män-
 nern während einer nicht näher bestimmbar
 kultischen Handlung: LÚMES¹GURUŠ SİR^{RU} „Die
 jungen Männer singen.“ (KBo 13, 175 Vs. 1³⁷⁸). In
 einem Festritual für mehrere Schutzgottheiten
 tragen die in anderen Ritualanweisungen meistens
 als Sprecher liturgischer Texte fungierenden Ko-
 mödianten (LÚMES¹ALAM.ZU¹) Gesänge vor: [...
 LÚMES¹ALAM.ZU¹-pāt SİR^{RU} „Die erwähnten Ko-
 mödianten singen.“ (KUB 9, 17, 4³⁷⁹). Mehrere
 singende Personen wohl männlichen Geschlechts
 sind in KBo 16, 72 + 73 bezeugt, ohne daß
 aufgrund dieser Erwähnung (und eines weiteren
 Beleges in KBo 25, 9 Vs. I 6) weitere Rück-
 schlüsse auf die Funktion dieser Männer möglich
 wären: (6') ... A¹ A-ta-pu-re-e-le-¹ef (7') A-NI XXX
 UDU SİR^{RU} „(6') Die *tahpurili*-Leute [...] (7') vor

³⁶³ I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 15; E. Badall, Strumenti musicali, 97 (Nr. 70).

³⁶⁴ Zu KUB 11, 35 Rs. V 10 f. vgl. auch Kap. 4.3.1 und 5.1.21.

³⁶⁷ Zu KBo 10, 24 Vs. II 27 f. vgl. auch Kap. 4.2 und 4.11 (Einleitung).

³⁶⁸ E. Badall, Strumenti musicali, 100 (Nr. 74), 138 (Nr. 124). – Zu den LÚMES¹GALA vgl. auch Kap. 5.1.7.

³⁶⁹ Zu den BALAG¹DI-Leuten vgl. auch Kap. 5.1.5.

³⁷⁰ Zu KUB 27, 20 vgl. M.-Cl. Trémouille, *Hešba*, 104 f.

³⁷¹ Zu KBo 15, 59 Rs. III 5' f. und KBo 15, 69 + FHG 15 Rs. 12 vgl. auch Kap. 5.1.5.

³⁷² G. McMahon, The Hittite State Cult, 143–157 *passim*; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KUB 55, 73–79. – Zu dem Verbum *happi*-^{mi} vgl. ebd., 262 f.; vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 377. – Zu den Hundeleuten vgl. Kap. 5.2.2.

³⁷³ F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 377; E. Badall, Strumenti musicali, 81 (Nr. 60).

³⁷⁴ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 42 f.; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 377; E. Badall, Strumenti musicali, 88 (Nr. 63).

³⁷⁵ HW¹ III/13, 227. – Zu den *hapi*-Leuten vgl. Kommentar zu Text Nr. 20.

³⁷⁶ V. Haas/M. Wäfler, in: UF 8, 88–95; St. de Martino, La danza nella cultura itica, 34 (Nr. 3). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 722. 792. 795.

³⁷⁷ E. Neu, Althethitische Ritualtexte, 56.

³⁷⁸ E. Neu, Althethitische Ritualtexte, 112.

³⁷⁹ E. Badall, Strumenti musicali, 181 (Nr. 192); G. McMahon, The Hittite State Cult, 220 f. – Zum LÚMES¹ALAM.ZU¹ vgl. Kap. 5.1.1.

30 Schafen, sie singen.“ (KBo 16, 72 + 73 Rs. III 6'f.⁵⁸⁰).

Es treten auch aus verschiedenen Kultfunktionen zusammengesetzte Chöre auf. Während der Darbringung von Trankopfern im Rahmen des zur hattischen Kultschicht gehörigen Festes in Šarišša tragen die Musiker/Sänger und die Palastangestellten hattische Gesänge vor, ohne daß der Text das zeitliche Verhältnis der beiden musikalischen Darbietungen erkennen läßt; es muß also ungeklärt bleiben, ob es sich um einen einzigen von beiden Gruppen gemeinsam vorgetragenen Gesang handelt oder ob sie nacheinander singen: (4') ... ^{LO.MES}NAR¹ ^{DUMUMES}Ē.GALTM *ha-at-ti-lu-ef* (5') ^{SIR}^{RU} ... „(4'-5') Die Musiker/Sänger (und) Palastangestellten singen auf hattisch ...“ (KUB 20, 99 Rs. III 4'f.; vgl. auch Z. 12'f.⁵⁸¹). Ein Ritual aus Kizzuyatna für Teššup und Hebat erwähnt mehrere Gruppen von Sängerinnen und Sängern, die während eines Festzuges mit den Götterstatuen singen: ^{LO.MES}NAR¹ ^{LO.MES}GIS² ^{BALAG}.DI-*ja* ^{SIR}^{RU} „Die Musiker/Sänger (und) die ^{BALAG}.DI-Leute singen“. (KBo 21, 34 + IBoT 1, 7 Vs. I 14; vgl. auch Vs. I 37. II 26. Rs. III 46'. 57'. Rs. IV 21; KBo 15, 49 Rs. IV 9? [vgl. Text Nr. 21]⁵⁸²); (26) ... ^{LO.MES}NAR¹ ^{LO.MES}BALAG³.DI (27) ^{MUNUSMES}*kat-ri-i-e-ef if-ha-mi-if-kán-qi* „(26) Die Musiker/Sänger, die ^{BALAG}.DI-Leute (27) (und) die *kat-ri*-Frauen singen immer wieder“. (KBo 21, 34 + IBoT 1, 7 Vs. II 26f.⁵⁸³); (5') ^{LO.MES}*qi-in-hu-re-ef* ^{MUNUSMES}*qi-in-fu-he-e-ef* (6') ^{SIR}^{RU} ... „(5') Die *qintuhri*-Kultfunktionäre und die *qintuhi*-Frauen (6') singen ...“ (KBo 20, 40 Rs. V 5'f.⁵⁸⁴).

4.11.3 MÄDCHEN- UND FRAUENCHÖRE

Insbesondere die zur hattischen Kultschicht gehörigen Ritualhandlungen können durch den Gesang von Mädchen- und Frauenchören begleitet oder abgeschlossen werden: (12') [LUGAL

MUNUS.LUGAL TU]Š-ař °GAL.Z[U *a-ku-an-zi* ...] (13') [... GIŠ °PINANN]A.GAL ^{SIR}^{RU} x[...] (14') [... ^{NINDA}*qi-pu-la-ař-ti-in* x[...] (15') [...] ^{NIND}.DINGIR *ti-iz-zi* ...] (16') [... ^{MUNUSMES}⁽¹⁰⁾ ^{SIR}^{RU} (12') [Der König (und) die Königin trinken sitz]end die Gotheit GALZU [...] (13') Die große Leier spielen sie ... (14') [... ein *qintuhri*-Brot [...] (15') [...] Die ^{NIND}.DINGIR-Priesterin kom[mt ...] (16') [...] Die ^{SIR}-Frauen singen ein Lied.“ (Izmir 1270 + 1271 + 1272 Rs. IV 12'-16'; vgl. auch KUB 41, 30 Rs. IV 11'-14'⁵⁸⁵); ^{MUNUSMES}*SIR ki-iš-ša-an SIR*^{RU} ^{URU}*Ha-at-fu/i-li-iš* ...] „Die ^{SIR}-Frauen singen folgendermaßen ein hattisches Lied.“ (KBo 12, 131 rechte Spalte 4'; vgl. auch KUB 44, 5, 8'f. [vgl. Text Nr. 71]⁵⁸⁶). Die schlecht erhaltene Tafel KUB 51, 11, die der hattischen Kultschicht zuzuordnen ist, bietet Ritualanweisungen für die Beopferung der Sonnengöttin von Arinna, der Mezzulla und der Zintuhi; trotz großer Lücken im Text läßt sich erkennen, daß die ^{SIR}-Frauen nach dem Trankopfer und dem Ritus des Brodbrechens, also am Ende der Opferhandlungen, auftreten (Z. 17). Die folgende Zeile ist bis auf ein einziges Zeichen zerstört, der Rest der Tafel ist abgebrochen; demzufolge muß offen bleiben, ob sich ein hattisches Lied anschließt⁵⁸⁷.

Ebenso wie bei den Solisten und Männerchören wird in manchen Ritualtexten auch die Herkunft der Sängerinnen (z. B. Nerik, Kašša und Tiššarulija) angegeben: ^{MUNUSMES} ^{URU}*Ne-ri-ik-ma ha-at-ti-li* ^{SIR}^{RU} „Die Frauen aus Nerik aber singen auf hattisch.“ (KUB 28, 99, 10' [vgl. Text Nr. 64]⁵⁸⁸); (9') ^{MUNUSMES} ^{URU}*Ne-ri-ik-ma* (10') ^{GA}.GU⁴.MAH⁵ ^{SIR}^{RU} „(9') Die Frauen aus Nerik aber singen (10') (das Lied) der Stiere.“ (KUB 20, 10 Rs. IV 9'f. [vgl. Text Nr. 50]⁵⁸⁹). Bei einem Ritual für den Gott Telipinu singt ein Mädchenchor aus Kašša (Bo 2819 Vs. II 18': ^{MUNUSMES} ^{URU}*Ka-ař-ha*; vgl. unten); (15') ... ^{nu} ^{MUNUSMES} ^{URU}*Ti-iš-ša-ri-li-ja* (16') *ki-i* ^{SIR}^{RU} (15') ... Und die Frauen aus der Stadt Tiššarulija (16') singen dies Lied.“ (KBo 21, 109 + 30, 100 Vs. II 15'f.⁵⁹⁰).

Häufig fungieren die als ^{MUNUSMES} ^{qintuhi}-c. bezeichneten Frauen als Chorsängerinnen: [... ^{MUNUSMES} ^{qi-in-tu-he-e-ef ^{SIR}^{RU} „Die *qintuhi*-Frauen singen.“ (KBo 25, 46 8'; vgl. auch KBo 23, 92 Vs.}

⁵⁸⁰ V. Haas, Der Kult von Nerik, 30 Anm. 5; E. Neu, Altheitische Ritualtexte, 27f. und Anm. 72; ders., Glossar, 353 und Anm. 2 (hier auch jeweils zu ^{nu}*uhpurit*-c. und zu weiteren Belegen). – Zu ^{nu}*uhpurit*-c. vgl. auch HEG III/8, 17.

⁵⁸¹ E. Badall, *Strumenti musicali*, 133 (Nr. 114); G. Wilhelm, Keilschrifttexte aus Gebäude A, 12. – Zu KUB 20, 99 Rs. III 2'f. 12'f. vgl. auch Kap. 5.1.14.

⁵⁸² R. Lebrun, in: Hethica 2, 116–142; E. Badall, *Strumenti musicali*, 114 (Nr. 83), 188 (Nr. 206); M.-Cl. Trémouille, „Hebat, 159. – Zu KBo 21, 34 + IBoT 1, 7 Vs. II 9f. vgl. auch Kap. 5.1.22. – Zu den ^{BALAG}.DI-Leuten vgl. auch Kap. 5.1.5.

⁵⁸³ R. Lebrun, in: Hethica 2, 120. 128; G.M. Beckman, *Hittite Birth Rituals*, 107. – Vgl. auch Kap. 4.11.3 und 5.1.5, 5.1.5 und 5.1.11.

⁵⁸⁴ F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 273; St. de Martino, *La danza nella cultura itrita*, 66f. (Nr. 29); E. Badall, *Strumenti musicali*, 214 (Nr. 235). – Zu KBo 20, 40 Rs. V 5'-11' vgl. auch Kap. 5.1.22 und 5.2.4.

⁵⁸⁵ I. Singer, *The Hittite KILAM Festival* 2, 74. – Zu KUB 41, 30 Rs. IV 11'-14' vgl. E. Badall, *Strumenti musicali*, 251f. (Nr. 327).

⁵⁸⁶ I. Singer, *The Hittite KILAM Festival* 2, 79; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 431; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 258. – Zu KUB 44, 5, 6'-9' vgl. auch Kap. 5.1.19 und 5.2.2.

⁵⁸⁷ D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 187f.

⁵⁸⁸ Zu KUB 28, 99 vgl. Kap. 5.2.6.

⁵⁸⁹ Zu Nerik als Schauplatz von Ritualen vgl. KUB 20, 10 Vs. III 1f.: *ta-at* ^{URU}*Ne-ri-ik-ka i-ja-an-na-i* „Und er reist nach Nerik.“

⁵⁹⁰ Vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung).

II 11'). Sie tragen hattische Gesänge vor: [... MUNUSMES² *zi-in-tu-be-eš lu-ü-ya-a-i-u i-mu-ne* SİR^{RU} „[... Die *zintu*-Frauen singen (es wird der Anfang eines hattischen Liedes zitiert): *lu-ü-ya-a-i-u i-mu-ne*“ (ABOT 5 + Rs. III 8⁵⁹¹; vgl. auch KBo 20, 5 Vs. 8⁵⁹²); (2) MUNUSMES² *zi-in-tu-h[e-eš]* (3) *ha-at-ti-li* SİR^{RU} [singen]. (15) Die *zintu*-Frauen (3) singen auf hattisch.“ (KUB 20, 77 Vs. III 2 f.⁵⁹³). — Manchmal treten die *zintu*-Frauen im Anschluß an andere Musikdarbietungen auf, so z. B. nach den Gesängen der Chöre aus Anunuya: (14') ... LÜMES² URU² *A-nu-nu-ya'* [SİR^{RU} (15') MUNUSMES² *zi-in-tu-hi-ja-aš* EGIR-ŠU SİR^{RU}] „(14') ... Die Leute aus der Stadt Anunuya [singen]. (15') Danach singen die *zintu*-Frauen.“ (KBo 10, 27 Vs. III 14' f. [vgl. Text Nr. 17]; vgl. auch KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 18' [vgl. Text Nr. 26]); *nu* MUNUSMES² *zi-in-tu-be-eš ki-iš-ša-an* [SİR^{RU}] „Die *zintu*-Frauen singen folgendermaßen.“ (KBo 30, 16 [= 444/s] Rs. 8⁵⁹⁴). Diese Chorsängerinnen tragen hattische Lieder vor, wenn sich der König in seiner Kutsche – vielleicht im Rahmen einer Kultreise während eines Festivals – in die Stadt Taḥurpa begibt: (7') MUNUSMES² *zi-in-tu-hi-i-e-eš* (8') URU² *Ta-hur-pa-ma-kán* (9') KASKAL-an ZAG-na-aš (10') [šá'-p]u-ša a-ra-an-da-ri (11') [SİR^{RU} URU² *ha-at-ti-li* (12') LUGAL-nš ... URU² *Ta-hur-pi* (13') [...] (14') [... *giš-hu-nu-ša-jan-ni-it* „(7') Die *zintu*-Frauen (8') stellen sich rechts (9'-10') von der Straße nach Taḥurpa aber daneben auf. (11') Sie singen hattisch. (12') [Der König ...] nach Taḥurpa (13') [...] (14') [...] mit der [Kut]sche.“ (KBo 11, 73 Vs. 7'-14'; vgl. vielleicht auch das Fragment KBo 30, 98 (= 996/c) Vs. II; ähnlich auch KUB 58, 4 Rs. V 10'-14' [dazu vgl. unten Abschnitt 4.11.4]⁵⁹⁵).

Als Sängerinnen im Chor zusammen mit anderem Kulptersonal sind die MUNUSMES² *katri-c.* belegt: (26) ... LÜMES² NAR LÜMES² BALAG.DI.[GAL'] (27) MUNUSMES² *kat-re-eš iš-ha-mi-iš-kán-zi* „(26) Die Musiker/Sänger, die BALAG.DI.[GAL']-Leute (27) und die *katri*-Frauen singen immer wieder.“ (KBo 21, 34 Vs. II 26 f.); (13) [SİR ŠA *zi-iš-nu-za-pu-*

nš-ši-ja-ma MUNUSMES² *kat-re-eš* (14) [... *a-n-zi nu tar-ku-ya-an-zi* LÜNAR-ma (15) SİR^{RU} „(13) Das Taubenlied aber [...] die *katri*-Frauen. (14) Und sie tanzen. Der Musiker/Sänger aber (15) singt.“ (KUB 47, 65 Vs. II 13-15)⁵⁹⁶.

Ebenso wie die *zintu*-Frauen treten die MUNUSMES² KLSIKIL „Mädchen, Jungfrauen“ zusammen mit anderen Musikern auf. Während des *purullia*-Festivals agieren sie bei einem mehrtägigen Fest für Telipinu gemeinsam mit Trommel- und Beckenspieler(inne?)n: (17) *gšar-ga-mi gal-gal-tu-u-ri PA-NI* [DINGIR^{LM} *u-al-ha-an-ni-an-zi*] (18') MUNUSMES² KLSIKIL URU² *ka-aš-ha* EGIR-ŠU [SİR^{RU}] „(17) Trommel (und) Becken [schlagen sie ständig vor der Gottheit]. (18') Hinter ihr singen die Mädchen aus der Stadt Kašša.“ (Bo 2819 Vs. II 17' f.⁵⁹⁷; vgl. wohl auch das Fragment KBo 20, 11 Vs. II 8' f.). Im weiteren Verlauf dieses Festes wird nach der Schlachtung von Opfertieren und der Beopferung der Götter das Dach des Telipinu-Tempels in Ḥanḫana abgedichtet. Vier Priester aus Kašša, die Kultwärterin Am(m)am(m)a und der Verwalter von Ḥanḫana transportieren in ihren Manteltüchern den Lehm vom Torbau des Tempels auf das Dach; während dieser Zeremonie stehen die Mädchen aus Kašša auf dem Dach und singen: (27) ... *nu-nš* [P^{TE} *li-pi-nu-aš*] (28') *šu-nu-ha-an pu-nu-ni da-an-zi* MUNUSMES² KLSIKIL URU² *ka-aš-ha šu-nu-hi a-ra-a[n-da nu lu-uk-ka-ta-ma ...]* SİR^{RU} (29') *ma-a-an zi-in-na-an-zi* DUMULUGAL PA-NI DINGIR^{LM} *a-da-an-na e-ša* „(27) ... Für des Telipinu (28') Dach nehmen sie den Lehm. Die Mädchen aus Kašša stehen auf dem Dach und mor[rgens] ...]singen sie. [...] (29') Wenn sie fertig sind, setzt sich der Kronprinz vor die Gottheit zum Essen hin.“ (KUB 53, 4 [= Bo 2326] Rs. IV 27'-29' [Dupl. KUB 53, 3 Rs. III 7-13])⁵⁹⁸. — Im Kult von Zippalanda singen die Mädchen auch zum Empfang des Königs am Festschauplatz in der Stadt bestimmte Lieder: (14') ... *ma-a-an LUGAL-nš uk-tu-u-ri-ja* (15') EZEN² *ni URU² Zi-ip-la-an-ti i-i-zi-zi* (16') *nu* MUNUSMES² KLSIKIL *ki-iš* SİR^{RU} *iš-ha-ma-iš-kán-zi* „(14') ... Wenn der König zum beständigen (15') Fest in die Stadt Zippalanda kommt, (16') singen die Mädchen immer wieder diese Lieder.“ (KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19' [vgl. Text Nr. 29])⁵⁹⁹. Neben den MUNUSMES² KLSIKIL

⁵⁹¹ I. Singer, The Hitite KILAM Festival 2, 36; E. Badali, Strumenti musicali, 103 (Nr. 75). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 717. — Vgl. auch Text Nr. 1 und Kap. 4.11.5.

⁵⁹² F. Pecchioli-Dacdi, Mesuēri, 406.

⁵⁹³ Zu KUB 20, 77 Vs. III 2-7 vgl. auch Kap. 4.4.1.

⁵⁹⁴ Zu KBo 30, 16 (= 444/s) Rs. 8' vgl. I. Singer, The Hitite KILAM Festival 2, 98; D. Groddeck, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 19.

⁵⁹⁵ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 238 f. — Eine Kultreise nach Taḥurpa führt das Königspaar z. B. während der großen Festivals durch (vgl. z. B. die Übersichtstafeln KBo 10, 20 Vs. I zum AN.TA.H.ŠUM⁶⁰⁰. Fest sowie für das *nuntarrijašat*-Fest KUB 9, 16 Vs. I 12; 10, 48 Vs. II + KBo 3, 25, 15 f.); dazu vgl. M. Kümmel, Ersatzrituale, 16; S.R. Bin-Nun, The Tawananna in the Hitite Kingdom, 196 ff.; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 782, 830 f.; J. Klinger, Untersuchungen, 719 f.

⁵⁹⁶ Zu KBo 21, 34 Vs. II 26 f. und KUB 47, 65 Vs. II 13-15 vgl. G.M. Beckman, Hitite Birth Rituals, 107. — Zu den Taubenliedern vgl. Kap. 4.11 (Einleitung). — Zu den Gesängen der *katri*-Frauen vgl. auch Kap. 4.11.2, 5.1.5, 5.1.6 und 5.1.11.

⁵⁹⁷ E. Badali, Strumenti musicali, 137 (Nr. 119). — Vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁵⁹⁸ V. Haas/L. Jakob-Rost, in: Aof 11, 30. 56 f. 75 f. 78. — Vgl. auch V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 746.

⁵⁹⁹ Vgl. auch unten Kap. 4.11 (Einleitung) und 4.11.5 sowie Kap. 5.1.12.

treten im Kult von Zippalanda, im Rahmen eines Rituals während der Rundreise des göttlichen Vlieses, auch die *haṣkara(i)*-Frauen als Sängern auf: (18') ^{MUNUSMES} *ha-aṣ-ka-ra-i* EGIR-an ar-ta (19') ta SİR^{RU} „(18') Die *haṣkara(i)*-Frauen stehen hinten, (19') und sie singen.“ (KUB 20, 25 + 10, 78 Vs. I 18'f.). Diese Frauen sind zwar mehrfach als Sängerinnen belegt (z.B. KBo 24, 95 Rs. III 18'f. [Dupl. Bo 4801]; KUB 41, 37 Vs. I 9f.; 58, 4 Rs. V 11'-14'; IBoT 2, 138, 3'-7'); sie üben aber im Zusammenhang mit dem Kult auch andere Tätigkeiten aus: Während des Herbstfestes für den Berg Taḥa stellen sie zusammen mit den Löwenleuten ein Gottesbild auf (KUB 55, 15 Rs. III' 7f.). Demnach sind sie wohl nicht unbedingt auf Musik spezialisiert, sondern eher allgemein als Tempelpersonal anzusprechen.⁶⁰⁰

4.11.4 WECHSELGESANG

Die Liedtexte einer besonderen Form der Vokalmusik sind auf gesonderten Tafeln aufgezeichnet (z.B. KBo 29, 32 Vs. II und Rs. III; 35, 137; 139 Rs. IV; KUB 25, 39 Rs. IV; 35, 136 + KBo 30, 180 Rs. IV⁶⁰¹). Es handelt sich dabei um hattische und luwische Gesänge. Die den Liedtexten jeweils vorausgehenden stereotypen Einführungen von Vorsängern (LÜ^(MES) GAL, heth. *hanterzi* [i-a]- bzw. Chören (*panku-c*)) zeigen, daß hier Gesänge oder Rezitationen in Form von Wechselgesängen vorliegen: Ein Lied wird von einem oder mehreren Vorsängern – meistens sind es zwei Personen – angestimmt; ein Chor führt diesen Text fort oder singt einen Refrain⁶⁰²: (18') [a]m-ma 2 LÜ^{MES} GAL-ŠU-NU *ki-iš-ša-a* [n] (19') [a]m-mu ^{GIS} lu-u-ya a-ru-u-ya [] (20') [i-i-la a-ru-u-ya a-i-i-b]a (21') [a]n-ku-uš-ma-aš kat-ta-^a a- [] (22') Q̄A-TAM-MA SİR^{RU} a-i-i-ba i-[] (23') x[] x-ma-an-zi ... „(18') Und wiederum (singen) ihre zwei Oberen (= Vorsänger) folgendermaßen: (19'f.): luwischer Liedtext. (21') Ihre Versammlung (= Chor) (22') singt mit ihnen folgendermaßen: (22'f.): luwischer Liedtext.“ (KUB 35, 136 + KBo 30, 180 Rs. IV 18'-22'; vgl. auch KBo 7, 67, 1'-7⁶⁰³). Der Chor wiederholt den Text der Vorsänger; um dies zu verdeutlichen, wird der Text ein zweites Mal zitiert: (1) *nam-ma* 2 LÜ^{MES} GAL-ŠU-NU *k[i-iš-ša-an SİR^{RU} (2) a-ap-pa-an-du hu-i-hu-ia-a-n* (3) *tu-u-ya-a tu-*

u-ya-al-li-ja [u- (4) *pa-an-ku-ša-aš-ma-aš kat-ta-an Q̄A-TAM-MA-pāt SİR^{RU} (5) 2 LÜ^{MES} GAL-ŠU-NU. ma nam-ma ki-iš-ša-an SİR^{RU} (6) *tu-u-ya-at-la-na-ti-ma-an-ta*]-x[... *pa-an-ku-ša-aš-ma-aš* (7) *kat-ta-an Q̄A-TAM-MA-pāt SİR^{RU} [...]* (8) *tu-u-ya-at-la-na-ti-ma-an-ta*]-[(-) ...] „(1) Und wiederum [singen] ihre zwei Oberen (= Vorsänger) folgendermaßen: (2'f.): luwischer Liedtext (4) Ihre Versammlung (= Chor) singt entsprechend ebenso. (5) Ihre zwei Oberen aber (= Vorsänger) [singen folgendermaßen]: (6) (luwischer Liedtext). Ihre Versammlung (= Chor) (7) singt mit ihnen entsprechend ebenso: (8) Wiederholung des luwischen Liedtextes.“ (KUB 35, 139 Rs. IV 1-8⁶⁰⁴).*

Die Wiederholung des von den Vorsängern gesungenen Textes kann auch durch eine Kurzformel vorgeschrieben werden, denn KIMIN „ditto“ steht wohl für die durch den Chor zu wiederholende Gesangsstrophe: (3) 2 LÜ^{MES} GAL-ŠU-NU SİR^{RU} *ya-ar-bi-ta-an-ti-iš-ti* (4) *da-ak-ku-i-iš-ti-ta-ri-ma-ri-ja* *ha-aš-iš-da-ri* KIMIN (5) 2 LÜ^{MES} GAL-ŠU-NU SİR^{RU} *na-ḥi-iš-ra ma-ra-ab-š-ya-li-iš* (6) SİG-lan-iš *an-da ya-i-ya-li-pa-ad-da* KIMIN „(3) Ihre zwei Oberen (= Vorsänger) singen folgendermaßen: (3'f.): luwischer Liedtext. Ditto. (5) Ihre zwei Oberen (= Vorsänger) singen folgendermaßen: (5'f.): luwischer Liedtext. Ditto.“ (KUB 25, 39 Rs. IV 4-6; vgl. auch Rs. IV 1f. 7-25; KUB 35, 135 Rs. IV 21'f.⁶⁰⁵). Synonym zu SİR^{RU} wird in der Einleitung zu den Ištanuḫa-Gesängen gelegentlich das hethitische Verbum *arkuḫaa-mi* „beten, rezitieren“ verwendet, das in diesem Kontext möglicherweise zur Kennzeichnung einer besonderen Form von Gesang oder von im Wechsel vorgetragenen Rezitationen(?) dient: *pa-an-ku-ša-aš-ma-aš kat-ta-an Q̄A-TAM-MA-pāt ar-ku-zi* „Ihre Versammlung (= Chor) singt mit ihnen entsprechend ebenso.“ (KUB 35, 136 + KBo 30, 180 Rs. IV 5'. 9'. 13⁶⁰⁶). Während des Lallupija-Rituals singen der Mundschenk und ein weiterer Mann aus Lallupija ein luwisches Lied; die Ausführung des Chorgesanges wird durch das hethitische Verbum *patzi-^{bbi}* „rufen“ (und seine durch das Iterativformans -šš(a)- erweiterten Formen) ausgedrückt: (19') *iš-ḥa-mi-iš-kán-zi-ma* [i-i] 'SİR' *tar-u-ya-li-ia* [o] (20') *tar-pa-at-ta-ti a-aš-ta* [o] x *an-da ma-aš-ša-ni-ja pa-i-š* (21') [ē] *at-ta-an-ma pa-an-ku-š* [ḥa] *zi-iš-ša-a-i* „(19') Sie singen aber dies Lied immer wieder: *taruḫalija tarpatrati* [...] *āšta anda maššanija pain*.“ Die Versammlung (= Chor) ruft mit ihnen immer wieder.“ (KUB 25, 37 + KUB 35, 132 Vs. II 19'-

⁶⁰⁰ Zu KUB 20, 25 + 10, 78 Vs. I 18'f. vgl. M. Popko, Zippalanda, 304f. – Belegstellen für die *haṣkara(i)*-Frauen bietet F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 385-388; vgl. auch HW 68; Hw, 1. Ergänzungsband, 6 (^{MUNUSMES} *haṣkara(i)*) = ideographisch K1.SIKIL); HEG I 334.

⁶⁰¹ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 327f. 329f. 335f. 338.

⁶⁰² Zu den hattischen Liedern und zu ihrer Aufführungspraxis vgl. H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 17-22. – Zu den k.-luw. Gesängen vgl. auch Kap. 2.7.

⁶⁰³ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 328. 331.

⁶⁰⁴ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 338.

⁶⁰⁵ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 329f.; E. Badali, Strumenti musicali, 334 (Nr. 26). 335 (Nr. 27). – Zu KUB 35, 135 IV 21'f. vgl. weiter unten in diesem Abschnitt.

⁶⁰⁶ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte in Umschrift, 327. – Zu *arkuḫaa-mi* vgl. H.C. Melchert, in: JCS 50, 45-51.

21' [vgl. Text Nr. 62]⁶⁰⁷. – Häufiger sind Formen der Verben *arku-uae-mi* und *hal-je-bbi* im Zusammenhang mit dem hattischen Wechselgesang bezeugt: *a-pé-e-ma-aš-ši kat-ta-an QA-TAM-MA-pát ar-ku-ua-an-zi* „Jene aber beten/rezitieren mit ihm entsprechend ebenso.“ (in diesem Wortlaut und mit Varianten vgl. z.B. KUB 28, 107 Vs. I 13'f. 13'f.; 109, 1'; 113, 4'; 116 Vs. II 2'. 5'. 8'. 11'; 117, 3'); *a-pé-e-ma-aš-ši kat-ta-an QA-TAM-MA-pát hal-zi-an-zi* „Jene aber rufen mit ihm entsprechend ebenso.“ (in diesem Wortlaut und mit Varianten vgl. z.B. KBo 21, 109 [= 578/c] + Vs. I-III; KBo 37, 68 [= 623/u] Vs.' 7'; KBo 21, 101 [= 770/c] Vs. 9')⁶⁰⁸. Möglicherweise ebenfalls auf eine Form des Wechselgesangs deutet der Auftritt von drei Männern (Vorsängern?) hin, deren Schreien (heth. *daškepae-mi* „schreien, heulen, jammern“) als Variante von Gesang oder als Zeichen für den Einsatz des Chor zu verstehen ist: (10') *nu* 3 LÚMES *da-aš-ku-pa-a-an-zi* (11') *pa-an-ku-uš ki-iš-ša-an SİR^{RU}* „(10') Und 3 Männer schreien. (11') Die Versammlung (= Chor) singt folgendermaßen.“ (es folgt der hattische Liedtext) (KUB 12, 8 Vs. II 10'f.; vgl. auch KBo 30, 57 Rs. 2'f. 14'f.⁶⁰⁹).

Instruktionen für den Gesang beziehen sich auf den Vortrag der Liedtexte durch die an der Darbietung von Vokalmusik beteiligten Personen. Gelegentlich wird eine mehrfache Wiederholung eines vom Vorsänger gesungenen Liedtextes durch den Chor vorgeschrieben: (8') 2 LÚMES *GAL-ŠU-NU SİR^{RU} du-uš-ša-nu-ja-la-aš-m[?]* (9') *a-ja-at-tar pa-a-i-iš hal-ti-m[?]-i-ta [du-ua-an-ta]* (10') *ua-a-š-š[?]* *pa-ad-du KLIMIN 3-š[U?]* „(8') Ihre zwei Oberen (= Vorsänger) singen (folgendermaßen): (8'-10': luwischer Liedtext). (10) ... Ditto. Drei[mal?].“ (KBo 30, 167 Rs. III 8'-10'⁶¹⁰). – Derartige Anweisungen sind in den hethitisch-hattischen Bilinguen nicht sicher nachzuweisen, aber denkbar: Möglicherweise stellen die Kolumnenteiler, die in manchen Fällen ganze Satzgefüge durchschneiden, eine bestimmte Art der Notierung von Wechselgesängen dar. Links der Trennlinie könnte es sich dann um die Partien der Einzelsänger, rechts um die des Chores handeln; eine weitere Variante wäre die Wiedergabe des Textes für den Solisten in beiden Spalten, lediglich der Chorgesang findet sich auf der rechten Seite. Die zahlreichen Fehler, die den hethitischen Schreibern beim Abschreiben der hattischen Texte unterliefen, lassen jedoch Zweifel über die Zuverlässigkeit dieser Art der Notierung zu⁶¹¹.

Die Bezeichnung ¹⁰GAL-ŠU-NU wird im Zusammenhang mit dem Auftreten der Bewohner der Orte Lallupija und İstanuya als Instrumental- und Vokalmusiker gebraucht. Gemeint ist ein Vorsänger für den Chor, der vielleicht auch bei der gelegentlich von den Einwohnern von Lallupija dargebotenen Instrumentalmusik (Lautenspiel) eine leitende Funktion übernimmt (vgl. KUB 25, 37 + Vs. I 11'f.; Rs. III 24'f.; vgl. wohl auch KBo 20, 56 Rs.' 8'a-b); während einer Ritualhandlung fungiert er als eine Art Zeremonienmeister und erteilt durch Zurufe Regieanweisungen (vgl. KUB 25, 37 + Vs. I 4'f.; Rs. III 29'f.).

Auch im Zusammenhang mit der Darbietung hattischer Wechselgesänge ist der ¹⁰GAL als Vorsänger bezeugt⁶¹²; den Chorpast übernehmen meistens die Frauen aus dem Ort Tiššaruliya (MUNUSMES URU Tiššaruliya) oder die *zintuhi*-Frauen (MUNUSMES *zintuhi-c*): (1) *ma-ab-ba-an LUGAL-uš* ⁶*ba-le-e[n-lu-u-ya-a-zi kat-ta i-i-zi-zi]* (2) MUNUSMES URU *Ti-iš-ša-ru-li-ja-m[a SİR^{RU} (3) nu LUGAL-i ma-na-ab-ba-an-da ki-iš-ša-an SİR^{RU} (4) GAL-ŠU-NU hal-za-a-i a-li-na-i-u]* (5) *a-pé-ma-aš-ši kat-ta-an ar-ku-ua-a[n-zi a-li-na-i-u li-na-i-u]* (6) *i-li-na-a mu-i-ya-li n[a-a (7) GAL-ŠU-NU hal-za-a-i an-te-eg-ga-b[?]-li a-pé-ma-aš-ši kat-ta-an ar-ku-ua-an-zi]* (8) *te-eg-ga-hu-le-e-ka-a [te-ka-hu-li]* (9) *GAL-ŠU-NU hal-za-a-i a-ak-ki-nu-n[a (10) a-pé-e-ma-aš-ši kat-ta-an ar-ku-ua-an-zi a-li-na-i-u li-na-i-u]* (11) *li-na-a mu-i-ya-li [na]* (12) *GAL-ŠU-NU hal-za-a-i an-te-eg-ga-b[?]-li a-pé-ma-aš-ši kat-ta-an ar-ku-ua-an-zi]* (13) *te-eg-ga-hu-le-e-ka-a [te-ka-hu-li]* „(1) Sobald der König aus der *halen*(*tuuya*-Residenz herabkommt), (2) [singen] aber die Frauen von Tiššaruliya. (3) Und dem König gegenüber [singen sie] folgendermaßen. (4) Ihr(e) Obere(r) (= Vorsänger/in) ruft: (hattischer Liedtext). [...] (5) Jene aber bet[en]/rezit[ie]ren mit ihr/ihm: [...] (6) (hattischer Liedtext). (7-8) Ihre(r) Obere(r) ruft: (hattischer Liedtext). (9) Ihre(r) Obere(r) ruft: (hattischer Liedtext). (10) Jene aber bet[en]/rezit[ie]ren mit ihr/ihm: [...] (11) (hattischer Liedtext). (12-13) Ihre(r) Obere(r) ruft: (hattischer Liedtext).“ (KBo 14, 117 Vs. I 1-13; vgl. auch KBo 21, 109 + 30, 100 Vs. I 1'-11'; 30, 150 Vs. 1'-11'). Die Ergänzung der ersten Zeile ist nicht gesichert: S. Alp nimmt an, daß der König in die *halentu*-Residenz hineingeht, während J. Klinger eine Übereinstimmung der Angaben dieses Textes mit KBo 21, 109 + Vs. I 20'f. voraussetzt. Demnach wird dieser Wechselgesang möglicherweise ebenso wie KBo 21, 109 + Vs. I in dem Augenblick vorgetragen, wenn der König die *halentu*-Residenz verläßt. Bei unterschiedlicher Zeilenaufteilung wird in beiden Texten die Einteilung in Abschnitte übereinstimmend beibehalten; dem

⁶⁰⁷ H.G. Güterbock, in: Th.P.J. van den Hout/J. de Roos, *Studio historiae ardens*, 67f.

⁶⁰⁸ H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 18f.

⁶⁰⁹ F. Pecchioli-Daddi, Mesieri, 189; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 217f.

⁶¹⁰ F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 331.

⁶¹¹ H.-S. Schuster, Die hattisch-hethitischen Bilinguen, 41.

⁶¹² Zur Bezeichnung ¹⁰GAL vgl. F. Pecchioli-Daddi, Mesieri, 498f. (hier auch Auflistung der Belegstellen).

von der Vorsängerin/dem Vorsänger vorgetragene Part mit Textwechsel folgt die vom Chor gesungene Strophe mit gleichbleibendem Text. KBo 14, 117 Vs. I und KBo 21, 109 + Vs. I lassen ein aus drei Strophen aufgebautes Schema erkennen, KBo 21, 109 + Vs. II zeigt ein zweigliedriges Schema mit Vorgesang und gleichbleibendem Refrain. Beide Texte sind nicht einfach Duplikate, so daß sich der Gesamtumfang der „Lieder der Frauen von Tiššarulija“ nicht feststellen läßt⁴¹³.

Ebenfalls zu den Wechselgesängen zu rechnen ist eine Gesangsdarbietung einer Gruppe von „Alten Frauen“ (MUNUSMESŠUGI). Auf diese Form des musikalischen Vortrags weist die Erwähnung einer/s Oberen, die/der hattisch singt; weder ihr Part noch der Refrain des Chores ist überliefert. Hervorzuheben ist, daß die Vorsängerin bzw. der Vorsänger nach Beendigung des Liedes eine Trinkzeremonie für den Wettergott von Hatti ausführt: (7) [...] GAL na-aš-ta MUNUSMESŠUGI (8) [...] Ša' ha-at-ti-li [(9) [...] Ša' KAL Šar-nu-u-Ša'] (10) [LUGAL' SAL' LUGAL' Ša-lā-en-tu-u-ya pa-a-a-n-zi] (11) [nam'-ma'-kán MUNUSMESŠUGI-Ša' I-NA É P[LAMMA] (12) [an-da pa-a-an-zi ŠIR^{RU}-Ša' (13) [...] DUG.KAŠ p[ī]-an-zi nu G[AL MUNUSMESŠUGI] (14) [PU URU Ša-at-ti 3] ŠU a-ku-ya-an-zi] „(7) [...]. Die/der Obere der Al[ten] Frauen (8) [...]. [singt'] hattisch. [...] (9) [...] Die Schutzgottheit im „Raum der kultischen Waschung“ [(10) [König und Königin] geh[en] in die haentu-ya-Residenz. (11) [Wiederum] gehen die Alten Frauen in den Raum der Schutzgottheit herein, (12) und sie singen. (13) [...] geben ein Gefäß Bier. Und die/der Obere der Alten Frauen (14) trinkt [den Wettergott von H]atti dreimal.“ (KBo 24, 105, 7-14' [Dupl. KBo 22, 18; Vs. I 1'-8']⁴¹⁴.

Selten bezeugt sind andere Personen, z.B. der hethitische König und die Königin (KUB 35, 135 Rs. IV 21'f., s.u.), in der Funktion von Vorsängern; der vom Königspaar vorgetragene und von einem Chor wiederholte luwische Text wird in KBo 4, 11 Rs. 54f. und KBo 30, 167 Rs. III 8'-10' in ausführlicherer Form mitgeteilt: (21') na-aš-ta LUGAL MUNUS.LUGAL EGIR-an-da (tu-u) a-aq kiš-an ŠIR^{RU} (22') du-š-ša-ni-ja-al-la-aš-mi a-a-ja-at-ra-pa-a-i-ū KI.[MIN] „(21') Und der König (und) die Königin singen danach von ferne folgendermaßen: (22') (luwischer Liedtext). Ditto.“ (KUB

35, 135 Rs. IV 21'f.⁴¹⁵). Es muß offen bleiben, ob es sich dabei um die vollständige Wiedergabe der ersten Strophe oder des Refrains handelt.

Instrumentalbegleitung der Wechselgesänge läßt sich aus den Liedtafeln selten erschauen. Während eines Trinkzeremoniells für den Wettergott und den Wettergott von Zippalanda singt ein Vorsänger gemeinsam mit einem Mädchenchor zum Spiel einer kleinen Leier: (21) [LUGAL-uš' PU URU Zi-pi-pa-la-an-ta (22) [Š-TU GAL x-Š] U e-ku-zi GIŠ DINANNA.TUR LU.MES ha-l-li-Ša'-re-š (23) [ŠIR^{RU} MUNUSMESKI]. SIKIL-ma ki-iš-Ša-an ŠIR^{RU} (24) [1-aš' la-ja-i-ja-li-Ša' la-a-i-ja-li-Ša-a (25)] 'a'-pé-ma-š-šī kat-ta-an (26) [ar-ku-ya-an-zi] Ši-ib-Še-el ku-at-tah (27) ... ta-ba-Ša-an li-yu-u-ur (28) ... n] a-aš ki-iš-Ša-li-iš-tu-u-š' „(21) [Der König trinkt den Wettergott und den Wettergott] von Zippalanda (22) [aus dem Becher x-m]al. Die Priestersänger (spielen) die kleine Leier, (23) [die Mädchen] aber singen folgendermaßen. (24) [1 Vorsänger:] (hattischer Text). (25) jene aber (26) psalmisieren mit ihm ebenso: (hattischer Text). (26-28) (hattischer Text).“ (KBo 23, 103 Vs. I 22-28)⁴¹⁶.

Der Kolophon einer Tafel mit Wechselgesängen läßt erkennen, daß die Lieder im Rahmen unterschiedlicher Feste, deren Schauplätze (hier Zippalanda) auch genannt werden, Verwendung fanden: (14') DUB.1.KAM ma-a-an LUGAL-uš' uk-tu-u-ri-ja (15') EZEN⁴¹⁷ ni URU Zi-ib-la-an-ti ū-i-zi-zi (16') nu MUNUSMESKISIKIL ki-iš' ŠIR^{UL} iš-Ša-ma-iš-kán-zi (17') ma-a-an LUGAL-uš' ku-ya-pi pu-u-ru-li-ja-aš (18') Ša-zi nu Ša-an-ta-zi UD-ti ki-i-pai (19') ŠIR^{UL} iš-Ša-mi-iš-kán-zi „(14') Erste Tafel: Wenn der König zum beständigen (15') Fest nach Zippalanda kommt, (16') dann singen die Mädchen immer wieder diese Lieder. (17') Wenn der König aber irgendwo das purullija-Fest (18') feiert, dann singen sie immer wieder am ersten Tag (19') genau diese Lieder.“ (KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19' [vgl. Text Nr. 29])⁴¹⁷.

Unklar bleibt jedoch, an welcher Stelle im Ritualablauf die Lieder vorgetragen wurden. Die Liedtafeln liefern aber Hinweise, für welche Situationen im Festritual die Wechselgesänge bestimmt waren: Sie stehen im Zusammenhang mit dem Ortswechsel der Königs und werden gesungen, wenn der König bzw. das Königspaar mit der Kutsche den Ort der Festhandlungen verläßt oder wenn der königliche Wagen am neuen Ritual-

⁴¹³ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 270-273; J. Klinger, Untersuchungen, 690-705. — Zum Aufbau dieser Wechselgesänge vgl. J. Klinger, Untersuchungen, 721-726.

⁴¹⁴ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 274f.; J. Klinger, Untersuchungen, 719 Anm. 56 (korrigierte KBo 23, 18; in KBo 22, 18).

⁴¹⁵ Zu KUB 35, 135 Rs. IV 14'-23' vgl. F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 322; E. Badali, Strumenti musicali, 334 (Nr. 26). — Zu KBo 4, 11 Rs. 54f. und KBo 30, 167 Rs. III 8'-10' vgl. F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte in Umschrift, 331, 341.

⁴¹⁶ F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 224; M. Popko, Zippalanda, 132f.; J. Klinger, Untersuchungen, 708.

⁴¹⁷ Zu KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19' vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung) und 4.11.3 sowie Kap. 5.1.12.

4.11.5 KLAGELIEDER

Charakteristisch für das hethitische Totenritual ist auch eine Handlung, die durch das im Iterativ gebrauchte hethitische Verbum *alalam-ma-e* „jammern, klagen, laut schreien“ ausgedrückt wird. Der nachfolgend zitierte Text weist auf ein *verbum dicendi* hin, dessen genaue Bedeutung aufgrund der geringen Anzahl der Belege jedoch nicht faßbar ist: (12) MUNUSMES¹³ *tap-da-ra-aš-ša ki-iš-ša-an aš-la-a-mi-ni-é-š-ki-i-ze-zi* (13) *ma-a-an-a-a-ka-án UŠAŠ-la pa-a-i-ti* [na-aš-la šum-ma-an-xa-na-an le-e] (14) *bu-i-ti-i-ja-ú-ta-e-é-ya-zu-ú* („Zi-qa ki-ša-mi“) ¹⁴(12) Und die Klagefrauen jammern! folgendermaßen: (13) „Wenn du zur Wiese gehst, dann sollst du das Scil!“ (14) nicht ziehen! Dein [„... soll!“] werden.“ (KUB 30, 19 + 20 + 39, 7 [Dupl. 39, 8] Rs. IV 12-14)⁶²⁸.

⁶²⁾ H. Otten, Hethitische Totenrituale, 46 f. – Zu *alalamnae*-m vgl. HW² 1, 55; HED 1, 27.

6-8, Par. KBo 27, 42 Vs. III 42'ff. [vgl. Text Nr. 11]; 26 Rs. V 8-10 [vgl. Text Nr. 16]⁴²². In den mehr oder weniger umfangreichen Auflistungen der Gottheiten, die zu beopfern sind, steht Tauri(t) an erster Stelle. Es folgen häufig die Sonnengöttin, der Wettergott, Uašezzi und Mezzulla sowie zahlreiche weitere Gottheiten (z. B. die Schutzgottheit, Hulla, Telpinu, Zababa, Halki und Hašamili), für deren Beopferung sowohl Instrumental- als auch Vokalmusik sowie Rezitationen und gelegentlich tänzerische Darbietungen bezeugt sind⁴²³. Auch das Fehlen von Brotpfern kennzeichnet den Kult der Tauri(t): Die sonst als Opfergaben üblichen Backwaren bzw. das Brechen des Brotes werden nicht erwähnt; manchmal wird der Verzicht auf Beides ausdrücklich hervorgehoben (KBo 4, 13 + KUB 10, 82 Rs. V 25 [vgl. Text Nr. 8]; KUB 11, 16 Rs. IV 17; KUB 55, 65 Rs. IV 38 [Dupl. KUB 32, 123 + 29, 206 Rs. IV 39]); zu den Texten vgl. die folgenden Abschnitte) – ebenso wie dies bei der fast immer am Ende der Opferrunde stehenden Hirschgottheit Lu(l)ajam-(m)a der Fall ist. Über den Zuständigkeitsbereich und den Charakter der Tauri(t) ist aber nichts bekannt, so daß sich das Gesangsverbot – vielleicht eine Abneigung dieser Gottheit gegenüber Gesang – nicht erklären läßt⁴²⁴. Möglicherweise spiegelt sich in dem Gesangsverbot auch eine besondere Form der kultischen Verehrung dieser Gottheit wieder, die sich gegenüber dem Kult anderer Gottheiten durch das Schweigen der Ritualteilnehmer auszeichnet. Das Schweigen kann unterschiedlich gedeutet werden, z. B. als „kultisches Schweigen“ zum Schutz der Wirksamkeit der hei-

ligen Handlung, als „magisches Schweigen“ (Verbergen der heiligen Formel vor anderen), „asketisches Schweigen“ zum Sammeln der Seelenkräfte oder als „anbetendes Schweigen“ angesichts der Unausprechlichkeit des Göttlichen⁴²⁵.

Gesangslosigkeit im Kult anderer Gottheiten ist selten; die Nennung der Sonnengottheit, des Wettergottes, der Schutzgottheit und von Taganzipa in diesem Zusammenhang ist singular: (5) *nu LUGAL-uf 3-ŠU ir-ša-iz-zi* (6) *PUTU PU PLAM-MA LU.MES GALA* (7) *ua-al-ša-an-zi-iš-ša-an ŠIR^{RU}-ma Ū-UL* „(5) Der König behandelt dreimal zu Ende, (6) (nämlich) die Sonnengottheit, den Wettergott, die Schutzgottheit. Die Priestersänger (7) schlagen immer wieder (Musikinstrumente), singen aber nicht.“ (KUB 12, 8 Vs. II 5'-7'⁴²⁶); (14) *LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-af 10 Ta-š[a-an-zi-pa]* (15) *ta-ua-li-it a-ku-an-zi* (16) *GIŠ PINAN-NA.GAL ša-aš-zi-kán-zi* (17) *Ū-UL ŠIR^{RU} NIN-DA.KUR.RA NUGÁL* „(14) Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Taganzipa (15) mit dem *tašal*-Getränk. (16) Die große Leier spielen sie. (17) Sie singen nicht. Dickbrote gibt es nicht.“ (KUB 11, 16 Rs. IV 14-17). Am zweiten Tag des KILAM-Festivals wird ein bereits am Vortag begonnenes Trinkzeremoniell fortgesetzt; der Schilderung einer aufgrund des zerstörten Kontexts nicht vollständig rekonstruierbaren Zeremonie mit Gebäcken, zwei mit Gerstenbrei gefüllten *hup(p)ar(a)*-Schalen und zwei weiteren Schalen folgt der Vermerk, daß an den Ritualhandlungen am zweiten Tag kein Sänger mitwirken soll: ... *I-NA UD.2.KAM LU.NAR NUGÁL* „... Am zweiten Tag ist ein Sänger nicht dabei.“ (ABOT 5 + KBo 17, 9 + 20 + KBo 20, 5 + KBo 25, 12 [Par. KBo 22, 195 (+ 224) Rs. III 6'⁴²⁷]). Gesangslosigkeit ist auch durch ein Textfragment belegt, Angaben zur Beopferung bestimmter Gottheiten sind nicht erhalten: [*LU.NAR-ma Ū-UL-pát S[IR^{RU}]* „Der Sänger aber singt ebenso wie vorher nicht.“ (KBo 14, 30 Rs. 9). Der Kolophon erwähnt Zippalanda, die erhaltenen Ritualanweisungen lassen sich aber keinem der bekannten Feste des Ortes zuordnen⁴²⁸.

Auch für eine Kultprozession während des KILAM-Festivals wird ein Gesangsverbot ausgesprochen; einen Zusammenhang mit der Verehrung einer bestimmten Gottheit läßt der Text nicht erkennen: (16) *GIŠ ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri* (17) *ua-al-ša-an-zi-iš-kán-zi* (18) *ŠIR^{RU}-ma Ū-UL* „(16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig.

⁴²² Weitere Belege für das Gesangsverbot im Tauri(t)-Kult: Bo 28,41 Rs. IV¹³ 13', 16'; Bo 33,38 Vs. II 10'f.; Bo 11,24 Rs. 5' 7'; IBoT 2, 74 Vs. 4'-7'; KBo 4, 13 + Rs. V 25-25; KBo 17, 75 Vs. II 39'f.; KBo 21, 69 + KBo 34, 155 + KUB 34, 124 + KBo 23, 92 Vs. I 6'f.; KBo 25, 184 (= 966/2 + 1290/2) Vs. II 16'f.; KBo 39, 127 (= 850/b) re. Kol. 6'-8'; KUB 2, 5 Vs. I 2-5; KUB 10, 12 Rs. III 7'-Rs. IV 1; KUB 10, 99 Vs. I 11'-13'; KUB 11, 16 Rs. IV 14-17; KUB 11, 18 Rs. IV 31-35; KUB 11, 34 Vs. I 1f.; KUB 20, 99 Vs. II 28f.; KUB 30, 32 Vs. II 5'; KUB 35, 6 Vs. II 9-11; vgl. H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 170-172, 175-177 (hier auch zu weiteren unklaren Texten, die möglicherweise ebenfalls als Belege für Gesangslosigkeit heranzuziehen sind); vgl. ferner D. Yoshida, in: K. Watanabe, Priests and Officials, 252.

⁴²³ Zu den Aufzählungen der Gottheiten in festgelegter Reihenfolge mit gelegentlichen Abweichungen und der Nennung von Tauri(t) an der Spitze vgl. I. Singer, The Hittite KILAM Festival 1, 101-103; A. Archi, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, Religionsgeschichtliche Beziehungen, 5; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 77 f. 282-284, 294-296.

⁴²⁴ Zur Verehrung der Gottheit Tauri(t) vgl. auch KBo 20, 33 + KBo 17, 46 + 21 + KBo 25, 19 Vs. 1; KBo 25, 176 Vs. 2 und Rs. 3; an diesen Stellen wird aber kein Gesangsverbot ausgesprochen; vgl. auch V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 683. – Zu Lu(l)ajam(m)a vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 432-430; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 345 f.

⁴²⁵ Zum Schweigen als Träger der Heiligkeit vgl. F. Heiler, Die Religionen der Menschheit, 23.

⁴²⁶ H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 175; F. Pecchioli-Daddi, Mesuēri, 188. – Vgl. auch Kap. 4.4.1.

⁴²⁷ I. Singer, The Hittite KILAM Festival 2, 35, 36; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 777.

⁴²⁸ Zu KBo 14, 30 vgl. M. Popko, Zippalanda, 219-221.

(18) Aber sie singen nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 16-18 [vgl. Text Nr. 10]⁴⁴⁸).

In einem zur luwischen Kultschicht gehörigen Text ist die Gesangsdarbietung dem Belieben der Durchführenden des Rituals überlassen (*ad libitum*-Gesang): (38) NINDA.KUR₄.RA-ma *pár-š[i-i]a-u-an-zi* NUGÁL SİR^{UL}.m[a-aš-ma-aš *ku-el*] (39) *e-š-zi* n[a-a]t-za *iš-ša-mi-iš-kán-zi* ma-a-š[n-ša-ma-aš] (40) *Ú-UL-ma* ZI-an-za *nu-za* *Ú-UL* *iš-ša-mi-iš-kán[n-zi]* (41) *u-tar* NUGÁL *ku-it-ke[š]* SİR^{MES}.ma-aš-ša-an *ap-pé-[e-zi-ia]* (42) A-NA TUP-PA^{UL} ŠA SISKUR a-ni-ja-an-ta „(38) Aber Dickbrote zum Brechen gibt es nicht. Welche Gesänge aber es für sie! (39) gibt, die singen sie immer wieder. Wenn sie aber! (40) nicht wollen, dann singen sie nicht immer wieder. (41) Das ist keine Sache (von Gewicht). Die Gesänge (im Wortlaut) aber sind hinten (42) auf den Ritualtafeln aufgeführt.“ (KUB 35, 65 Rs. IV 38-42 [Dupl. KUB 32, 123 + 29, 206 Rs. IV 39 ff]; vgl. Text Nr. 74).

Selten belegt ist ein völliges Musikverbot, das im Zusammenhang mit dem Kult der Gottheit Taurit erst durch einen auf Anfrage vom König erteilten Befehl aufgehoben wird: (14) [LU]GÁL MUNUS.LUGAL TUŠ-aš *Pa-a-ú-ri-it* (15) [a-ke]u-ya-an-zi ^{10S}[AG]I.A-aš (16) [...] LUGAL da-a-i LUGAL-i me-ma-i (17) [GIŠ PIN]ANNA^{UL} pa-ra-a *kar-p[é]-an-ti* (18) [LUGAL-ú-š-ia] *te-e-zi pa-ra-[a-ú]* a *kar-pa-an-du* „(14) Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Taurit. (15) Der Mundschenk (16) legt dem König [...]. Er sagt zum König: (17) „Soll man die Leiern hereinbringen?“ (18) [Und der König] sagt: „Man soll sie hereinbringen!““ (KBo 19, 128 Rs. IV 14-18⁴⁴⁹ [vgl. Text Nr. 25]⁴⁵⁰). — Ein Musikverbot besteht auch bei einer Trinkzeremonie während des Totenrituals, die am zweiten Tag nach dem Ossilegium in der Nähe des Leichenverbrennungsplatzes für die Seele des verstorbenen Königs oder der Königin stattfindet: (17) *nu ku-i-e-š ku-i-e-š ha-aš-ti-ja-aš le-š-šú-u-ya-an-zi ú-ya-an-te-š* (18) *nu a-da-an-na hu-u-ma-an-ti pí-an-zi* (19) *nu a-ku-ya-an-na 3-ŠU pí-an-zi nu 3-ŠU-pát a-pé-el* *‘ZÍ-ŠU a-ku-ya-an-zi* (20) [NINDA].KUR₄.RA GIŠ PINANNA NUGÁL ...

„(17) Und allen, die zum Lesen der Knochen gekommen sind – (18) jedem gibt man zu essen. (19) Und dreimal gibt man zu trinken, und alle drei Male trinkt man seine (des Toten) Seele. (20) Dickbrot und Leier gibt es nicht ...“ (KUB 30, 15 + 39, 19 Vs. 17-20; vgl. auch KUB 30, 23 + 39, 13 Vs. II 5⁶³⁸). — Auch während der im Rahmen des AN.TAH₃.ŠUM^{SAR}-Festrituals ausgeführten Riten im Totentempel (*hešta*-) zu Ehren der Totengötin Leliani darf offenbar nicht musiziert werden: (6) ^{10S}SAGIA NINDA^m[u- (7) A-NA GAL DUMU.É.GAL pa-a-i [G]AL DUMU.É.GAL (8) *pár-š[i-ia na-an-š[i-kán LÚ* *hešta-t[a-a]* (9) *e-ep-zi ta-an PA-NI DING[IR^{LM} da-aš]* (10) [G]IŠ PINANNA.TUR *Ú-UL SİR^a[u x]* (11) EGIR-an-da-ma *La-el-ya[ni-in TUŠ/GUB-aš]* (12) *IS-TUR GAL G[IR₄] e-ku-zi* (13) ^{10S}SAGIA PA-NI DINGIR^{LM} *US-KE-EN³* (14) EGIR-pa-ma-aš *ú-iz-zi* [...] (15) *še-er e-ep-zi* NINDA^md[a- ...] (16) *LObit-š[i-tá-aš-ša-an-ká[n] x]* (17) *e-ep-zi na-an PA-NI DINGIR^{LM} da-aš]* (18) GIŠ PINANNA.TUR *Ú-UL SİR^{RU} x]* „(6) Der Mundschenk gibt (7) dem Obersten der Palastbediensteten ein *m[u- ...]*-Brot. (8) [Der Oberste der Palastbediensteten bricht (es). Und der Bedienstete des Totentempels (9) nimmt es ihm ab und [legt³] es vor die Gott[heit]. (10) Die kleine Leier spielen sie nicht. [...]. (11) Danach aber trinkt er [sitzend/stehend] die Göttin Lelya[ni] (12) mit einem Becher aus gebranntem Ton. (13) Der Mundschenk [verneigt sich¹] vor der Gott[heit]. (14) Er kommt zurück, [(15) nimmt d[a- ...]-Brot auf. (16) Der Bedienstete des *hešta*-Hauses (17) nimmt es [...] ab und [legt³] es vor die Gott[heit]. (18) Die kleine Leier spielen sie nicht. [...].“ (IBOT 2, 1 Vs. I 6'-18'⁴⁵¹).

⁴⁴⁸ Zu KBo 10, 24 Rs. IV 16-18 vgl. Text Nr. 13.

⁴⁴⁹ Zu *pari karp-* vgl. H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 177: „herausschaffen“; E. Badali, in: BibOr 147, 56f.: „portare dentro“. — Vgl. auch Kap. 5.2.2 und 5.2.4.

⁴⁵⁰ H. Otten, Hethitische Totenrituale, 66. 72; CHD P/2, 216 (s. v. *pát* 1 d 4).

⁴⁵¹ Zu IBOT 2, 1 Vs. I 6'-18' vgl. D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 147f. — Vgl. auch Kap. 4.1.3.

Die Aufführungspraxis hethitischer Kultmusik

5.1 DIE AUSFÜHRENDE VON VOKAL- UND INSTRUMENTALMUSIK

Bei den musikalischen Darbietungen treten verschiedene Kultfunktionäre in mehreren Funktionen auf; sie sind sowohl als Sänger als auch als Instrumentalisten belegt. Im folgenden sollen das in Zusammenhang mit der Musik bezeugte Kultpersonal und seine Funktionen vorgestellt werden. Das Ziel dieser Zusammenstellung ist keine vollständige Belegstellensammlung; vielmehr werden anhand einiger ausgewählter Texte aus den Ritualanweisungen die Tätigkeiten der jeweiligen Personengruppe zusammengestellt und ihre Bedeutung für den Kult untersucht. In diesem Kapitel wird auch der Versuch unternommen, die Stellung des musizierenden Kultpersonals in der hethitischen Gesellschaft zu bestimmen (vgl. Abschnitt 5.1.14).

5.1.1 DER ¹⁰ALAM.ZU, „KOMÖDIANT, REZITATOR“

Der ¹⁰ALAM.ZU, „Komödiant, Rezitator“ wird in den hethitischen Ritualtexten häufig zusammen mit dem ¹⁰keita-c. und dem ¹⁰paḫyatalla-c. („Dreierkollegium“) aufgeführt: ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* ¹⁰paḫ-ya-ta-la-aš paḫ-ya-i-ḫi ¹⁰ki-i-ta-aš ḫal-za-a-i „Der Komödiant spricht, der Händeklatscher klatscht, der Vortragspriester ruft.“ (*passim*)⁴⁴⁰; Die Aufgabe des ¹⁰ALAM.ZU, scheint während der Opferzeremonien das (rhythmische?) Sprechen von Texten zu den Opfergaben (Brot, Wein) zu sein, deren Inhalt und Sprache meistens nicht genannt werden: ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* „Der Komödiant spricht.“ (*passim*). Ausführlicheren Ritualanweisungen zufolge rezitiert er in diesem Kontext auch hattische Sprüche, ohne daß dies für alle Ritualtexte vorausgesetzt werden kann: (24) ¹⁰ALAM.ZU, *A-NA NINDA.KUR.RA 1-ŠU* (25) *me-ma-i ta-ya-li-ma 2-ŠU me-ma-i* (26) LUGAL *it-e-il-la-la-i it-e-le-la* (27) *nu it-e-il-la i lu-it-i* „(24) Der Komödiant spricht zum Dickbrot einmal, (25) zu dem *taḫal*-Getränk aber spricht er zweimal: (26f) (hattische Rezitation).“ (KUB 20, 99 Vs. I 24'-27'; KUB 1, 17 *passim*)⁴⁴¹.

Das hethitische Verb *mald-bbi* „feierlich geloben“ bezeichnet eine weitere durch den ¹⁰ALAM.ZU, während der Opferzeremonien ausgeübte Tätigkeit des Rezitierens, die ebenso wie das Sprechen (*memije-bbi*) nach Ausweis von KUB 48, 9 Vs. II 14-17 zumindest in einigen Fällen auf hattisch erfolgte: ¹⁰ALAM.ZU, *ma-al-di* „Der Komödiant gelobt feierlich.“ (vgl. auch KBo 23, 91 + KBo 34, 15 Vs. I 5'-8'; KUB 25, 17 Rs. VI 8; KBo 11, 30 Rs. 12'-14' [Dupl. KUB 41, 42 Rs. VI 6-10]; vgl. wohl auch KBo 30, 42 lk. Kol. 7). – Selten belegt sind mehrere gleichzeitig rezitierende Komödianten: ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* „Die Komödianten sprechen.“ (KUB 1, 17 Rs. V 31'); ¹⁰ALAM.ZU, *a-ḫa-a ḫal-zi-iš-ša-an-zi* „Die Komödianten rufen ständig, *aḫā!*“ (KUB 20, 48 Vs. I 6'). Der ¹⁰ALAM.ZU, gebraucht den Ritualzruf *aḫā*: ... ¹⁰MEŠALAM.ZU, *a-ḫa-a ḫal-zi-an-zi* ... „Die Komödianten rufen: *aḫā!*“ ... (KUB 30, 24 + Vs. II 10 [vgl. Text Nr. 66]; vgl. auch KBo 10, 3 Vs. I 14. 16; 11 Vs. I 14; 11, 25 Vs. I III 11⁴⁴²; 30, 25 + *passim* [vgl. Text Nr. 67])⁴⁴³; ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i a-ḫa-a ḫal-zi-ia* „Der Komödiant spricht, und er ruft *aḫā!*“ (KUB 53, 3 Vs. I 10'. 14' f.⁴⁴⁴). Der *aḫā*-Zuruf erfolgt in manchen Ritualen zu bestimmten Anlässen (Totenrituale) mit gedämpfter Stimme: (25) ... ¹⁰MEŠALAM.ZU, (26) *a-ḫa-a ḫal-zi-ia-an-zi me-mi-ia-an-ma ḫu-uf-te-eš-kan-zi* „(25) ... Die Komödianten (26) rufen *aḫā!*. Die Stimme aber dämpfen sie.“ (KUB 30, 25 + KBo 34, 68 + KBo 39, 4 Vs. 25 f.; vgl. auch Rs. 2. 4f.; KUB 30, 19 – Vs. I 40f.; 24 + Vs. II 10f. 21 f.⁴⁴⁵).

Der ¹⁰ALAM.ZU, tritt auch als Sänger und Instrumentalmusiker auf: [... ¹⁰A]LAM.ZU, *paḫ SİR^{ku}* „Der erwähnte Komödiant singt.“ (KUB 9, 17, 4⁴⁴⁶). Während des *nuntarrijaš*-Festrituals singt dieser Kultakteur bei einem Trankopfer für die Gorthier Ḫašameli zum Spiel der Doppelboe und rezitiert anschließend: (17) ¹⁰ALAM.ZU, *GI.GID-it SİR^{ku}* (18) ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* ...

⁴⁴⁰ Vgl. auch weiter unten Kap. 5.1.13 und 5.1.16 sowie Kap. 4.1.2.

⁴⁴¹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 112-14 (Nr. 6); J. Klinger, *Untersuchungen*, 422-439; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengothiten*, 133 f. 311.

⁴⁴² Zu KUB 10, 3 Vs. I 14. 16; 11 Vs. I 14; KUB 11, 25 Vs. I III 11 (einschließlich der Duplikate) vgl. E. Badali, in: E. v. Schuler, XXIII. Deutscher Orientalistentag, 283 f.

⁴⁴³ Zu dem Ritualzruf *aḫā* vgl. E. Badali, in: E. v. Schuler, XXIII. Deutscher Orientalistentag, 283 f.; J. Klinger, in: SMEA 32, 91-110.

⁴⁴⁴ E. Badali, *Strumenti musicali*, 136 (Nr. 118).

⁴⁴⁵ Vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Musici*, 283 (Zusammenstellung der Belegstellen).

⁴⁴⁶ E. Badali, *Strumenti musicali*, 181 (Nr. 192). – Vgl. auch Kap. 4.11.2.

„(17) Der Komödiant singt unter Begleitung der Doppelboe. (18) Der Komödiant spricht ...“ (KBo 11, 30 Rs. 17' [Par. KUB 41, 44 Rs. VI 14]; vgl. Text Nr. 19)). Als Spieler mehrerer Musikinstrumente werden die ¹⁰ALAM.ZU, genannt: (28) ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *lu-ü-li-ja-a-z* (29) *a-ri-ja-an-zi* *ša-ja-tar-ra* (30) *3-ŠU pa-ri-ja-an-zi* „(28) Die Komödianten (29) erheben sich aus dem Böttch. Und das Horn/die Hörner (30) blasen sie dreimal.“ (KUB 2, 3 Vs. II 28–30 [vgl. Text Nr. 39]); (39) ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *ma* ^{GIS}*ar-kam-mi* (40) ^{GIS}*hu-hu-pa-al gal-gal-tu-u-ri* (41) LUGAL-i EGIR-an *pi-ra-an ha-a-z-zi-kán-zi* „(39) Die Komödianten aber: Die Trommel, (40) die Laute (und) Becken schlagen sie (41) hinter und vor dem König.“ (KBo 4, 9 Vs. I 39–41 [vgl. Text Nr. 5]). – In demselben Ritual führen sie einen Tanz auf oder fungieren einfach als Spaßmacher: (45) ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *ta-ma-e-š* (46) TUG GUNA *ša-aš-ša-an ha-kan-zi* (47) *na-at LUGAL-i ta-pu-ü-š-za a-ra-an-ta* (48) *nu ŠUMES ša-ra-a ha-kan-zi* (49) *na-at-ša-an pé-e-te-š-š-ü-e-ha-an-ta-ri* (50) *pal-ü-iš-kán-zi-ja* „(45) Die anderen Komödianten haben (46) bunte Gewänder an. (47) Und sie stellen sich neben dem König auf. (48) Und sie halten die Hände empor, (49) und sie drehen sich auf der Stelle, (50) und sie klatschen immer wieder.“ (KBo 4, 9 Vs. I 45–50 [vgl. Text Nr. 5]); (12'') ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *ma* (13'') *tar-ü-iš-kán-zi* (14'') *pal-ü-iš-kán-zi* (15'') *hu-a-z-zi-iš-kán-zi-ja* „(12'') Die Komödianten aber (13'') tanzen immer wieder, (14'') sie klatschen immer wieder, (15'') und sie spielen immer wieder (Musikinstrumente).“ (KBo 10, 23 (+) Vs. III 12'–15' [vgl. Text Nr. 9])⁶⁴⁷. Tanzdarbietungen der Komödianten mit möglicherweise rhythmischem Klatschen sind wahrscheinlich auch in KUB 11, 17 Vs. III 3'–5' belegt: (3') ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *ma* (4') *pal-ü-iš-kán-zi* (5') *tar-ü-iš-kán-zi* „(3') Die Komödianten (4') klatschen, (5') sie tanzen immer wieder.“⁶⁴⁸

Die ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, agieren während des KILAM-Festivals in einem Regenzauberzeremoniell: (13) GUNNI-aš *kat-ta-an mar-nu-ja-an-da-aš* (14) *lu-ü-li-ja* 2 ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, (15) *ne-ku-ma-an-te-š lu-ü-li-kán* (16) *an-da pá-r-aš-na-a-an-te-š* ... (25) *nu-kán A-NA* ¹⁰[^{ME}]¹⁰ALAM.ZU, (26) *iš-ki-š-š-š* [...] *mar-nu-an* (27) *3-ŠU la-a-hu-u-[u]a-i* (28) ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *lu-ü-li-ja-a-z* (29) *a-ri-ja-an-zi ša-ja-tar-ra* (30) *3-ŠU pa-ri-ja-an-zi* (31) Neben dem Herd (steht) ein Böttch mit *mar-nu-ant* (-Bier). (34) Zwei nackte Komödianten (35) hocken sich (36) in den Böttch hinein. ... (25) Nun gießt er (sc. ¹⁰SANGA) den Komödianten (26) *mar-nu-ant* (-Bier) (27) dreimal über den Rücken. (28) Die Komödianten (29) erheben sich aus dem Böttch. Und das Horn (30) blasen sie dreimal.“ (KUB 2, 3

Vs. II 13–16. 25–30 [vgl. Text Nr. 39]). Die ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, üben in den Ritualen verschiedene Funktionen aus: Sie sind als Rezitatoren oder Sprecher bestimmter zum Ritual gehöriger Texte belegt, fungieren aber auch als Komödianten, Spaßmacher oder Akrobaten⁶⁴⁹.

5.1.2 DER ¹⁰arkammijala-c.

„TROMMLER“ UND DIE ^{MUNUS}arkammijala-c. „TROMMLERIN“

Die ^{MUNUS}arkammijala-c. und der ¹⁰arkammijala-c. treten als Trommel- und Beckenspieler/in auf: (16') ^{MUNUS}arkammijala-c. *ma* ^{GIS}*ar-ka[m]-mi* (17') *[ga]l-gal-tu-u-ri* GUL-ah-*ha-an-ni-š-kán-zi* „(16') Die Trommlerinnen (schlagen) ständig Trommel (17') (und) Becken.“ (KBo 10, 27 Vs. III 16'f. [vgl. Text Nr. 17]). Möglicherweise fungiert die ^{MUNUS}arkammijala-c. auch als Sängerin, falls sich KBo 10, 24 Rs. IV 18 nicht nur auf die ¹⁰MES¹⁰GALA bezieht: (13) ¹⁰MES¹⁰GALA ^{MUNUS}arkammijala-c. *ma* ^{GIS}*ar-ka[m]-mi-ja-le-š* (14) LUGAL-i *pi-ra-an* EGIR-an-na (15) *hu-ü-i-ja-an-te-š* (16) ^{GIS}*ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri* (17) *ša-al-ha-an-ni-š-kán-zi* (18) ŠIR¹⁰ *ma* Ū-UL „(13) Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen (14–15) laufen vor und hinter dem König. (16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig. (18) Aber sie singen nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13–18 [vgl. Text Nr. 10])⁶⁵⁰.

Mehrere ¹⁰MES¹⁰arkammijala-c. „Trommler“ stellen sich vor (d.h. gegenüber?) einem rezitierenden Komödianten auf, während 10 Ziegenböcke herbeigetrieben werden; möglicherweise sind die Männer auch für den anschließend erwählten Gesang zuständig (KUB 11, 23 Rs. V 16–21)⁶⁵¹. Bezeugt ist auch das gemeinsame Agieren von zwei Trommlern und mehreren Komödianten (KBo 22, 238, 6'f.)⁶⁵²; die Tontafel ist aber schlecht erhalten, so daß sich der Kontext nicht rekonstruieren läßt. In der Zuteilungsliste KBo 16, 71 + 17, 14 + 20, 4 + 16 + 24 + 25, 13 Vs. II 4'–6' wird ein Trommler als Empfänger von Rationen erwähnt (vgl. unten 5.1.14).

5.1.3 DER ¹⁰A.ZU „ARZT“

Bereits seit althethitischer Zeit ist der ¹⁰A.ZU als Arzt belegt, der bei Krankheiten konsultiert wird (Hethitische Gesetze § 10f.: KUB 6, 2 Vs. I 19' [Duplikate: KUB 6, 3 Vs. I 28; 5 Vs. I 8]; KBo 6, 4 Vs. I 25). Als Vorzeichendeuter wird ein ¹⁰A.ZU in einem althethitisches Ritual erwähnt (KBo 17,

⁶⁴⁷ Zum Klatschen der ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, vgl. Kap. 5.2.3.

⁶⁴⁸ Zu KUB 11, 17 Vs. III 3'–5' vgl. auch Kap. 4.7.

⁶⁴⁹ E. Badali, in: BibOr 139, 45–53; ders., in: SEL 3, 48; St. de Martino, in: SMEA 24, 131–148; A. Ünal, in: AnSt 44, 215, 217.

⁶⁵⁰ Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13–18 vgl. auch Kap. 1.2.

⁶⁵¹ Zu KUB 11, 23 Rs. V 16–21 vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁶⁵² E. Badali, *Strumenti musicali*, 220 (Nr. 247).

1 + Rs. IV 6f.); in anderen Funktionen tritt er gelegentlich in jüngeren Ritualen auf (s. u.)⁶⁵³.

Der ¹⁰AZU musiziert im hethitischen Hofzeremoniell mit einem Rasselinstrument: (45) ¹⁰A.ZU-ja ^{GIS}[m]u-ú-kár har-zi na-at ták-sa-an i-ja-an-ta¹ (46) nu ¹⁰A.ZU 'hu-uké-ki-iš-ki-iz-zi' „(45) Und ein Arzt hält eine Rassel. Sie gehen gemeinsam, (46) und der Arzt spricht immer wieder Beschwörungen.“ (IBOT 1, 36 Vs. II 45 f. [vgl. Text Nr. 3])⁶⁵⁴. Der ¹⁰AZU tritt auch als Sänger auf, der sich selbst auf der Laute begleitet: ... ^{GIS}hu-hu-pa-al-li ya-at-ha-an-na-i iš-ha-mi-iš-ki-iz-zi-ja „... Die Laute schlägt er ständig, und er singt immer wieder.“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I¹ *passim* [vgl. Text Nr. 70])⁶⁵⁵. In derselben Ritualhandlung tanzt er und hält (spielt?) die Laute: (20') ... nu-za nam-ma ^{GIS}hu-hu-pa-al-li da-a-i nu ^{GIS}BANŠUR-aš pi-ra-an (21') tar-uké-zi „... (20') ... Und er nimmt wiederum die Laute, und vor dem Tisch (21') tanzt er ...“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I¹ 20 f. [vgl. Text Nr. 70]).

5.1.4 DER ¹⁰AZU „WAHRSAGER“

Der ¹⁰AZU ist ursprünglich Durchführender von Leberschauen; in dieser Funktion ist er erstmals Anfang des 14. Jh. v. Chr., in der Zeit Arnuwandas I., in einem der Gebete des Kantuzili (KUB 30, 10 Vs. 27') bezeugt und wird dann vom ¹⁰HAL verdrängt. Seit der Zeit Hattušilis III. tritt er als Priester auf, der im Kult hurritischer Gottheiten hurritisch rezipiert; nur selten führt er Orakel durch.

Der ¹⁰AZU fungiert im Zusammenhang mit Gesangdarbietungen des ¹⁰NAR als Sprecher liturgischer Texte: (18) nu ¹⁰ŠKUR e-ku-zi ¹⁰NAR hur-li-li ŠIR^{RU} (19) ¹⁰AZU-ma-kán ^{GIS}ZA.LAM.GAR-aš pa-ra-a hur-li-li (20) ki-iš-sa-an me-ma-i „(18) Und er trinkt den Wettergott. Der Musiker/Sänger singt auf hurritisch. (19–20) Der Wahrsager aber spricht folgendermaßen aus dem Ritualzelt heraus auf hurritisch.“ (KUB 12, 11 Rs. IV 18–20; vgl. auch Rs. IV 24 f.⁶⁵⁶). Gelegentlich führt der ¹⁰AZU eine Libation aus; währenddessen singt der ¹⁰NAR: (29) ku-it-ma-an-ma ¹⁰AZU iš-pa-an-za-ki-iz-zi (30) ¹⁰NAR-ma ar-ta-ri nu ŠA DINGIR^{LIM} iš-ha-ma-in (31) ŠIR^{RU}. „(29) Während der Wahrsager immer wieder libiert, (30) steht der Musiker/Sänger aber da, und das Lied der Gottheit (31) singt er.“

(KUB 12, 11 Rs. III¹ 29–31; vgl. auch Vs. II¹ 29–31⁶⁵⁷).

Eine Beteiligung des ¹⁰AZU an den Opferhandlungen des Königs – in diesem Fall ohne Erwähnung von Musikdarbietungen – bezeugt z. B. auch der wahrscheinlich zum 2. Tag des AN.TA.H.ŠUM^{SAR}-Festrituals gehörige Text KBo 19, 128: Nachdem sich der König hingesezt und die Hände gewaschen hat, halten ihm 3 Wahrsager 3 Sauerteigbrote vor. Der König legt die Hand daran und bekundet damit, daß er der Überbringer dieses Opfers ist. Dann brechen die Wahrsager die Brote und legen sie auf einem Flechtwerk-Tisch vor dem Altar ab. Anschließend führt ein Wahrsager Libationen vor dem Inventar und den Lokalitäten des Kultraumes aus (Vs. I 20–30)⁶⁵⁸. – In einem Festritual für die Ištar von Ninive assistiert ein ¹⁰AZU der Königin bei den Opferzeremonien (KUB 27, 16 [= Bo 2335]). Während des Rituals für den Wettergott von Kulipišna vollzieht der ¹⁰AZU im Auftrag des „Herrn des Hauses“ (¹⁰EN É^{THA}) den Ritus des Brotbrechens (KBo 15, 33 + 35 Rs. III–IV; 34, 30 Rs. IV¹; 38, 159)⁶⁵⁹. Ein ¹⁰AZU ist auch Ausführender von Kulthandlungen (z. B. Opfer und Rezitationen) in zahlreichen Ritualen für Hebat, so z. B. in einem Ritual um den Thron der Göttin (KBo 24, 66 + KUB 32, 49a + KBo 23, 12 + KBo 35, 77 + KBo 21, 33 *passim*)⁶⁶⁰.

Während eines Rituals für Kumarbi, den hurritischen Sonnengott Šimige, den Kriegsgott Aštabi und andere Gottheiten führt der ¹⁰AZU Zeremonien mit einem Opfertier aus, das anschließend geschlachtet wird: (4) 'ma'-aš-ta UDU an-da u-un-ni-ja-an-zi na-an A-NA EN.SISKUR (5) ZAG-aš ti-it-ta-nu-ya-an-zi nu-uš-ší-kán ¹⁰AZU ^{GIS}ERIN (6) SAG.DU-ŠU da-a-i A-NA ¹⁰NAR-ma te-iz-zi ¹⁰IM-an-ya (7) iš-ha-me-iš-ki „... (4) Dann treiben sie ein Schaf herein und stellen es (5) rechts vom Opfermandanten hin. Und der Wahrsager legt ihm Zedernholz (6) auf seinen Kopf; zu dem Sänger/Musiker aber sagt er: „Den Wettergott besinge!“ ...“ (KUB 45, 3 [= Bo 2592] [+]) KUB 47, 43 [= Bo 4379] [+ Bo 8616] Vs. I 4–7⁶⁶¹).

⁶⁵³ Zu den Funktionen des ¹⁰AZU vgl. A. Kammenhuber, Orakelpraxis, 137–142; F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 119 f.

⁶⁵⁴ Vgl. auch Kap. 4.5.

⁶⁵⁵ Vgl. auch Kap. 4.3.1.

⁶⁵⁶ F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 295 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 120 f. (Nr. 92). – Zu KUB 12, 11 Rs. IV 11–29 vgl. auch unten Abschnitt 5.1.4.

⁶⁵⁷ Zu den verschiedenartigen Funktionen des ¹⁰AZU vgl. A. Kammenhuber, Orakelpraxis, 130–133; F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 290–297; ChS I/2–1, 309–311 (Nr. 46). – Zu KUB 12, 11 Vs. II¹ 29–31 und Rs. III¹ 30 f. vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung), 5.2.2 und 5.2.4.

⁶⁵⁸ H. Otten, Ein hethitisches Festritual, 2 f.; C. Kühn, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, Religionsgeschichtliche Beziehungen, 238 f. – Vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 25.

⁶⁵⁹ J. Glocker, Das Ritual, 68–83.

⁶⁶⁰ M.-Cl. Trémouille, „Hebat“, 133–141.

⁶⁶¹ ChS I/2–1, 266 f. (Nr. 40); V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 150. – Zu KUB 45, 3 (+) vgl. auch Kap. 5.2.4.

5.1.5 DER ¹⁰BALAG.DI
(= ¹⁰arkammija-la-c.) „TROMMLER,
MUSIKER“

Der ¹⁰BALAG.DI (= ¹⁰arkammija-la-c.) ist als Spieler verschiedener Musikinstrumente belegt. Bei manchen Ritualhandlungen des (*h*)*išu*-Festes fungiert er als Hornist: (10') *nu* ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI *ša-a-ū-ya-tar* 2-*šU* *par-ri-pa-ra-an-zi* (11') *nam-ma* ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI *hu-u-pi-iš-kán-zi* [...] (12') ¹⁰GIS¹⁰BALAG.DI-*ma* *ū-UL* *ya-al-ḥa-an-ni-ja-an-zi* „(10') Und die BALAG.DI-Leute blasen zweimal das Horn. (11') Wiederum spielen die BALAG.DI-Leute [...] (12') Die Trommel aber schlagen sie die ganze Zeit nicht.“ (KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10'-12' [vgl. Text Nr. 23]⁶⁶²); (8) ... *nu* ¹⁰MES¹⁰GIS¹⁰BALAG.DI-*pát* *ša-a-ū-ya-tar* (9) [...] *šU* *pa-ri-pa-ra-an-zi* (8) ... blasen die erwähnten BALAG.DI-Leute (9) 2-mal das Horn.“ (KBo 15, 49 Rs. IV 8 f. [vgl. Text Nr. 21]; vgl. auch KBo 15, 58 Rs. V 4'; KUB 40, 97 Vs. III 16 f.). Wiederholt tritt der ¹⁰BALAG.DI auch als Trommel- und Beckenspieler auf: (9') ... ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI ¹⁰GIS¹⁰BALAG.DI [i] (10') *ya-al-ḥa-an-ni-ja-an-zi* „(9') ... Die BALAG.DI-Leute (10') [schlagen] ständig die Trommeln.“ (KBo 30, 71 Vs. III 9 f.; vgl. auch oben KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10'-12' [vgl. Text Nr. 23]⁶⁶³).

Manchmal treten die BALAG.DI-Leute auch als Sänger auf, z. B. in einem Ritual für die Gottheit Attaumine während des (*h*)*išu*-Festes: [i] ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI *pa-ta-ta-u-mi-ne* *šir^{RU}* „Die BALAG.DI-Leute singen der Gottheit Attaumine.“ (KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 16' [vgl. Text Nr. 23]; vgl. auch KBo 15, 37 + FHG 9 Rs. IV 51. Rs. V 22 f.; 61 Rs. II 11 f.; 69 + FHG 15 Rs. 12; KBo 24, 65, 61; 30, 183, 3'. 7'. 10'; KUB 45, 53 Rs. IV 7'-9'; 51, 16 + 4' f.; 57, 55, 10'⁶⁶⁴); (20) ¹⁰MES¹⁰arkam-mi-ja-lu-ūš *IGI-an-[da]* (21) *a-ra-an-ta-ri* *šir^{RU}* *zi³-x* [...] „Die Trommler (formal Pl. A.) stellen sich gegenüber (21) auf. Sie singen ... x“ (KUB 11, 23 Rs. V 20'⁶⁶⁵). Die BALAG.DI-Leute treten bei einem großen Trinkeremoniell während des (*h*)*išu*-Festes anstelle der Musiker bzw. Sänger (¹⁰MES¹⁰NAR) als Vokalmusiker auf (KBo 15, 37 + FHG 9 Vs. II 12. 14. 16). Gemeinsam mit den Musikern bzw. Sängern (¹⁰MES¹⁰NAR) und mit weiblichem Kulpersonal (¹⁰MUNUS¹⁰ka-ra-c.) treten sie

als Chorsänger auf⁶⁶⁶. Manchmal singen die BALAG.DI-Leute und schlagen gleichzeitig die Trommel: (5') ... ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI <DI> (6') *hu-u-pi-iš-kán-zi-pát* *šir^{RU}* „(5') Die BALAG.DI-Leute (6') spielen weiterhin (die Trommel?) und singen.“ (KBo 15, 59 Rs. III 5' f.⁶⁶⁷; vgl. auch KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 12' [vgl. Text Nr. 23]). Nur ein einziges Mal sind die BALAG.DI-Leute als Leierspieler belegt: (9) *nu* DINGIR¹⁰ *I-NA* *URU* *Aš-tu-u-ja-ra-an-da-an* *IS-TU* ¹⁰GIS¹⁰INANNA¹⁰ ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI-*ja* (10) *gal-gal-tu-u-ri* *pé-da-an-zi* ¹⁰MUNUS¹⁰ *kat-ri-i-e-ef-ja* *šir^{RU}* „(9) Und die Gottheiten bringen sie unter Begleitung der Leiern und der BALAG.DI-Leute (10) (und) der Becken in die Stadt Aštujara, und die k.-Frauen singen.“ (KBo 21, 34 Vs. II 9 f.⁶⁶⁸).

Die BALAG.DI-Leute sind neben ihrer Tätigkeit als Musiker auch Ausführende eines rituellen Kampfes im Zeremoniell für das Kriegsheil des Königs: (3') *me-na-ab-ḥa-an-da* 3' [¹⁰]¹⁰MES¹⁰BALAG.DI *pa-i-ri* DINGIR¹⁰ [1] (4') *me-na-ab-ḥa-an-da* *za-ab-bi-ja-af* *i-ja-ar* (5') *bi-in-ga-ni-iš-kán-zi* *nu* *IT-TI* ¹⁰ISKUR (6') *za-ab-bi-ja-an-da* ¹⁰MES¹⁰BALAG.DI *ku-ya-ra-al-la* (7') *za-ab-bi-ja-af* *šir^{RU}* [...] ¹⁰GIS¹⁰BALAG.DI-*ja* (8') *gal-gal-tu-u-ri* *ya-al-ḥa-an-ni-ja-an-zi* (9') ¹⁰BALAG.DI-*ma-kán* *ša* DINGIR¹⁰ *ká-an-da* (10') *ar-ta-ri* *ša-ya-a-tar* *pa-ri-pa-ra-a-i* „(3') Drei BALAG.DI-Leute tummeln sich vor der Gottheit (4') wie im Kampf, (5') und mit dem Wettergott (6') kämpfen sie. Die BALAG.DI-Leute (7') spielen Kampflieder; und die Trommel (8') (und) das Becken schlagen sie ständig. (9') ¹⁰BALAG.DI-Mann steht im Tor der Gottheit, (10') das Horn bläst er.“ (KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 3'-10' [vgl. Text Nr. 22]⁶⁶⁹). Dieser Szene folgt eine Rezitation: Ein auf dem Dach stehender *purapi*-Priester spricht ermutigende Worte zum König. Anschließend treten mit einem Hammer und Keulen oder Lanzen bewaffnete Soldaten auf, die sich in der folgenden schlecht erhaltenen Passage zusammen mit den BALAG.DI-Leuten als Hornisten betätigen und anscheinend auch miteinander kämpfen (KUB 30, 40 Vs. I 1-15)⁶⁷⁰. Die Bewaffnung der Soldaten deutet auf einen Wettkampf in einer dem ägyptischen Stockfechten vergleichbaren Sportart mit starkem symbolischen

⁶⁶² Zu KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10'-12' vgl. auch Kap. 4.4.1 und 4.10.

⁶⁶³ J. Klinger, Untersuchungen, 495; D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 100.

⁶⁶⁴ F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 298 f.; A.M. Polvani, in: SEL 6, 16. 18; E. Badali, Strumenti musicali, 115 (Nr. 86), 118 (Nr. 89), 221 (Nr. 249), 263 (Nr. 355). – Zu KBo 30, 183 vgl. ChS I/9, 178 f. (Nr. 110). – Zu KUB 51, 16 + 4' f. vgl. H. Otten/Chr. Rüster, in: ZA 72, 142; H. Roszkowska, in: M. Mejer/M. Pepko/B. Skladanec, Papers on Asia Past and Present, 27.

⁶⁶⁵ E. Badali, Strumenti musicali, 71 (Nr. 53); HW² 1, 306 (s. v. ¹⁰MUNUS¹⁰arkammija-la-c., hier auch weitere Belege).

⁶⁶⁶ Zum Chorgesang der BALAG.DI-Leute vgl. Kap. 4.11.2.

⁶⁶⁷ F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 298; E. Badali, Strumenti musicali, 115 (Nr. 86, 87). – Zu KBo 15, 59 Rs. III 5' f. und KBo 15, 69 + FHG 15 Rs. 12 vgl. auch Kap. 4.4.1.

⁶⁶⁸ Zu KBo 21, 34 Vs. II 9 f. vgl. auch Kap. 4.1.1.

⁶⁶⁹ Zu den BALAG.DI-Leuten vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 860-869, 874. – Zu KBo 15, 52 + Rs. V 3'-10' vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung) und 6.2.2.

⁶⁷⁰ KBo 15, 52 + Rs. V 23'-27'; KUB 30, 40 (mit den Duplikaten KBo 43, 200 [= 221/g] und IBoT 4, 90). – Vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 868; vgl. auch Text Nr. 22.

Charakter hin (Abb. 63.1 und 63.2)⁶⁷¹. — Durch die hethitischen Texte nicht überliefert, aber in Mesopotamien seit der altbabylonischen Zeit belegt ist die Ausführung von Klagegesang (akkadisch *šarāḫū*) durch den *lū.BA.LA.G.di* = *šarāḫū*⁶⁷².

5.1.6 DIE *lū.MES*BALAG.DI.GAL „SPIELER DER GROSSEN TROMMEL, MUSIKER“

Selten belegt sind die als *lū.MES*BALAG.DI.GAL bezeichneten Kultfunktionäre; diese Bezeichnung weist wohl darauf hin, daß diese Musiker auch die große Trommel benutzen: *lū.MES*BALAG.DI.GAL *ya-al-ḫa-an-zi* „Die BALAG.DI.GAL-Leute schlagen (die große Trommel)“ (KUB 20, 78 Rs. IV 4 [vgl. Text Nr. 53]⁶⁷³); (26) ... *lū.MES*NAR *lū.MES*BALAG.DI.GAL] (27) *munusMES* *ka-t-re-e-š* *iš-ḫa-mi-iš-kán-zi* „(26) Die Musiker/Sänger, die BALAG.DI.GAL-Leute (27) (und) die *k*-Frauen singen immer wieder.“ (KBo 21, 34 Vs. II 26f.⁶⁷⁴).

5.1.7 DIE *lū.MES*GALA (= *lū* *šahṭarili*-c.) „PRIESTERSÄNGER“

Die *lū.MES*GALA können sowohl zum Tempel- als auch zum Palastpersonal gehören. Sie sind für den Gesang und auch für das Spielen einiger Musikinstrumente zuständig: (47) *lū.MES*GALA (48) *SIR^{RU}* *gis* *ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri* (49) *ḫa-aq-zi-iš-kán-zi* „(47) ... Die Priestersänger (48) singen. Die Trommel (und) das Becken (49) schlagen sie immer wieder.“ (KBo 20, 61 + 34, 183 Rs. III 47'-49' [vgl. Text Nr. 27]; vgl. auch KBo 17, 88 + *passim*⁶⁷⁵; vgl. vielleicht auch KUB 2, 15 Rs. VI 5f.); (13) *lū.MES*GALA *munusMES* *ar-ka-mi-ja-le-eš* (14) *LUGAL-i* *pi-ra-an EGIR-an-na* (15) *ḫu-u-i-ja-an-te-eš* (16) *gis* *ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri* (17) *ya-al-ḫa-an-mi-iš-kán-zi* (18) *SIR^{RU}* *ma* *U-UL* „(13) Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen (14-15) laufen vor und hinter dem König. (16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig. (18) Aber sie singen nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 [vgl. Text Nr. 10]⁶⁷⁶).

Sowohl auf die Darbietung von Gesang als auch auf das Spielen von Musikinstrumenten durch die *lū.MES*GALA weist wohl KUB 25, 4 Vs. II 7' hin; die oben genannten Texte lassen vermuten, daß die Priestersänger am häufigsten Trommeln und Becken benutzen: [*lū.MES*GALA *SIR^{RU}* *ya-al-ḫa-an-zi*] „Die Priestersänger singen. Sie schlagen (Trommel [und] Becken)“ (vgl. auch KBo 20, 10 + 25, 59 Vs. II 15)⁶⁷⁷. — Während des AN.TA.ŠUM^{SAR}-Festivals agiert eine Gruppe von *lū.MES*GALA; einige von ihnen spielen verschiedene Musikinstrumente, während die anderen in die Hände klatschen: (26) ... *lū.MES*GALA (27) *SIR^{RU}* *gis* *ar-ga-mi* (28) *gal-gal-tu-u-ri* *gis* *ḫu-ḫu-pa-al-li-it-ta* (29) *ḫa-aq-zi-iš-kán-zi* (30) *pal-u-e-š-kán-zi-ia* „(26) ... Die Priestersänger singen. (27) Die Trommel, (28-29) (und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute. (30) Und sie klatschen immer wieder.“ (KUB 20, 78 Rs. VI 26-30⁶⁷⁸; vgl. auch KUB 25, 1 Rs. VI 22-30 [vgl. Text Nr. 55] und KBo 20, 61 + Vs. II 7f. 42f. Rs. III 47'-49' [vgl. Text Nr. 27]⁶⁷⁹). In einem Ritual für den Wettergott von Nerik sind die *lū.MES*GALA auch als Leierspieler belegt: (7') ... [*lū.MES*GALA] (8') *[GI]Š* *PINANNA.GAL* *SIR^{RU}* *pal-ya-aš-al-la-aš* (9') *[pa]l-u-aš-a-iq-zi* *lū* *ki-i-ta-aš* *[ḫa-aq-a-i]* „(7') ... Die Priestersänger (8') spielen die große Leier. Der Händeklatscher (9) klatscht. Der Vortragspriester [ruft].“ (KBo 11, 60 Rs. 7'-9'⁶⁸⁰; vgl. auch Rs. 12'f. 14'f.). Als Sänger und möglicherweise auch als Spieler der kleinen Leier fungieren diese Musiker auch während einer Trinkzeremonie in einem allerdings nur fragmentarisch erhaltenen Abschnitt des Gewitterrituals: (55) [*lū.MES* *ša-ah-ta-ḫi-le-e-š* *iš-ḫa-mi-an-zi* (56) [*lū* *an-zi* (57) [*lū* *li-pi-nu-un a-ku-an-zi* *GIŠ* *PINANNA.TUR* (58) [*lū* *u-ša-il a-ku-an-zi* *GIŠ* *PINANNA.TUR* (59) ... Die Priestersänger singen. (56) [*lū* sie ...] en. (57) [*lū* Tjēlipinu trinken sie. Die kleine Leier (spielen sie). (58) [*lū* Tjūḫašail trinken sie. Die kleine Leier (spielen sie).“ (KBo 39, 76 + 41, 64 (+) 30, 66 + 34, 10 + 38, 32 Vs. II 55-58)⁶⁸¹. — Häufig ist das als *lū*GALA „Priestersänger“ bezeichnete Kultpersonal nur als Sänger belegt: *lū.MES*GALA *SIR^{RU}* „Die Priestersänger singen.“ (KUB 30, 41 Rs. V 24. 37; vgl. auch KBo

⁶⁷¹ Zum Stockfechten und anderen Wettkampfsportarten vgl. Kap. 4.6.

⁶⁷² CAD S, 99. 110; AHW III 1083 (*šarāḫū* D 1083; A.D. Kilmer, in: RIA 8, 469. — Zu den Bezeichnungen *lū.MES*BALAG.DI bzw. *lū* *arkammijala*-c. vgl. auch HW² 1, 306 (s.v. *lū* *munus* *arkammijala*-c.); F. Pecchioli-Daddi, *Mesiti*, 197-300. 383; R. Henshaw, *Female and Male*, 104-106.

⁶⁷³ Vg. auch Kap. 4.4.2.

⁶⁷⁴ Vg. auch Kap. 4.1.1.2 und 4.1.1.3.

⁶⁷⁵ F. Pecchioli-Daddi, *Mesiti*, 283, 302; E. Badali, *Strumenti musicali*, 19-21 (Nr. 8). 130 (Nr. 106); D. Yoshida, in: K. Watanabe, *Priests and Officials*, 240f.

⁶⁷⁶ Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 vgl. Text Nr. 13.

⁶⁷⁷ Zu KUB 25, 4 Vs. II 7' und KBo 20, 10 + Vs. II 15 vgl. E. Badali, *Strumenti musicali*, 173 (Nr. 181). 250 (Nr. 324); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 68.

⁶⁷⁸ Zu KUB 20, 78 Rs. VI 26-30 vgl. auch Kap. 4.3.1 und 5.2.3.

⁶⁷⁹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 129f. (Nr. 106).

⁶⁸⁰ V. Haas, *Der Kult von Nerik*, 222. 224; E. Badali, *Strumenti musicali*, 179 (Nr. 188). — Vgl. Kap. 4.1.2.

⁶⁸¹ Zu KBo 41, 64, einem Anschlußstück zur mittelhethitischen Fassung des Gewitterrituals KBo 39, 76 +, vgl. D. Groddeck, in: *AOF* 28, 115f.

17, 75 Rs. III 9⁶⁸²; 21, 84 Vs. I 2'; KUB 46, 4 Vs. I 25'; 53, 44 Rs. IV 2'; IBoT 2, 20 + 6').

Nur selten wird die Herkunft der ^{LUMES}GALA angegeben; die Belege nennen die Orte Karahna (KUB 38, 12 Vs. I 1) und Kaniš (KBo 17, 75 Rs. III 9'; KUB 2, 15 Rs. VI 4; 57, 65, 4' f. 2').

Mit den ^{LUMES}GALA sind die ^{LUMES}šahṭarili-c. gleichzusetzen. Diese Entsprechung ist durch den synonymen Gebrauch von hattisch ^{LUMES}šahṭaril und ^{LUMES}GALA in KBo 5, 11 Vs. I 12 dokumentiert⁶⁸³. Die syllabische Schreibung dieses Berufsbezeichnung ist aber vergleichsweise selten bezeugt. Die als ^{LUMES}šahṭarili-c. bezeichneten Kultfunktionäre fungieren als Leierspieler: (17') GIŠ PINANNA.TUR ^{LUMES}ša-ab-ta-ri-le-ef (18') iš-ha-mi-ia-an-zi „(17'-18') Die Priestersänger spielen die kleine Leier.“ (KUB 20, 53 Rs. V 17' f. 44'). Sie sind gelegentlich auch als Sänger belegt: ^{LUMES}ša-ab-ta-ri-le-ef iš-ha-mi-ia-an-zi „Die Priestersänger singen.“ (KBo 20, 12 + Vs. I 49; vgl. auch KUB 20, 53 Rs. V 3' f. 7' f. 12' f. 44'). Entsprechend den Funktionen der ^{LUMES}GALA treten die ^{LUMES}šahṭarili-c. wohl auch als Spieler von Trommeln oder Becken auf: (47) LUGAL-ū MUNUS.LUGAL[-aš-š] a-ša-an-da-aš ta-ga-a-an a-ri-ia-a[an-zi] (48) ^{LUMES}SAGIA MINDA har-ši-in GE₆ a-ra-ab-za iš-ša-an LUGAL-i [pa-ra-a e-ab-zi] (49) ya-ab-ha-an-zi iš-ša-an ^{LUMES}ša-ab-ta-ri-l[i-i-e-ef iš-ha-mi-ia-an-zi] „(47) Der König und die Königin verneigen sich im Sitzen zur Erde. (48) Ein Mundschenk bringt ein dickes, schwarzes Brot von draußen herbei, [hält] (es) dem König [hin]. (49) Sie schlagen immer wieder (Trommel und/oder Becken?). Die Priestersänger singen.“ (KBo 17, 74 + Vs. II 47-49⁶⁸⁴; vgl. auch Vs. II 50-55. Rs. III 11'-15').

Die ^{LUMES}GALA fungierten im hethitischen Kult ebenso wie das in Mesopotamien mit diesem Terminus bezeichnete Personal (sum. g a l a, akk. kalû) sowohl als Instrumental- und Vokalmusiker als auch als Ausführende von Kulthandlungen. In der hethitischen Überlieferung sind jedoch weder die in den sumerischen und akkadischen Texten bezeugten Funktion als Klagepriester noch die hierarchischen Abstufungen – sumerisch g a l a - m a ḥ, LÜ.GISDÜR = akkadisch g/kal(a)māhu „Oberklagepriester“; sum. g a l a - t u r = akk. galaturru „junger Klagepriester, Klageprieterschüler“ oder eine terminologische Differenzierung von Solo- und Chorsängern – sum. GALA.ZE.E

= akk. āšū „Einzelsänger“; sum. GALA.SIR.DA = akk. āšū kēpri „Chorsänger“ – erkennbar⁶⁸⁷.

§.1.8 DIE ^{LUMES}GI.GID „DOPPELOBOENSPIELER“

Die ^{LUMES}GI.GID sind nur in folgender stereotypen Formulierung belegt: ^{LUMES}GI.GID SIR^{RU} „Die Doppeloboenspieler spielen (Doppeloboe).“ (ABOT 5 + Vs. II 24' [vgl. Text Nr. 1], Par. KBo 21, 68 Vs. I 9'; 21, 69 Vs. I 11'; 27, 42 Rs. VI 7' [vgl. Text Nr. 32]; KUB 25, 6 + 2 Vs. III 24' [vgl. Text Nr. 58])⁶⁸⁸; die Texte bieten keinen Hinweis, daß diese Musiker auch mit anderen Musikinstrumenten oder als Sänger auftraten. Das Spielen der Doppeloboe ist in erster Linie im Kult der Göttin Hulla belegt.

§.1.9 DIE ^{LUMES}haliṭari-c. „PRIESTERSÄNGER“

Als Instrumentalmusiker werden häufig die ^{LUMES}haliṭari-c. genannt; das Auftreten dieser Akteure ist durchgängig von der althethitischen Zeit bis zum Ende der hethitischen Textüberlieferung belegt. Meistens spielen sie kleine oder große Leiern: (22) GIŠ PINANNA.GAL ^{LUMES}hal-li-ia-re-ef (23) SIR^{RU} ... „(22-23) Die Priestersänger spielen die große Leier.“ (KBo 10, 25 passim [vgl. Texte Nr. 11 und 12]; vgl. auch 13, 151 Vs. I 16' f.; KUB 2, 2 passim [vgl. Text Nr. 37]; KUB 25, 1 Rs. V passim [vgl. Text Nr. 54]); (8) GIŠ PINANNA.TUR (9) ^{LUMES}hal-li-ia-re-ef SIR^{RU} „(8) Die kleine Leier (9) spielen die Priestersänger.“ (KBo 10, 26 passim [vgl. Text Nr. 15]; 17, 74 + Vs. II 37 [vgl. Text Nr. 24]; KUB 2, 3 passim [vgl. Texte Nr. 40 und 41]). Als Harfenspieler sind sie nur ein einziges Mal belegt: ^{LUMES}hal-li-ia-re-ef IŠ.TU GISTIBULA SIR^{RU} „Die Priestersänger singen unter Begleitung der Harfe.“ (KBo 22, 206 Vs. 9')⁶⁸⁹.

⁶⁸² Vgl. auch Kap. 4.11.2.

⁶⁸³ N. van Brock, *Dérivés nominaux en -L-*, 126 (Nr. 349); F. Pecchioli-Daddi, *Mesdien*, 237.

⁶⁸⁴ E. Badali, *Strumenti musicali*, 156 (Nr. 153). – Fälschlicherweise nennt E. Badali als Anschlußstück den zum Monatsfest gehörigen Text KUB 10, 89.

⁶⁸⁵ E. Badali, *Strumenti musicali*, 127 (Nr. 104). 155 f. (Nr. 153).

⁶⁸⁶ E. Neu, *Ein althethitisches Gewitterritual*, 22 f.; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 216 f.

⁶⁸⁷ Zu dem mit Musik befaßten Kultpersonal in Mesopotamien vgl. J. Renger, in: ZA 59, 187-197 (*kalû*), 197-199 (*kalamāhu*); CAD G, 19 f. (*galamāhu*); CAD K, 66 (*kalamāhu*), 91-94 (*kalû A*); CAD N/1, 385; AHw I, 73 f. (*gal(a)māhu*), 274 (*galaturru*), 427 f. (*kalû III*); S.A. Rashid, in: A. Riehmüller/F. Zaminer, *Die Musik des Altertums*, 9 f. 13; R. Henshaw, *Female and Male*, 88-96; A.D. Kilmer, in: RLA 8, 469. – Zu den ^{LUMES}GALA vgl. auch Kap. 4.11.2.

⁶⁸⁸ Vgl. auch Kap. 4.9. – Vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, *Mesdien*, 303 (mit Auflistung der Belegstellen); D. Yoshida, in: K. Watanabe, *Priests and Officials*, 251 f.

⁶⁸⁹ Zum Auftreten der ^{LUMES}haliṭari-c. mit verschiedenen Musikinstrumenten vgl. S. Alp, *Untersuchungen zu den Beamtennamen*, 60-61; F. Pecchioli-Daddi, *Mesdien*, 224 f.; HW² III/11, 39-41; HED 3, 30 f.; vgl. auch J. Klinger, *Untersuchungen*, 75 f.

5.1.10 DIE MUNUS *huyaffannalli-c.* „EINE MUSIKERIN (HÄNDEKLATSCHEN, GESANG) ?“

Selten bezeugt ist die MUNUS *huyaffannalli-c.*: Während des *mitaš(i)af*-Festes tritt sie mit einem Sänger zusammen auf und fungiert als Händeklatscherin: L^UNAR SIR^{RU} MUNUS *huy-a-aš-ša-na-la-aš pal-ua-a-i-zi-zi* „Der Musiker/Sänger singt, die h-Frau klatscht.“ (KUB 27, 49 Rs. III 6; vgl. z. B. auch KUB 54, 6 Vs. I 2; 9 Vs. II 7 f.⁶⁹⁰). Sie ist auch als Sängerin belegt: [MUNUS^h] *huy-a-aš-ša-na-li-iš SIR^{RU} pal-ua-i-zi-zi* „Die h-Frau singt, sie klatscht.“ (KUB 54, 13 Vs. II 6⁶⁹¹). Gelegentlich trägt sie luwische Gesänge vor: (7) MUNUSMES *huy-a-aš-ša-na-le-[eš](8) huy-a-an-zi nu lu-i-li ki-iš-ša-an* „(7) Die h-Frauen (8) laufen, und (singen) auf luwisch folgendermaßen.“ (KUB 35, 7 Vs. I 7 f.⁶⁹²).

5.1.11 DIE MUNUS *katra-c.* „MUSIKERIN/SÄNGERIN ?, TÄNZERIN ?“

Die MUNUS *katra-c.* ist im Ritual des Papanikri als Trommlerin bezeugt: (48) *nu-za MUNUS ka-at-ra-aš* ⁶⁹³BALAG *da-a-i na-aš-ta DINGIRMES* (49) *an-da hal-za-a-i ...* „(48) Und die k-Frau nimmt die Trommel, und die Götter (49) ruft sie herbei.“ (KBo 5, 1 Rs. III 48 f.⁶⁹³). — Die k-Frauen treten als Chorsängerinnen auf: ... MUNUSMES *kat-ri-i-e-eš-ša SIR^{RU}* „Die k-Frauen singen.“ (KBo 21, 34 + *passim*). Sie wirken als Sängerrinnen auch gemeinsam mit anderem Kultpersonal an einer Musikdarbietung in einem Ritual für die Göttin Hebat mit: (26) *na-aš-ta A-NA D Eš-bat GAD a-la-a-lu ar-ha da-an-zi LUMES^h BALAG.DI.[GAL]* (27) MUNUSMES *kat-re-e-eš iš-ha-mi-iš-kán-zi* „(26) Und das *alalu*-Gewand nehmen sie der Hebat weg. Die Musiker/Sänger, die BALAG.DI.[GAL]-Leute (27) und die k-Frauen singen immer wieder.“ (KBo 21, 34 + Vs. II 26 f.⁶⁹⁴). — Sie treten gelegentlich auch als Tänzerinnen auf: (13) *SIR ŠA zi-iš-ru-za-pu-nš-iš-ja-ma MUNUSMES kat-re-eš* (14) [... *a-ri-zi nu tar-ku-ua-an-zi LUNAR-ma* (15) *SIR^{RU}* „(13) Das Taubenlied [...] die k-Frauen. (14) Und sie tanzen. Der Musiker/Sänger aber (15) singt.“ (KUB 47, 65 Vs. II 13–15⁶⁹⁵). Die Bedeutung der Bezeichnung MUNUS *katra-c.* kann zumindest in den oben zitierten Texten auf „Musikerin/Sängerin?“ eingegrenzt werden. Dies

trifft aber nur einen Teil ihres Wirkungsbereiches, denn die MUNUS *katra-c.* hat im kultischen Bereich auch noch andere Aufgaben, z. B. die Durchführung von rituellen Reinigungen⁶⁹⁶.

5.1.12 DIE MUNUS.MES^h KISIKIL „MÄDCHEN, JUNGFRAUEN“

Die MUNUSMES^h KISIKIL fungieren als Chorsängerinnen, die im Anschluß an andere Musikdarbietungen oder bei der Ankunft des Königs am Ritualschauplatz – im nachfolgenden Text ist dies Zippalanda – auftreten: (14) ... *ma-a-an LUGAL-ni uk-tu-u-ri-ja* (15) EZEN^h *ni URU Zi-ip-la-an-ti i-i-zi-zi* (16) *nu MUNUSMES^h KISIKIL ki-iš SIR^h iš-ha-ma-iš kán-zi* „(14) ... Wenn der König zum beständigen (15) Fest in die Stadt Zippalanda kommt, (16) singen die Mädchen immer wieder diese Lieder.“ (KBo 23, 103 Rs. IV 14–16⁶⁹⁷ [vgl. Text Nr. 29]; Bo 2819 Vs. II 17 f.⁶⁹⁷). Während der Priester vom Haus des Askos zum Tempel geht, tragen sie bestimmte Lieder vor (KBo 20, 69 + 25, 142 Vs. 6–8⁶⁹⁸) und treten auch als Sängerrinnen während der Ritualhandlungen bei der Stelenanlage auf (KBo 20, 11 Vs. II 8 f.).

5.1.13 DER ¹⁰ *ki-ta-c.* „VORTRAGSPRIESTER“

Der ¹⁰ *ki-ta-c.* wird häufig zusammen mit dem ¹⁰ALAM.ZU, und dem ¹⁰ *paluatalla-c.* genannt; sein Auftritt wird immer in folgender stereotypen Formulierung beschrieben: ¹⁰ *ki-ta-aš hal-za-a-i* „Der Vortragspriester ruft.“ (*passim*)⁶⁹⁹. Seine Tätigkeit wird mit dem Verbum *hal-ze*⁷⁰⁰ „rufen, nennen“ bezeichnet. Dem ¹⁰ *ki-ta-c.* obliegt eine Art des Sprechens, die möglicherweise in einer bestimmten Stimmlage ausgeführt wird und die Rezitation des ¹⁰ALAM.ZU, begleitet⁷⁰¹.

5.1.14 DER ¹⁰ *NAR (= heth. ¹⁰ kinirtalla-c.)* „Musiker/Sänger“

Dieser Kult- bzw. Palastfunktionär erscheint in den Ritualtexten immer in der sumerographischen Schreibung; die hethitische Bezeichnung ¹⁰ *kinirtalla-c.* für diesen Berufsmusiker ist nur in einer

⁶⁹⁰ E. Badali, *Strumenti musicali*, 184 (Nr. 199). 186 (Nr. 202). 137 (Nr. 204).

⁶⁹¹ Zu KUB 54, 13 Vs. II 6' vgl. Kap. 4.11.1. — Zu weiteren Belegen für das Singen und Händeklatschen der MUNUS *huyaffannalli-c.* vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mesütien*, 388 f.

⁶⁹² F. Pecchioli-Daddi, *Mesütien*, 389.

⁶⁹³ Vgl. auch Kap. 4.4.1 und 4.11.3.

⁶⁹⁴ Vgl. Kap. 4.11.3.

⁶⁹⁵ Vgl. Kap. 4.11.3.

⁶⁹⁶ Zu den Funktionen der MUNUS *katra-c.* vgl. L. Jakob-Ross, in: MIO 1, 367 f.; H. Otten, in: ZA 53, 181; I. Wegner, *Gestalt und Kult der Ištar-Savuška*, 151–153; F. Pecchioli-Daddi, *Mesütien*, 391–394; G.M. Beckman, *Hittite Birth Rituals*, 106–108.

⁶⁹⁷ Vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung), 4.11.3 und 4.11.5. — Zu den MUNUSMES^h KISIKIL vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, *Mesütien*, 418 f.

⁶⁹⁸ Zu einer Auflistung der Belegstellen vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mesütien*, 241 f.

⁶⁹⁹ S. Alp, *Untersuchungen zu den Beamtennamen*, 83–88; St. de Martino, in: SMEA 24, 146 f.

zweisprachigen (hethitisch-akkadischen) lexikalischen Liste bezeugt (KBo 1, 52 Vs. I 15'f.⁷⁰⁰).

Die Musiker/Sänger werden in manchen Fällen nach ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten Tempeln differenziert und z. B. den Gottheiten Telipinu (KUB 20, 43, 14'), der Schutzgottheit (KBo 10, 25 Rs. VI 12' [vgl. Text Nr. 14]; KBo 11, 47 Vs. I 10'; KUB 38, 12 Vs. I 1), die Sonnengottheit (KUB 34, 115 Rs. 8') und Zababa (KUB 42, 100 Rs. III 12') zugeordnet; manchmal werden sie nach ihrer Herkunft aus bestimmten Orten unterschieden, z. B. Ankuva (KUB 20, 96 Rs. V 6'), Arinna (KBo 25, 176 Rs. 7'), Kaniš (z. B. KBo 15, 33 + 35 Rs. III 6; 21, 68 Vs. I 7' [Paralleltext zu Text Nr. 1]), Karahna (KUB 38, 12 Vs. I 1), Nerik (KUB 38, 80 Rs. IV 2; 30, 68 Rs. 5; 42, 100 Rs. III 12') oder Zippalanda (KBo 25, 176 Rs. 12')⁷⁰¹. Selten wird diese Musikerguppe ausdrücklich dem Hofstaat des hethitischen Königs zugeordnet, falls es sich im nachfolgenden Beleg nicht um einen aus Sängern und Palastbediensteten zusammengesetzten Chor handelt: (4) LUMESNAR DUMUMES É.GALTM *ha-at-ti-le-es* (5) SİR^{RU} „(4) Die „Musiker/Sänger, Palastbedienstete, (5) singen auf hattisch.“ (KUB 20, 99 Rs. III 4'f.; vgl. auch Z. 12'f.⁷⁰²). In der Regel werden diese Kultfunktionäre aber lediglich als LUNAR bzw. LUMESNAR bezeichnet, so daß in vielen Fällen nicht entschieden werden kann, ob es sich um Tempel- oder Palastpersonal handelt.

Der LUNAR tritt als Solosänger bzw. -instrumentalist oder als Chorsänger bzw. im Ensemble auf. Die Anzahl dieser gruppenweise auftretenden LUNAR wird nur gelegentlich angegeben und kann nach Aussage der wenigen Textzeugnisse 2 (KBo 20, 13 Rs. 3'; KUB 38, 12 Vs. I 12; 35 Rs. 8'), 3 (KBo 17, 29 + KBo 20, 1 Vs. II 8') oder 10 Personen (KBo 13, 227 Vs. I 14) betragen. Es werden Lieder in hattischer, hurritischer und luwischer Sprache vorgetragen⁷⁰³. — Der Kultfunktionär LUNAR versteht sich neben der Ausführung von Gesang auch auf das Spielen verschiedener Musikinstrumente und ist demnach als „Musiker“ im allgemeinen Sinne anzusprechen: (12) EGIR-ŠU^{ma} LUNAR LAMMA (13) GIŠ DINANNA *ha-aq-zi-ki-iz-zi* „(12) Danach spielt der Musiker/ Sängler der Schutzgottheit (13) die Leier.“ (KBo 10, 25 Rs. VI 12'f. [vgl. Text Nr. 14]⁷⁰⁴); (9) ... LUNAR GIŠ *hu-un-zi-na-ri-it* (10) SİR^{RU}

... „(9-10) ... Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der großen Leier ...“ (KUB 30, 24 + Vs. II 9f. [vgl. Text Nr. 66]); (19) ... LUNAR LAMMA *ha-aq-zi-ki-iz-zi* (20) SİR^{RU} ... „(19-20) Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe ...“ (KUB 30, 25 + Rs. 19f. [vgl. Text Nr. 68]⁷⁰⁵). Die besonders enge Verbindung zwischen diesen Musikern und der großen Leier ist durch die Bezeichnung „Musiker/Sänger der großen Leier(n)“ (KBo 25, 125 + KUB 28, 36 Rs., lk. Kol. [Koloophon]; KUB 16, 72, 8⁷⁰⁶) und „Musiker/Sänger der kleinen Leier.“ (KUB 58, 6 + 28, 91 Rs. VI 14⁷⁰⁷) bezeugt. — Die verschiedenen Funktionen des LUNAR verdeutlichen insbesondere diejenigen Passagen in den Ritualtexten, in denen er selbst seinen Gesang auf einem Musikinstrument begleitet: (9) ... LUMESNAR GIŠ DINANNA^{ma} *ha-aq-zi-ki-iz-zi* (10) *if-ha-mi-if-kán-zi-ja* „(9) ... Die Musiker/Sänger spielen die Leiern, (10) und sie singen immer wieder.“ (KUB 12, 5 Vs. I 9'f. [vgl. Text Nr. 49]⁷⁰⁸). Ein als Solist auftretender LUNAR begleitet seinen Gesang, den er während einer Trinkzeremonie ausführt, gelegentlich durch Händeklatschen: LUNAR SİR^{RU} LUNAR *pal-ya-iz-zi* (KBo 20, 72 Vs. II 18'; 41, 105 + 29, 115 + 40, 82 + 29, 115a + 32, 134 + 34, 174 + 29, 114 + 40, 142 Vs. II *passim*⁷⁰⁹; Par. KBo 14, 94 Vs. II und Rs. III⁷¹⁰). Ein händeklatschender Musiker/Sänger tritt möglicherweise auch - ebenfalls im Rahmen einer Trinkzeremonie - zusammen mit einem singenden Tempeldiener (LÉ.DIN' GIR^{LUH}) auf, wie ein Ritual für die Gottheit Huyaššanna nahelegt: (16) ... *nu ha-an-le-iz-zi [pal-zi]* (17) *É-hu-u-ya-aš-ša-an-na-an TUS-aš e-ku-zi* LÉ.DINGIR^{LUH} SİR^{RU} LUNAR^{ma} *[pal-ya-a-iz-zi]* „(16) ... Und beim ersten Mal trinkt er/sie sitzend (17) Huyaššanna. Der Tempeldiener singt, der Musiker/Sänger aber klatscht.“ (KUB 27, 66 [+ 64] Vs. II 16'-18' [Dupl. KBo 29, 69]; KUB 27, 60 Rs. 7)⁷¹¹.

Neben den musikalischen Aufgaben nimmt der LUNAR auch priesterliche Funktionen wahr. Er ist an der Vorbereitung des *hatauri*-(Schlacht-) Festes

⁷⁰⁰ Zu KBo 1, 52 Vs. I 15'f. vgl. Kap. 4.1 (Einleitung).

⁷⁰¹ Zu einer Auflistung der Belegstellen für die Zuordnung zu Gottheiten und Herkunftsorten vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 336-343.

⁷⁰² Zu KUB 20, 99 Rs. III 4'f. 12'f. vgl. S. Alp, *Untersuchungen zu den Beamtennamen*, 54; F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 340. — Vgl. auch Kap. 4.11.2.

⁷⁰³ Zum Gesang vgl. Kap. 4.11.1 und 4.11.2.

⁷⁰⁴ Vgl. auch Kap. 4.1.1, 4.6 und 4.11.1.

⁷⁰⁵ Zu KUB 30, 25 + Rs. 19f. vgl. auch Kap. 4.2.

⁷⁰⁶ Zu KBo 25, 125 + vgl. Kap. 4.1.2 und 4.11 (Einleitung). — Zu KUB 16, 72, 8f. vgl. auch weiter unten in diesem Abschnitt und Kap. 4.1.2. Weitere Belege für die Bezeichnung „Musiker/Sänger der großen Leier(n)“ sind in Kap. 4.11.1 zusammengestellt.

⁷⁰⁷ Zu KUB 58, 6 + Rs. VI 14 vgl. Kap. 4.11.1.

⁷⁰⁸ Vgl. auch Kap. 4.11.2.

⁷⁰⁹ Zu KBo 41, 105 + vgl. D. Groddek, in: *AoF* 29, 84-89 (hier auch weitere Literatur; zu ergänzenden Paralleltexten vgl. 89-91).

⁷¹⁰ F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 335; E. Badal, in: *OrNS* 59, 138; ders., *Strumenti musicali*, 187 (Nr. 205). — Zu KBo 14, 94 Vs. II vgl. auch Kap. 4.11.1 und 5.2.3.

⁷¹¹ E. Badal, *Strumenti musicali*, 185 (Nr. 200); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 245 f.; D. Groddek, in: *AoF* 29, 84.

beteiligt, das am 12. Tag des AN.TAĤ.ŠUM^{SAR}-Festivals im Tempel des palaischen Vegetationsgottes Ziparya und anderen Tempeln gefeiert wird: (14) [*ju-uk-ka-ti-ma LUGAL-ūš I-NA É PZi-pár-ya-a* [pa-i-zi-zi] (15) nu EZEN, ŠA DU URUKU.BABBAR-ti-ja-kán DUG^{BAR}-ti-ja-a-li] (16) [*š-e-p-pi-[i]-ti-a-af a-pé-e-da-ni UD-ti ki-nu[ya-an-zi]* (17) [*I-NA É PUTU-ma EZEN, ha-da-i-ri i-ja-an-zi* (18) [X] UDU^ULA hu-u-kán-zi (19) [nu]kán [U^U]hu-up-pa da-an-zi na-at za-nu-ya-an-zi (20) [na-a]t PA-NI DINGIR^{LIM} ti-an-zi UDU^ULA hu-u-ma-a[n-du-ūš] (21) [I-M]A É.GAL^{LIM} EGIR-pa da-an-zi [(22) [I] UDU-ma[*kán*] ŠA É DINGIR^{LIM} d[a-a]ti-ja-an-zi U^UNAR[*ja-kán*] (23) [*ME-ŠE-D*] I P-NA É DU ma-ab-ha-an aš-ja-nu-ir P-NA É PUTU-ia] (24) QA-TAM-MA^A aš-ja-nu-ya-an-zi IŠ-TU DINGIR^{LIM} QA-TAM-MA [SiXŠA-at] „(14) Am nächsten Tag aber [geht] der König in den Tempel von Ziparya: (15) (Und dort findet auch das) Fest für den Wettergott von Hatti statt. Den Pithos (16) öffnet man an jenem Tag. (17) Im Tempel der Sonnengöttin aber feiert man das *hatauri*- (Schlacht-) Fest. (18) Man schlachtet [x] Schafe. (19) Man nimmt das Fleisch, kocht es (20) [und] stellt es vor die Gottheit hin. [Alle] Schafe aber (21) nimmt man [zum Palast zurück. (22) [Ein] Schaf jedoch [läßt] man im [Innen]raum des Tempels. [Und] wie der Musiker/Sänger und (23) der Palastgardist im Tempel des Wettergottes zugerüstet haben, ebenso rüsten sie (24) auch [im Tempel der Sonnengöttin] zu. So wurde (es) von der Gottheit (durch Orakel) [festgesetzt].“ (KBo 10, 20 Vs. II 14-24; vgl. auch Rs. III 12-18)⁷¹².

Gelegentlich treten die Sänger mit dem Königspaar zusammen auf und bringen auch selbst Opfer dar: (16) 1 DUG.GAL GEŠTIN-ti šu-un-na-i na-an PA-NI DINGIR^{LIM} (17) da-a-i DINGIR^{MES}.ma LUMESNAR ka-lu-ti-ja-an-zi „(16) Mit einem großen Gefäß gießt sie (sc. die Königin) Wein aus, und vor der Gottheit stellt sie ihn (17) hin. Die Götter aber beopfern die Musiker/Sänger der Reihe nach.“ (KUB 27, 16 Rs. IV 16f.⁷¹³). Manchmal singen die Musiker bzw. Sänger, während sie opfern: (33) [nu LUMESNAR-mu 1 DUG.KAŠ pi-ſa-an] (34) [ti-an-zi ŠIR^{RU}-ja [...] (33) Der Musiker/Sänger aber stellt ein Gefäß mit Bier vor [...] hin, und er singt. [...]“ (KUB 27, 16 Rs. IV 33f.⁷¹⁴); (17) D^Uhu-u-ya-aš-ja-an-na-an TUŠ-af e-ku-zi LUMESNAR ŠIR^{RU} LUMENAR-mu (18) [NIND]A-ta-ke-mu-un pár-ši-ja na-an-za-an-kán I-NA GIBANŠUR.ŠU da-a-i (19) [EGIR]R-pa-ma PU TUŠ-af e-ku-zi LUMENAR ŠIR^{RU} NINDA-ja-ke-mu-un pár-ši-ja-a] (20)

[u]a-a-an-za-an-kán I-NA GIBANŠUR.ŠU da-a-i (21) EGIR-pa-ma PU TUŠ-af e-ku-zi LUMENAR ŠIR^{RU} KIMIN „(17) Die Gottheit Huyasšanna trinkt er sitzend. Der Tempelbedienstete singt. Der Musiker/Sänger aber (18) bricht ein *lukarmu*-Brot, und er legt es auf seinen Tisch. (19) Danach aber trinkt er sitzend den Wettergott. Der Musiker/Sänger singt. Ein *lukarmu*-Brot bricht er (?), (20) und er legt es auf seinen Tisch. (21) Danach aber trinkt er sitzend den Wettergott. Der Musiker/Sänger singt. Ditto.“ (KUB 27, 66 (+ 64) Vs. II 17-21⁷¹⁵); (8) ... ma-a-an LUMENAR I-NA É P^UI-na-ar (9) iš-pa-an-ti NINDA^Uhar-ša-ūš pár-ši-ja ta ki-iš-ja-an (10) ma-a-at-ti ha-at-ti-li ... „(8) Wenn der Musiker/Sänger im Tempel der Inar (9) nachts dicke Brote bricht, gelobt er (10) folgendermaßen auf hattisch ...“ (KUB 30, 42 Rs. IV 8-10⁷¹⁶). Mehrere Sänger als Ausführende eines Brotopfers sind wohl auch während des „Festes des Mondes und des Donners“ bezeugt: LUMESNAR ŠA GIŠ PINAN.NA.TUR NINDA^Uhar-ši-[in pár-ši-ja-an-zi] „Die Sänger der kleinen Leier [brechen] dickes Brot.“ (KBo 25, 178 Rs. IV 15⁷¹⁷).

Während des Monatsfestes des Kultes von Nerik fungiert der LUMENAR als Ausführender eines Rituals (z. B. für die Göttin Zahpuna, eine Geliebte des Wettergottes von Nerik), ohne daß er dabei musiziert: (1) 1 NINDA.KUR.RA BA.BA.ZA ya-ar-na-aš 1 NINDA.KUR.RA ZIDA DURU, (2) tar-na-aš 1 DUGPUR.ŠT-TUM UTUL^Ukán-ga-ti (3) 1 DUGda-la-i-mi-iš GEŠTIN 2 DUGda-la-i-mi-iš KAŠ (4) LUMENAR ha-at-ti-li 1-ŠU pa-a-i (5) 1 NINDA.KUR.RA pár-ši-ja A-NA D^Uda-az-zi-ya-ši-i I-NA É DINGIR^{LIM} „(1) Ein Dickbrot aus Brei (= Treber, Trester?) eines *yaarna*-Maßes, ein Dickbrot aus feuchtem Mehl (2) eines *tarna*-Maßes, eines Kochtopf mit Krautgericht, (3) ein *dalaime*-Gefäß Wein, 2 *dalaime*-Gefäße Bier (4) gibt der hattische Musiker/Sänger einmal. (5) Ein Dickbrot bricht er: Für die Göttin Dazzušši im Tempel der Gottheit.“ (KBo 2, 4 Vs. I 1-5 [vgl. Text Nr. 4]⁷¹⁸); (12) 1 GIDILIM. GAL AD.KID IN-BU tar-ya-na-aš-ši-iš (13) 3 GAL 2 GAL KAŠ 1 GAL GEŠTIN A-NA D^Uza-ab-pu-na (14) LUMENAR ha-at-ti-li 3-ŠU pa-a-i (15) 3 NINDA.KUR.RA pár-ši-ja „(12) Eine Schale aus Rohrgewebe mit Feldfrüchten und *taryanašši*, (13) 3 Becher, (davon) 2 Becher Bier, 1 Becher Wein (14) gibt der hattische Musiker/Sänger der Gottheit Zahpuna dreimal. (15) 3 Dickbrote bricht er.“ (KBo 2, 4 Rs. IV 12-15⁷¹⁹). Gelegentlich werden den Sängern (und anderen Kultfunktionären) nach dem Ritus des Brotbre-

⁷¹² S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hechtischen Tempels, 190f.; V. Haas, Geschichte der hechtischen Religion, 791, 808.

⁷¹³ E. Badali, Strumenti musicali, 207 (Nr. 219). — Zu KUB 27, 16 Rs. IV 16f. vgl. auch Kap. 4.1.1.

⁷¹⁴ E. Badali, Strumenti musicali, 207 (Nr. 219).

⁷¹⁵ E. Badali, Strumenti musicali, 185 (Nr. 200).

⁷¹⁶ A. Kammenhuber, Materialien 2, 46.

⁷¹⁷ Zu KBo 25, 178 Rs. IV 15 vgl. auch Kap. 4.1.3 und 4.11.2.

⁷¹⁸ V. Haas, Der Kult von Nerik, 278f. — Vgl. auch Kap. 6.1.1.

⁷¹⁹ V. Haas, Der Kult von Nerik, 288f. — Zu der Göttin Zahpuna vgl. Kommentar zu Text Nr. 71.

chens die Brote übergeben: Mehrfach bezeugt ist, daß die Brote zwischen einem Sänger und einem Mundschenken aufgeteilt werden: (7) ... ¹⁰SA-G[*la-aš* MAŠ] (8) [*da-aš*] MAŠ-*ma-za* ¹⁰NAR *da-a-i* „(7) ... Der Mundsch[en]k nim[m]t sich [das eine halbe (...-Brot)]. (8) Das andere halbe aber nim[m]t sich der Musiker/Sänger.“ (KBo 30, 88 (+) 34, 200 Rs. III 7f.; vgl. auch KBo 19, 163 Rs. III 23-25; KUB 10, 52 Vs. I 8'-10'. Rs. V 5-7 [NIN.DINGIR-Textgruppe]). Die Sänger (¹⁰MESNAR), die Priestersänger (¹⁰MESGALA) und die Komödianten (¹⁰MESALAM.ZU) erhalten im Rahmen einer umfangreichen Opferzeremonie jeweils ein Gefäß Wein (KUB 30, 41 Rs. VI 26-28⁷²⁰). Eine zur NIN.DINGIR-Textgruppe gehörige Ritualanweisung erwähnt einen Sänger (¹⁰NAR), der ein Brot bricht; er ist hier eindeutig von den musizierenden Personen, nämlich den Leier- und Trommelspielern (¹⁰MES^hallijari-c. „Priestersänger“) sowie den Chorsängerinnen (¹⁰MUNUSMES^hintubi-c.), zu trennen: ¹⁰NAR NINDA.KUR₄.RA *pār*[*š*-*š*-*ia*] „Der Musiker/Sänger bricht ein Dickbrot.“ (KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 21' [Dupl. Bo 293 Rs. IV 2' 4⁷²¹]).

Als Gesangdarbietung oder Rezitation (in bestimmter Stimmlage?) ist das Agieren des Musikers bzw. Sängers in Begleitung der großen Leier oder der Harfe im Ahnenkult der hethitischen Dynastie zu verstehen; nach Aussage der Opferlisten für verstorbene Könige und Königinnen erfolgte im Rahmen der Opferzeremonien für die früheren Herrscher und deren Gattinnen im Anschluß an ein Trinkzeremoniell für die Seele des Toten und vor einem Brotbrechritus die Nennung des Königs- bzw. Königinnennamens: (19) EGIR[*š*-*š*-*ma* a-*p*]-*é*-*el* ZI-an [*š*]-*š*U *e-keš*-*zi* ¹⁰NAR *š*-*š*-*TU* ¹⁰TIBULA (20) ŠIR^{RU} *na-aš* *ja* *ak*-*kán*-*da-an* [*š*U]-*ma* *hal*-*za*-*a-i* ¹⁰SAG.IA (21) I' NINDA[KUR₄.RA KU, *pār*]-*š*-*š*-*ia* *na*[-*an*-*ša*-*a*]] *A*-*NA* NINDA ERIN^{MES} GUNN[*i* *š*-*š*-*tar*-*na* (22) [*š*-*š*-*di* *zi*-*ik*-*kán*-*zi*] „(19) Hinterher aber trinkt er dreimal dessen Seele. Der Musiker/Sänger singt

unter Begleitung der Harfe. (20) Dann ruft er den Toten beim Namen. Der Mundsch[en]k (21) bricht ein (zwei) süße(s) Dickbrot(e), und man [legt] es (sie) zwischen die Soldatenbrote (22) mitten auf den Herd.“ (KUB 30, 25 + 34, 68 + 39, 4 Rs. 19-22 [vgl. Text Nr. 68, Dupl. 39, 5 + 40, 265 Rs. 20-22]⁷²²); [EGIR-*š*]] ¹⁰NAR *š*-*š*-*ma* *la-ba*-*ar*-*na* (25') [*š*-*š*-*zi*] „[Danach] nennt[er] der Musiker/Sänger den Namen des Huzzija.“ (KUB 36, 121 + 3⁷²³); (24') [EGIR]-*an* ¹⁰NAR *š*-*š*-*ma* *la-ba*-*ar*-*na* (25') [*š*-*š*-*zi*] ... „(24') Danach nennt der Musiker/Sänger den Namen des Labarna.“ (KUB 11, 8 (+) 9 Rs. IV 24' f.⁷²⁴). Das Kennen und Aussprechen des Gottes- oder Königsnamens bewirkt eine Verfügbarkeit des Genannten und ist Bedingung für die Kommunikation mit dem Namensträger. Demzufolge ist das „NN mit Namen rufen“ ein wichtiger Vorgang des Kultes und der Magie⁷²⁵.

Das Nennen des Königsnamens erfolgt gelegentlich auch beim Opfer für ¹⁰Inar/¹⁰PLAMMA⁷²⁶; im Gegensatz zum Totenritual wird hier der Name des lebenden Königs, also des Zelebranten des Festrituals bzw. des Festabschnittes, ausgesprochen. Der ¹⁰NAR begleitet sich dabei möglicherweise auf einem Musikinstrument (große oder kleine Leier), und ebenso wie bei den Darbietungen von Instrumentalmusik tritt bei (oder im Anschluß daran) das Dreierkollegium auf: (22) LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-*af* ¹⁰PLAMMA *a-keš*-*ya*-*an*-*zi* (23) GİŠ ¹⁰INANNA.TUR ŠIR^{RU} (24) *ma*-*a*-*an* ¹⁰NAR *š*-*š*-*ma* LUGAL (25) *te-keš*-*zi* ¹⁰ALAM.ZU, *me*-*ma*-*i* (26) ¹⁰pal-*ta*-*tal*-*la*-*af* *pal*-*ya*-*i*-*zi* (27) ¹⁰ki-*i*-*ta*-*af* *hal*-*za*-*a-i* „(22) Der König (und) die Königin trinken sitzend die Schutzgöttheit. (23) Die kleine Leier spielen sie. (24) Wenn der Musiker/Sänger den Namen des Königs (25) nennt, spricht der Komödiant, (26) der Händeklatscher klatscht, (27) der Vortragspriester ruft.“ (KUB 25, 9 Rs. IV 22-27; vgl. auch KBo 30, 62

⁷²⁰ Zum Aufteilen der Brote vgl. D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 144f. 334. – Gelegentlich erhalten die ¹⁰MESNAR während eines Festrituals Getränke (KUB 17, 49 Vs. 10ff.; 30, 41 Rs. VI 27), Opfergegenstände (KBo 2, 4 Vs. I und Rs. IV *passim*) und Soldatenkleider (KUB 10, 13 Vs. III 9-12); auch die Ausgabe von Speisen, nach denen der König zuvor seine Hand ausgestreckt hatte, an die Priestersänger (¹⁰MES^hallijari) ist belegt (KUB 2, 3 Vs. II 50; 10, 26 Vs. III 8). – Zur Aufteilung von Opfergaben unter dem Kulpersonal vgl. auch das Einsetzungsnatal der Enu-Priesterin von Emar: Die Sänger erhalten vom Opferrind die Lunge mit dem benachbarten Gewebe und von den Schafen die Häute sowie Brot und Bier; vgl. D. Arnaud, Emar VI/3, 328. 334 (Nr. 369), Z. 79-83; M. Dietrich, in: UF 21, 47-100 (bes. 57 f. 83 f.). – Zum Austeilen der Weingefäße vgl. ebd., 147.

⁷²¹ E. Neu, Althethitische Ritualtexte, 88; U. Severin, Der *minija*-Mann, 31. 48. – Zu KBo 20, 14 + KBo 25, 33 vgl. auch Text Nr. 26.

⁷²² H. Otten, Hethitische Totenrituale, 28 f.; D. Groddek, in: AoF 26, 301 f. – Zum Ahnenkult der hethitischen Könige vgl. H. Otten, Die hethitischen historischen Quellen; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 243-248; H. Gonnert, in: Anatolica 21, 193-195. – Zu KUB 30, 25 + vgl. auch Kap. 4.2 und 6.1.6.

⁷²³ Nach H. Otten, in: MDOG 83, 63; E. Badali, Strumenti musicali, 154 (Nr. 150) mit Ergänzungen nach KUB XI 8 (+) 9 Rs. IV 24' f. – Zu den Opferlisten für verstorbene Könige vgl. auch H. Klengel, Geschichte des hethitischen Reiches, 65. 76 [B 3] und Anm. 204. 78 [B 3]. 95 [B 3]. 99.

⁷²⁴ H. Otten, in: MDOG 83, 68 f.; E. Badali, Strumenti musicali, 154 (Nr. 151). – Zu KUB 11, 8 + 9 und 1307/2 vgl. H. Klengel, Geschichte des hethitischen Reiches, 99.

⁷²⁵ Zum Aussprechen von (Götter-)Namen im Kult vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 307.

⁷²⁶ Eine Zusammenstellung der Belege für das Nennen des Königsnamens beim Opfer für ¹⁰Inar/¹⁰PLAMMA bietet D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengöttern, 128 Anm. 70.

Rs. 8'-12'; KUB 11, 34 Vs. III 12-16⁷²⁷); (5') [GIŠ PINANNA.G]AL SİR^{RU} (4') [U¹⁰ALA]M.ZU, *me-ma-i* (5') [*ma-a-a*]_n ^{U¹⁰}NAR (6') [SU¹⁰M-MI *la-ba-ar-na te-ez-zi* (7') [U¹⁰SAGIA *pa-iz-zi* (8') A-NA-GIŠ-BANSUR *la-ba-ar-na* (9') [p¹⁰i-ra-an *š¹⁰-pa-an-ti* „(3') Die große Leier spielen sie. (4') Der Komödiant spricht. (5') Wenn der Musiker/Sänger (6') den Namen des Labarna nennt, (7') kommt der Mundschenk. (8') Zu dem Tisch hin (9') libieren sie dem Labarna.“ (KBo 13, 171 Vs. III 3'-9'; vgl. auch KUB 11, 8 (+) 9 Rs. IV [Dupl. BoTU 2, 24 Rs. IV] 24 f.; Bo 3338, 5'-9'⁷²⁸). Das in einer Redaktion des 13. Jh. v. Chr. vorliegende Monatsfest enthält ebenfalls Belege für das Königsnamen-Rufen des Sängers, das hier wohl in Verbindung mit dem Trankopfer für die ^{U¹⁰}MUNUS.LUGAL erfolgt; es schließen sich hattische Rezitationen an: (17) *ma-ab-ha-an-ma-kán* ^{U¹⁰}NAR ^{U¹⁰}SUM-MI LUGAL (18) *ú-e-ri-ia-zi* ^{U¹⁰}ALAM.ZU, *me-ma-i* (19) *pal-ia-tal-la-aš pal-ia-iz-zi* „(17) Während der Musiker/Sänger den Namen des Königs (18) ruft, spricht der Komödiant, (19) der Händeklatscher klatscht.“ (KUB 1, 17 Rs. VI 17-19; vgl. auch Rs. V 60'-62'⁷²⁹).

Eine nur bruchstückhaft erhaltene Ritualanweisung läßt erkennen, daß der Name des (verstorbenen?) Königs Adressat der Trank- und Speiseopfer sein kann und in den Opferrunden mit verschiedenen (Schutz-) Gottheiten verbunden wird; die Opferzeremonien werden vom Spiel der großen Leier begleitet: (2') EGIR-*an-da-ma* ^{U¹⁰}Ta-a-ru ^{U¹⁰}Ha-aš-ga-la-a [] (3') ŠA LUGAL-ia ^{U¹⁰}SUM-SU ^{U¹⁰}IŠ-TU GAL.GIR, *e-ku-zi* (4') GIŠ PINANNA.GAL SİR^{RU} ^{U¹⁰}NINDA *ta-kar-mu-un* (5') *pár-š¹⁰-ia* „(2') Hinterher aber trink[et] er Taru, Hašgala [] (3') und den Namen des Königs aus einem Becher aus gerannem Ton. (4') Die große Leier spielen sie. 1 *takarmu*-Brot bricht er.“ (KUB 55, 13 Vs. II 2'-5'; vgl. auch Z. 6'-12', 13'-16'; KUB 10, 93 Vs. II 4'⁷³⁰).

Das Nennen des Königsnamens durch den Sänger ist in manchen Zusammenhängen das Zeichen für die Teilnehmer der Kultversammlung, sich vor dem König zu verneigen: (17) *ma-ab-ha-an-ma* ^{U¹⁰}NAR ^{U¹⁰}SUM-MI LUGAL¹ *te-ez-zi* ^{U¹⁰}LUMES ^{U¹⁰}BA-RÜ-TIM (18) *a-se-š¹⁰-tar-ra* LUGAL-*i* 1-ŠU ^{U¹⁰}Š¹⁰-KE-EN-NU¹ „(17) Sobald aber der Sänger den Namen des Königs nennt, [verneigen sich] die Fr[em]dlinge (18) und die Versammlung zum König ein[mal].“ (KUB 25, 1 Rs. V 17 f.⁷³¹).

Eine wohl am ehesten als Rezitation einzuordnende Tätigkeit des ^{U¹⁰}NAR kann auch durch das Verbum *memi¹⁰-bi* „sprechen“ ausgedrückt werden. Ein Sänger spricht Anrufungen hattischer Gottheiten: ^{U¹⁰}NAR-*ša me-e-ma-i* „Und der Sänger spricht.“ (KUB 31, 143 Vs. II und Rs. III *passim*; vgl. auch z. B. KBo 25, 117 Vs. 5'; 119 Vs. 7'; KUB 8, 41 *passim*; KUB 31, 143 a Vs. II 3'. 10'⁷³²). Der ^{U¹⁰}NAR nimmt hier also Aufgaben wahr, die nach Auskunft anderer, zu derselben Textgruppe (CTH 733) gehöriger Ritualanweisungen auch dem Priester (^{U¹⁰}GUDU¹²) zukommen können (vgl. z. B. KBo 25, 112 [+ XXV 116?] Vs. II und Rs. III *passim*; 114 Rs. 4').

In einem *babilili*-Ritual für die Göttin Pirinkir (Pirinkar) (KUB 39, 71) wird unterschieden zwischen akkadischem Gesang und der ebenfalls akkadischen Rezitation des ^{U¹⁰}NAR, der demnach zumindest an dieser Stelle beide Arten des Vortrages liturgischer Texte auszuführen hatte; während oder im Anschluß an den Handwaschritus und das Aushändigen eines mit Bier gefüllten Gefäßes an den Opferherrn singt der Sänger ein Lied, daß die Göttin die Ausführung des Sühnerituals wünsche und der Opfernde ihrem Willen aufgrund bereits erfahrener Gnadenerweise nachkomme (Vs. II 3-28): (18) ... ^{U¹⁰}NAR-*ma* (19) ^{U¹⁰}Pa-a-bi-li-li *ki-š¹⁰-ša-an iš-š¹⁰-a-me-iš-ki-iz-zi* ... „(18) ... Der babylonische Musiker/Sänger aber (19) singt immer wieder folgendermaßen ...“. Nachdem das aromatische Holz (^{GIŠ}*luēššar*), auf das der Priester zuvor Brot und Fische gelegt hat, heruntergebrannt ist, schwenkt der Priester es über dem Opferherrn; dazu spricht der Sänger eine Bitte um Sündentilgung, anschließend wird das Feuer mit einer Trankspende gelöscht (Vs. II 29-57): (29) *ma-ab-ha-an-ma* ^{U¹⁰}NAR A-WA-TEMES ^{U¹⁰}Pa-a-bi-li-li (30) *me-mi-ša-u-ya-an-zi zi-in-na-i nu-za* ^{U¹⁰}ša-ku-nē-š¹⁰ (31) *pal-u-š¹⁰-a-an-zi i-ep-zi* „(29-30) Als aber der Sänger aufhört, babylonische Worte zu

⁷²⁷ E. Badall, *Strumenti musicali*, 77 (Nr. 57), 91 (Nr. 63), 211 f. (Nr. 277); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 127 f. 177, 329. — KBo 30, 62 Rs. 9' ist wohl nach KUB 25, 9 Rs. IV 24 f. zu ergänzen. — Zu KUB 11, 34 Vs. III 12-16 vgl. V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 837.

⁷²⁸ A. Archi, in: SMEA 1, 29; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 242 f.; E. Badall, *Strumenti musicali*, 154 (Nr. 151), 211 (Nr. 225); J. Klinger, *Untersuchungen*, 451.

⁷²⁹ F. Pecchioli-Daddi, *Mesüeri*, 331; E. Badall, *Strumenti musicali*, 16 f. (Nr. 6); J. Klinger, *Untersuchungen*, 456 f. 450 f.; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 329.

⁷³⁰ V. Haas, in: OLZ 82, 257; E. Badall, *Strumenti musicali*, 28 f. (Nr. 340); J. Klinger, *Untersuchungen*, 452 f.; H.G. Güterbock, in: H. Erkanal et al., XXXIV^{me} Rencontre Assyriologique, 128; D. Groddek, *Hethitische Texte in Transkription*: KUB 55, 32. — Vgl. auch V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 307. — Zu KUB 55, 13 Vs. 13'-

16' vgl. G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 15; zu KUB 10, 93 Vs. II 4' vgl. ebd., 225 f.

⁷³¹ D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 128 Anm. 70. 171.

⁷³² F. Pecchioli-Daddi, *Mesüeri*, 334 (Auflistung der Belege). — Zu KUB 8, 41, KUB 31, 143 und KUB 31, 143 a vgl. E. Laroche, in: JCS 1, 187-191. 204; E. Neu, *Althethitische Rituale*, 183-189.

sprechen, (31) beginnt der Priester zu klatschen.“ (KUB 39, 71 Vs. II 18 f. 29–31; vgl. auch KUB 39, 78 Rs. 18 f.; 84 Vs. 1–3⁷³³). Ein ^{LU}NAR ist auch als Sprecher eines Gebetes belegt: (8) ^{LU}NAR ŠA GIŠ ^{PI}NANNA.GA[L] (9) A-NA DINGIR^{LU} ar-ku-ya-ar DÜ-zi „(8) Der Musiker/Sänger der große[n] Leier (9) verrichtet das Gebet an die Gottheit.“ (KUB 16, 72, 8 f.⁷³⁴).

Gleichzeitig mit dem Gesang eines Chores aus Anunuya oder im Anschluß daran tritt bei der Ankunft des Königs am Ritualschauplatz ein Musiker bzw. Sänger als eine Art Rezitator auf: (16) [LÚMES URU] A¹-nu-nu-ya SIR^{RU} ^{LU}NAR DINGIR^{LU} (17) bal-zi-iš-ki-iz-zi ... „(16) [Die Leute aus] Anunuya singen. Der Musiker/Sänger der Gottheit rezitiert.“ (KBo 10, 27 Rs. V 16 f.⁷³⁵). Zum Spiel der großen Leier deklamieren mehrere Personen, wohl die Leierspieler und vielleicht auch der Musiker/Sänger, die Namen der beopferten Götter (z. B. Sonnengottheit, Wettergott, Schutzgottheit): (6) nu a-ku-u-ya-an-na ku-u-šiš DINGIR^{MES} ir-ba-[z-zi] (7) ba-an-te-zi-zi pal-ū PUTU e-ku-[z-zi] (8) EGIR-ŠU-na DU e-ku-[z-zi] (9) EGIR-ŠU-na PLAMMA e-ku-[z-zi] (10) EGIR-an-da-ma DINGIR^{MES} É⁷ hu-ma-an-te-šiš e-ku-[z-zi] (11) ^{LU}NAR ar-ta GIŠ ^{PI}NANNA.GAL ba-a-zi-ik-šiš[an-zi] (12) na-a-š-ta DINGIR^{MES} lam-ni-it bal-zi-iš-šiš[a-an-zi] „(6) Zum Trinken beopfert er diese Götter reihum. (7) Beim ersten Mal trin[kt] er die Sonnengottheit. (8) Danach aber trin[kt] er den Wettergott. (9) Danach aber trin[kt] er die Schutzgottheit. (10) Danach aber trin[kt] er alle Götter des Hauses. (11) Der Musiker/Sänger steht da. Die große Leier spielen sie. (12) Und die Götter rufen sie dauernd mit Namen.“ (KBo 24, 93 + Rs. III 6–12⁷³⁶).

In einem Festritual für Ištar nehmen die Sänger nach ihrer Mitwirkung an einer Trinkzeremonie als musizierendes Tempelpersonal im weiteren Verlauf der kultischen Handlungen auch andere rituelle Aufgaben wahr, indem sie offenbar auch während der Nacht und am nächsten Morgen bestimmte Kulthandlungen vollziehen oder zumindest an deren Durchführung beteiligt sind: (31) [EGIR-ŠU-na DINGIR^{MES} a-ku-ya-an-na ir-š[a-a-iz-zi] (32) [ta a-ap-]pa-i nu MUNUS.LUGAL ^{GIS}BANŠUR [ŠA ...] (33) [nu ^{LU}MESNAR-na i

DUG KAŠ pi-i[a-an-zi] ... GE₆-an] (34) [la-ak-ni]-an-zi SIR^{RU} ša [ma-ab-ba-an ...] (35) [na-aš-šiš I-NA UD.4.KAM [ma-a-an lu-uk-kaat-ta DINGIR^{LU}] (36) [ša-na-a a-a-an-zi ... „(31) [Danach] aber fertigt er die Götter zum Trinken reihum ab. (32) Es ist fertig. Und die Königin [...] den Opfersch[al] def[er] ...]. (33) [Und d[ie]n Sängern aber gibt man (34) einen Becher Bier [...], die (34) Nacht verbringen sie wachend, und sie singen. Sobald [...]. (35) [Wenn es] am 4. Tag [hell wird ...], (36) nehmen sie die Gottheit hoch ...“ (KUB 27, 16 [= Bo 2333] Rs. IV 31–36 [Dupl. KBo 34, 238 (= 237/a) + KBo 34, 240 (= 1144/c) Rs. 20–22⁷³⁷]; vgl. auch KUB 27, 1 Rs. IV 49 f.⁷³⁸).

Die Musiker bzw. Sänger gebrauchen während einer Libation auch den Zursuf aḫa: ... ^{LU}MESNAR a-ba-a bal-zi-ia-an-zi „Die Musiker/Sänger rufen: ‚aḫa!‘“ (KBo 17, 83 Vs. II 13⁷³⁹).

Die aus den hethitischen Texten ersichtlichen Funktionen des ^{LU}NAR zeigen, daß diese Kultfunktionäre vielseitige musikalische Aufgaben erfüllten. Insbesondere die der hattischen Kultschicht zuzuweisenden Ritualanweisungen lassen erkennen, daß der ^{LU}NAR ebenso wie die gleichnamige Priesterkategorie in Mesopotamien (sum. n a r, akk. nārī) Priesterang hatte, also für die Ausübung des Kultes zuständig war und in dieser Funktion z. B. Opfer darbringt. Eine der sumerischen und akkadischen Überlieferung entsprechenden hierarchische Gliederung (sum. n a r. g a l = akk. nargallu „Obermusiker“; sum. n a r. t u r = akk. ḫallātū „junger Musiker, Schüler“) ist aus den hethitischen Texten nur durch einen einzigen Beleg ersichtlich, der zusammen mit den Anführern (GAL) mehrerer Gruppen von Palast- oder Tempelfunktionären einen Obersten der Musiker/Sänger nennt: (20) GAL ^{LU}MESNAR GIŠ ^{PI}NANNA.GAL (21) ba-a-zi-ik-iz-zi „(20) Der Oberste der Musiker/Sänger spielt die große Leier.“ (KUB 11, 8 (+) 9 Rs. IV 20 f.⁷⁴⁰).

Auf die musikalische Ausbildung einer großen Gruppe von Schülern im Tempel weist lediglich KBo 13, 227 Vs. I 14⁷⁴¹: 10 NAR.TUR ŠA E-ITIM „10 junge Musiker des Tempels.“ Die in einigen Fällen erfolgte Zuordnung der Musiker/Sänger zu einer bestimmten Gottheit (KBo 10, 25 Rs. VI 12 f. [vgl. Text Nr. 14]: PLAMMA; KUB 34, 115 Rs. 8': PUTU) spricht für das

⁷³³ F. Pecchioli-Daddi, Messtien, 330; E. Badali, in: OrNS 59, 139; C. Kühne, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, Religionsgeschichtliche Beziehungen, 241–249. — Zu dem akkadischen Text Vs. II 19–28 vgl. A. Goetze, in: JCS 18, 93 f. — Zu KUB 39, 71 Vs. II 29 f. vgl. auch Kap. 5.2.4. — Zu der Gottheit Pišnikar (Pišnikar) vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 415 f.

⁷³⁴ Zu KUB 16, 72, 8 f. vgl. oben in diesem Abschnitt.

⁷³⁵ E. Badali, Strumenti musicali, 141 (Nr. 129). — Zur Bedeutung der -ik-Ableitung von bal-zi-^{LU} vgl. E. Neu, Interpretation der mediopassiven Verbalformen, 36 f.

⁷³⁶ F. Pecchioli-Daddi, Messtien, 334; E. Badali, Strumenti musicali, 223 (Nr. 153); D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 219.

⁷³⁷ ChS I/3–1, 52, 54 (Nr. 1), 155 f. (Nr. 35), 158 (Nr. 50).

⁷³⁸ E. Badali, Strumenti musicali, 134 (Nr. 115).

⁷³⁹ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 242 f.

⁷⁴⁰ Zu dem mesopotamischen, mit Musik befaßten Kultpersonal vgl. J. Renger, in: ZA 59, 172–187 (nārum); CAD N/1, 352 (nargallu), 376–379 (nārī); AHw II 746 (nargallu), 748 f. (nārī II); S.A. Rashid, in: A. Riehmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 9 f. 13; A. Norberg, Ancient Middle East Lyres, 29 f. 71; A.D. Kilmer, in: RA 8, 469. — Zu KBo 13, 227 Vs. I 14 vgl. F. Pecchioli-Daddi, Messtien, 332.

Vorhandensein von Angehörigen dieser Priesterkategorie in jedem Tempel⁷⁴¹. Über die Weitergabe von Liedern durch einen Sänger an eine andere, nicht genannte Person berichtet eine Keilschrifttafel, die sich keiner Textgattung zuordnen läßt (CTH 297 „Documents de procédure[?]“: (10) [...]x ^{LUM}NAR^{LUM}-ya-ma *ku-it-ki ma-ni-ja-ab-be-ef-ki-i-ṣ* [...] (11) [x x] *ka-mi-ṣ i-ḥa-ma-a-ṣ ma-ni-ja-ab-ta* „(10) [...]x Der Musiker/Sänger aber lehrt mich immer wieder etwas. (11) [x x] Bereits 3 Lieder lehrte er mich.“ (KUB 40, 92 Vs. 10 f.⁷⁴²).

Die Stellung des im Tempel oder im Palast diensttuenden Sängers im hethitischen Sozialgefüge, sein Ansehen in der Gesellschaft, läßt sich anhand der Schriftzeugnisse kleinasiatischer Provenienz nur sehr vage bestimmen. Dies ist auf die Quellenlage, das weitgehende Fehlen von Privat- und Wirtschaftsurkunden, zurückzuführen. Eine Instruktion für das Tempelpersonal (CTH 264) und auch ein Kultinventar (KUB 38, 12 Vs. I 11. Vs. II 19 f.) fassen alle in den Tempeln tätigen und zu ihnen gehörigen Personen unter dem Begriff ^{LUM}DINGIR^{LUM} (heth. ^{LUM}ḫilammi-c., ^{LUM}ḫilamatta-c.) und ^{LUM}ÉS DINGIR^{LUM} (IBot 3, 44 [+]) KUB 41, 30 Vs. III 9'-12'. 18'-20') zusammen. Dieser Terminus bezeichnet gleichermaßen mit einfachen Arbeiten betraute Personen (z. B. Wasserträger), Handwerker (z. B. Töpfer, Rohrflechter), Küchenpersonal, Musiker, Priester und Schreiber. Hinweise auf die soziale und rechtliche Stellung irgendeiner dieser, in den Tempelwirtschaften tätigen Gruppen lassen sich aus diesen Texten also nicht gewinnen. Noch weniger hilfreich ist die Bezeichnung ^{LUM}ÉS *ḫazziṣiṣ* „Leute des Kultrituals“, die das gesamte Kulpersonal, die Einwohner des jeweiligen Kultortes und auch den König mit seinem Gefolge umfaßt (vgl. z. B. KUB 11, 30 + Vs. II 3'; 20, 19 + Vs. III 2. 12; VSNF 12, 15 [= VAT 7474] Vs. II 5'⁷⁴³).

Zu den Tempeln gehöriges Personal wird auch in dem Gebet des hethitischen Königspaares Arnuvanda und Ašmunikkal erwähnt. Das Königspaar führt bei der Sonnengöttin von Arinna Klage über die Zerstörung der Tempelgüter durch die Kaškäer, die in die hethitischen Provinzen eingefallen waren. Die Auflistung der von den Kaškäern versklavten Personen nennt auch zwei Kategorien von Musikern: (4) ^{LUM}ÉS SANGA *ṣu-up-pa-e-ṣa-ṣa* ^{LUM}ÉS SANGA ^{LUM}MUNUS^{ÉS} AMA.DINGIR^{LUM} ^{LUM}ÉS GUDU¹² (5) ^{LUM}ÉS NAR ^{LUM}ÉS *ṣi-ḥa-ma-tal-^{LUM} ṣu-ṣi* ^{LUM}ÉS MUḪALDIM (6) ^{LUM}ÉS NIN-DA.DÜ.DÜ ^{LUM}ÉS APIN.LÁ ^{LUM}ÉS NU¹³ KIRI⁶ *ar-ḥa* (7) *[ṣar-ri-i]r nu-ṣi-ṣa iR-na-ab-ḫi-ir* „(4) Sie (sc. die Kaškäer) haben die heiligen Priester und die

Priester, die Gottesmütter, Gesalbten, (5) Musikanten, Sänger, Köche, (6) Brotbäcker, Ackersleute (und) Gärtner (unter) sich (7) aufgeteilt und sie zu ihren Sklaven gemacht.“ (KUB 17, 21 + 31, 124 + Bo 8617 + KUB 23, 17 + 31, 117 Rs. III 4-7). Derselbe Text bietet darüber hinaus zwei weitere Belege für verschiedene Tempelfunktionäre: (8) *ṣu-me-ṣu-ṣa-an ne-ṣi-ṣa-ṣa* DINGIR^{ÉS} *ai-ku-e* KUR.KUR^{14A} NINDA *ḥar-ṣa-ṣa-ṣa* (9) *DUG¹² ṣi-pa-an-tu-u-ṣi-ṣa-ṣa ar-ḡa-ma-na-a-ṣa e-ṣ-ta* (10) *ar-ḥa-kán* ^{LUM}ÉS SANGA ^{LUM}MUNUS^{ÉS} AMA.DINGIR^{LUM} *ṣu-up-pa-e-ṣi* ^{LUM}ÉS SAN[G]A (11) ^{LUM}ÉS GUDU¹² ^{LUM}ÉS NAR ^{LUM}ÉS *ṣi-ḥa-ma-tal-le-ṣi ku-e-e-ṣ* (12) *i-ṣa-an-ta-at* DINGIR^{ÉS} *ṣa-kán ar-ḡa-ma-nu-ṣi ḫ[ṣa-a]ṣ-ṣi-ṣa* (13) *ku-e-e-ṣ ar-ḥa piḫ-da-a-ir* „(8) Die Länder, die eure, der himmlischen Götter, (Spenden) von Opferbröten (9) Weinrationen und Tributaren waren - (10) daraus haben sie die Priester, Gottesmütter, heiligen Priester, (11) Gesalbten, Musikanten (und) Sänger (in die Sklaverei) (12) gebracht, daraus haben sie die Tribute und Riten der Götter (13) fortgebracht.“ (Vs. II 8'-11'). In einer weiteren Passage dieses Textes wird der Sonnengöttin von Arinna die Konsequenz aus der kaškäischen Eroberung hethitischer Territoriums und der Versklavung des Kulpersonals vor Augen geführt - daß dort nämlich alle Formen der kultischen Verehrung zum Erliegen gekommen sind, die Gottheiten also auch nicht mehr mit Wein und Brotopfern versorgt werden: (17) *k[ṣa-a-ṣa-a-ṣa ma-a-ṣ A]-NÁ KUR* ^{URU}ḫa-at-ṣ *nam-ma ar-ḡ[ṣa-ma-nu-ṣi]* (18) *[ḫa-a-ṣ-ṣi-ṣi-ṣa] Ṭ-UL ku-i-ṣi-ṣi-ṣa* ^{LUM}ÉS SAN-GA *[ṣu-up-pa-e-ṣi-ṣa] a-ká[n]* (19) ^{LUM}ÉS SANGA ^{LUM}MUNUS^{ÉS} AMA.DINGIR^{LUM} ^{LUM}ÉS NAR ^{LUM}ÉS *ṣi-ḥa-ma-t[al-le-e]ṣ* (20) *[nam-ma ar-ḥa] Ṭ-UL ku-e-e-ṣ ṣi-ḡa-an-ṣi* „(17) Auch hierher ins Hatti-Land bringt euch niemand mehr Tri[buten] (18) und Festrituale, und die heiligen Priester, (19) [Priester], Gottesmütter, Musikanten (und) Sänger (20) kommen nicht [mehr] von irgendwoher [heim].“ (Rs. III 17-20'⁷⁴⁴). Alle drei Aufzählungen nennen übereinstimmend zunächst die Priester und Priesterinnen und lassen dabei - mit einer Abweichung - eine bestimmte Reihenfolge erkennen. Nach dem Kulpersonal werden die Musiker und Sänger und am Ende die nicht unmittelbar mit dem Kult befaßten Berufsgruppen (Köche, Bäcker, Bauern, Gärtner) genannt. Vielleicht liegt dieser Aufzählung eine Berufsgruppenliste zugrunde, die zuerst die höhergeachteten Gewerbe und am Ende die Berufe von geringem gesellschaftlichen Ansehen aufführt. Demnach würden die verschiedenen Priesterkate-

⁷⁴¹ Zu dieser Zuordnung vgl. Kap. 4.11.1.

⁷⁴² CHD L-N, 165 (s.v. 4.b.).

⁷⁴³ Zu diesen Begriffen vgl. M. Popko, Zippalanda, 70 f.

⁷⁴⁴ Zu den genannten Passagen aus dem Gebet des Königspaares Arnuvanda und Ašmunikkal vgl. E. von Schuler, Die Kaškäer, 156 f., 158 f.; A. Ünal, in: TUAT II, 801 f.; vgl. auch V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 21. - Zu dem Sinn des Opfers, der Versorgung der Götter, vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 302. 640 f.

gorien in der Hierarchie oben stehen, während die Musiker und Sänger eher zu dem niederen Kultpersonal zu zählen wären; die nicht mit dem Kult in Verbindung stehenden Arbeitskräfte wären in ihrem Sozialstatus dem gesamten Kultpersonal nachgeordnet.

Einen schwachen Anhaltspunkt für die Bestimmung des Ortes der Musiker in der hethitischen Gesellschaft bieten die Ritualanweisungen: Viele Instruktionen für Speise- und Trankopfer bezeugen im Rahmen der Opferzeremonien die musikalischen Vorträge von Vokal- und Instrumentalmusikern. Die Musiker nehmen in der Regel nicht an den Kultmahlzeiten teil: Speisen und Getränke werden an die Mitglieder des Königshauses, Würdenträger des Reiches, hohe Tempelfunktionäre und Gäste verteilt, selten jedoch an die Musizierenden (vgl. oben in diesem Abschnitt). Die während des Mahls hereingeführten Musikerinnen und Musiker sowie die rezitierenden Personen stellen sich abseits der „großen Versammlung“ auf; auf diese Weise wird wohl die Musikdarbietung für die nachfolgenden Opferzeremonien vorbereitet, auf Gesang oder Instrumentalmusik während der Kultmahlzeiten gibt es in den einschlägigen Texten keine Hinweise. Die an einem Kultmahl teilnehmenden 10 Sängerinnen, denen Gebäck zugeteilt wird, bilden wohl eine Ausnahme: Der Herold weist zehn Sängerinnen (^{MUNUSMES}SIR) ihre Plätze zu, und sie erhalten ebenso wie die vor ihnen an den Schauplatz des Kultmahls geführten Prinzen, Köche, die Versammlung (?) und die „Herren der Stühle“ *šaramma*-Gebäck: (7') LÚ GISGIDRU *pí-ra-[an] hu-u-ya-a-i* (8') *ta EN GISGIDRU-[hur-]i-i-ú* (9') *[a-š-a]š-[a-]ar ku-ti-ja a-ša-a-ši* (10') *[nu-uš-ma-aš]* ^{10'} *[NINDA]š a-š-a-a]m-ma* (11') *[pí-an]-zi i-e-de-ni-ma* ^{3 1/2} NINDA (12') *[pí-an-zi] i 10 MUNUSMES* ^{10'} *SIR a-š-a-an-zi* (13') *[nu-uš-ma-aš]* NINDA *ša-ra-am-ma* (14') *[pí-a]n-zi i-e-de-ni-ma* (15') *[1 NJINDA pí-an-zi]* „(7') Der Herold eilt voran. (8') Er weist den „Herren der Stühle“ (9') [(und) der Versammlu]ng an der Wand ihre Plätze zu. (10') [Ihnen] gibt man zehn' (Stück) *šaramma*-Gebäck. (11') Jedem [gibt] man dreieinhalb (Stück) Gebäck. (12') Zehn Sängerinnen weist man ihre Plätze zu. (13') Man [gibt] [ihnen] zehn (Stück) *šaramma*-Gebäck. (14') Jeder (Sängerin) gibt man (15') [ein (Stück) Gebäck.“ (KBo 11, 52 Vs. II 7'-15'⁷⁴⁵). Der Text bietet keinen Hinweis, daß diese Sängerinnen im weiteren Verlauf der Kulthandlungen an Musikdarbietungen beteiligt sind. Dagegen beziehen die Leierspieler und das rezitierende Kultpersonal Aufstellung an anderen Lokalisationen des Tempels, nämlich im Durchgang und

auf der Galerie, um sich für die musikalischen Vorträge während der anschließenden Opferzeremonien bereit zu halten (Z. 19'-26'). Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang der Ausschluss der erwähnten Instrumentalmusiker und der Mitglieder des Dreierkollegiums von den Kultmahlzeiten. Demnach sind diese Personengruppen, insbesondere die Musiker – analog zu ihren mesopotamischen Berufskolleginnen und -kollegen – vielleicht auch in Kleinasien dem niederen Tempelpersonal zuzuordnen. – Die Teilnahme von Musikerinnen und Musikern am Opfermahl läßt sich anhand der Texte nicht nachweisen: Die den Verzehr der Opfer Speisen betreffenden Regelungen sehen die Beteiligung des Ritualherrn und der übrigen Festgemeinde vor; Sänger werden in diesem Zusammenhang jedoch nur als Vortragende von Liedern genannt (KUB 12, 11 Vs. II' 29-31; Rs. III' 11-29; vgl. auch Rs. IV'⁷⁴⁶). KBo 22, 134 (= Bo 69/830) erwähnt einen Sänger, der im Ausnahmefall Funktionen des Opferherrn wahrnimmt, indem er an dessen Stelle die Götter beopfert: (16') *na-aš-ta ša-an-pa-an-zi nu-za BE-EL ŠISKUR* ¹⁰ *AZU* (17') ¹⁰ *NJAR EGIR* ¹⁰ *BAN-ŠUR* ¹⁰ *e-ša-an-ta-ri* (18') *[nu DINGIR* ¹⁰ *MES ku-i-e-š* ¹⁰ *AZU IŠ-TU NINDA.SIG* ¹⁰ *pár-ši-ja-u-ya-an-zi* (19') *[ir-š]a-a-iz-zi ki-nu-na-aš BE-EL ŠISKUR TUS-aš a-ku-ya-an-na* (20') *[EG]IR-pa da-a-an QATAM-MA ir-š-a-a-iz-zi* (21') *[ma]a-an-za BE-EL ŠISKUR-ma hu-u-da-a-ak ni-ik-zi* (22') *[DIN-GIR* ¹⁰ *MES]ŠI-ma na-a-a-i-i ir-š-a-an-te-š na-aš* *[x x] 1 GAL* (23') *[...]x-at-ta-re-e-er-zi* ¹⁰ *NAR-ma DIN-GIR* ¹⁰ *MES 1 GAL* (24') *[hu-u-ma-a]n-te-š ka-lu-ti-it-ti* „(16') Dann fegen sie. Und der Opferherr, der Wahrsager (17') (und) [der Sänger] setzen sich hinter die Opferische. (18') [Und die Götter, die der Wahrsager mit Flachbroten zu brechen begeht, (19') die begeht jetzt der Opferherr ebenso zu trinken (20') zum zweiten Male sitzend. (21') Wenn sich der Opferherr schnell betrinkt, (22') [die Götter] aber noch nicht abgefürgt sind, und er 'x x' 1 Becher (23') [...]x-t. Der Sänger aber fertigt die Götter (mit) 1 Becher (24') der Reihe nach ab.“ (Rs. IV 16'-24')⁷⁴⁷.

In den Zuteilunglisten (sog. *MELQÊT*-Listen) für Teilnehmer eines Kultfestes in Zippalanda, deren älteste Textzeugen der althethitischen Zeit zuzuweisen sind, werden auch Mitglieder des musizierenden Tempel- oder Palastpersonals genannt: (4') *ME-EL-QÊ-ET* ¹⁰ *a[r-k]a-mi-ja-la-aš LU-GAL-ya-aš* *[a-ap-pa-an ...]* (5') ³⁰ *NINDA* *ša-a-li-iš* ³⁰ *iš* ¹⁰ *NINDA* *ku-ni-ik* ⁵⁰ *iš* ¹⁰ *NINDA* *ka-ša-re-er ...]* (6') ³ *DUG mar-nu-an* *šA 1 hu-up-pár* ¹⁰ *DUG* *ša-ni-iš-ša-aš*

⁷⁴⁵ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 74 f. – Zur anschließend erwähnten Aufstellung der Musiker (Z. 19'-26') vgl. Kap. 5.2.2.

⁷⁴⁶ ChS I/2-1, 305-308 (Nr. 40). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 673. – Zu KUB 12, 11 Rs. IV. vgl. oben Abschnitt 5.1.4.

⁷⁴⁷ ChS I/2-1, 316-319 (Nr. 47).

[...] „(4) Die Ration des Trommlers, [der hinter] dem König (ist): (5) 30 *hali*-Brote [von 30], 10 *tunik*-Brote von 50, 10 *kaharet*-Brote [...] (6) ; Gefäße *marnuyan*-Bier von einer Terfline und (einem) Schöpfgefäß, [...] (KBo 16, 71 + 17, 14 + 20, 4 + 16 + 24 + 25, 13 Vs. II 4'-6'). In dieser Auflistung erscheint der Trommler an vorletzter Stelle; nach ihm wird nur noch eine Gruppe von mehreren Frauen genannt, deren Berufs- oder Funktionsbezeichnung nicht erhalten ist. Ein weiterer, ebenfalls zu dieser Zuteilungsliste gehöriger Text führt die Rationen für einen Sänger und eine Händeklatscherin auf: (8) [ŠA.BA 1 NINDA_x 1 A-NA LÚ DİM? ...] x-an 1 A-NA LÚ SA-GIA DINGIR^{LUM} 1 A-NA LÚ [ar-na-li] (9) [1 A-NA MUNUSŠUGI É.GAL 1 A-NA] A LÚNAR DINGIR^{LUM} 1 A-NA MUNUSpal-ya-a-li-ta-ša-a-š (10) [1 A-NA LÚMEŠ GISTUKUL URUZi-š-la-an-da' 1 A-NA LÚŠUKUR.Z[ABAR] „(8) darin eines ... eines für den Mann des Wettergottes ...] ... eines für den Mundschenk der Gottheit, eines für den *arnala*-Mann, (9) [eines für die Magierin des Palastes, eines für den Sänger der Gottheit, eines für die Händeklatscherin, (10) eines für die Waffenleute von Zippalanda', eines für den Mann des Bronzes[peeres].“ (KBo 16, 71 + Rs. IV 8-10)⁷⁴. Vorausgesetzt, daß die Position des Sängers und der Händeklatscherin in der Zuteilungsliste tatsächlich ihrer sozialen Stellung entspricht, wären die beiden wohl dem Tempel zugeordneten Personen mehreren anderen Kultfunktionär nachgeordnet und damit am ehesten im mittleren oder unteren Bereich des Sozialgefüges der Tempelwirtschaften zu suchen. Eine Klärung des Status des musizierenden Palast- oder Tempelpersonals in der hethitischen Gesellschaft ist anhand dieses Textes jedoch nicht möglich.

Ein Sänger/Musiker ist auch als Lieferant von Opfertgaben belegt: Aus Anlaß der Ankunft des reisenden göttlichen Vlieses des Wettergottes von Zippalanda gibt dieser Kultfunktionär ein Schaf, zwei Halbmaße Mehl und vier Gefäße Bier für den Wettergott von Zippalanda und für die ebenfalls zum Pantheon von Zippalanda gehörige Gottheit Halmuitri: (19) 1 UDU 2 PA ZI.DA 4 DUG KAŠ (20) A-NA PU URUZi-pa-la-an-da (21) U A-NA HUL-mu-šit-r¹ (22) A-NA EZEN, šē-ē-[n]a-a-[n]a-a-š (23) LÚNAR Š-TU É-š¹U¹ e-š-ša-i „(19) 1 Schaf, 2 Halbmaße Mehl, 4 Gefäße Bier (20) für den Wettergott von Zippalanda (21) und für Halmuitri (22) für das Herbstfest (23) bereitet der Sänger/Musiker aus seinem Haus

ver.“ (KUB 42, 87 Rs. V 19'-23')⁷⁵. Der Sänger/Musiker erscheint an vorletzter Stelle dieser Liste von Kultlieferungen; seine Abgaben sind – zusammen mit denen des zuvor genannten Mundschens – die niedrigsten. Sowohl die Position des LÚNAR als auch die vergleichsweise geringe Höhe seiner Abgaben lassen auf seinen relativ niedrigen Status unter den Tempelbediensteten schließen. Der Text zeichnet also ein ähnliches Bild der sozialen Stellung dieses Musikers wie die oben erwähnte Zuteilungsliste.

Auf die schlechte Entlohnung eines Sängers/Musikers weist auch das „Lied der Freilassung“: (4) x-ma ŠA LÚNAR ku-ut-ša-ni (5) pa-ra-a tar-nu-mar le-e e-š-zi ... „(4) ... Für den Lohn eines Sängers/Musikers (5) soll eine Freilassung nicht stattfinden.“ (KBo 32, 16 Rs. III 4'f). Der nur fragmentarisch erhaltene Text handelt von der Sklavenfreilassung in Ebla; vielleicht ist das Bruchstück dahingehend zu interpretieren, daß der eblaitische König Mekī nicht bereit ist, die Freilassung der Schuldsklaven für den Lohn eines Sängers/Musikers, also praktisch umsonst, zu verwirklichen, sondern für den Verlust seiner Knechte eine angemessene Entschädigung verlangt⁷⁶.

Musizierende und andere mit ihnen zusammen auftretende Kultakteure sind auch auf Bildträgern aus der hethitischen Zeit dargestellt (Abb. 9, 10, 17-21, 23, 24, 26, 28, 29): Ebenso wie der König oder andere, an der Ausführung von Ritualhandlungen beteiligte Personen tragen sie das übliche lange Gewand oder einen kurzen Schurz und die charakteristischen Schnabelschuhe. Auch durch ihre Haartracht heben sie sich nicht von den anderen Festteilnehmern ab. Das äußere Erscheinungsbild bietet deshalb keinen Hinweis, daß es sich bei diesen Personengruppen um Fremde (z. B. Kriegsgefangene, Deportierte) oder Einheimische handeln könnte, die als Diskriminierte und damit als Angehörige von sozialen Randgruppen anzusprechen wären. Eine Ausnahme bilden lediglich die an der Stadtmauer von Alaça Höyük dargestellten Szenen: Sowohl die Frisur der auf der Leiter stehenden Person – einzelne Haarsträhnen auf einem sonst kahlschäligen Schädel (Abb. 30) – als auch der hinter dem Lautenspieler schreitende Mann, der vielleicht einen dressierten Affen trägt (Abb. 29), könnte auf die Wiedergabe einer am unteren Ende der hethitischen Gesellschaft anzusiedelnden Gruppe von Gauklern deuten. Ebenfalls als Gauklerszenen sind vielleicht die

⁷⁴ Zu der Zuteilungsliste KBo 16, 71 + vgl. E. Neu, Altheitische Ritualtexte, 36-43; M. Popko, Zippalanda, 94-129 (hier auch weitere zu der Liste gehörige Texte und Literatur). – Zu der Bezeichnung LÚNAR DINGIR^{LUM} vgl. Kap. 4.11.1.

⁷⁵ KUB 42, 87 Rs. V 19'-23'; vgl. M. Popko, Zippalanda, 324 f. – Zu den Reisen von Askoi vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 434-456.

⁷⁶ E. Neu, Das hurritische Epos der Freilassung, 278 f. 284 f. – Zum „Lied der Freilassung“ vgl. auch Kap. 4.11 (Einkleitung).

Reliefs aus Zincirli (Abb. 40), Karkemiš (Abb. 35) und Karatepe (Abb. 44) einzustufen⁷⁵¹.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß die Frage nach dem Sozialstatus der hethitischen Musikerinnen und Musiker in Kleinasien aufgrund der allzu schmalen Quellenbasis nicht zufriedenstellend beantwortet werden kann. Erschwerend kommt hinzu, daß mit der Möglichkeit einer gleichzeitigen Existenz von fest angestellten Musikern (z. B. im Tempeldienst) und Gauklern zu rechnen ist. Beide Gruppen genossen sicherlich nicht in gleichem Maße das Ansehen in der Öffentlichkeit, ohne daß sich dies aus den literarischen oder ikonographischen Zeugnissen herauslesen ließe. In Mesopotamien hingegen ist die Quellenlage günstiger: Über die soziale Stellung von denjenigen Berufsgruppen, die vielleicht am ehesten mit dem hethitischen Kultpersonal vergleichbar sind, geben die sumerisch-akkadischen Listen und die Ominasammlung *šumma ālu* Auskunft. Demzufolge rangierten mehrere Kategorien von Musikern (*na b /na-a-ru; na r - ga l / ŠU-lum, nargallum; ē š - ta - lú /ēš-ta-lu-ii; e-piš BAGAD.DI; qa-am-mi-ru*) in der Werteskala der Berufe in unmittelbarer Nähe zu den verachteten Personengruppen und Gewerben (z. B. Prostituierte, Schankwirte, Ölkelterer, körperlich und geistig Behinderte, Aussätzige und Einbrecher). Ähnlich wie die Musiker zählten in Mesopotamien auch andere Kultakteure - Ekstater, Beschwörungspriester, Klagepriester, Komödianten (*lū a la n - zu, /a-lu-zi-ni*) und Kulttänzer - zu den minder geachteten Berufsgruppen⁷⁵².

5.1.15 DER LÚ G¹⁵GIDRU „HEROLD“

Der LÚ G¹⁵GIDRU wird in keinem hethitischen Text als Musiker genannt; er wird aber trotzdem in die Auflistung der Ausführenden von Musik aufgenommen, da er als Überbringer königlicher Befehle an die Musiker in den Ritualtexten bezeugt und damit unmittelbar an der Vorbereitung einer Musikkarbitung beteiligt ist.

Der LÚ G¹⁵GIDRU wendet sich mit dem Zuruf *zínir* „Musik!“ an das Orchester⁷⁵³: (2) ... LÚ

G¹⁵GIDRU (3) *A-NA* L¹⁰MES NAR *zi-nir te-e[zi-zi]* „(2) ... Der Herold (3) sagt zu den Musikern/Sängern: „Musik!““ (KUB 20, 76 Vs. I 2f. [vgl. Text Nr. 51]); [LÚ] G¹⁵GIDRU-*ma A-NA* L¹⁰NAR *zi-nir hal-za-a-i* „Der Herold ruft dem Musiker/Sänger zu: „Musik!““ (KBo 27, 42 Vs. II 52 [vgl. Text Nr. 31]). Nach der Meldung des königlichen Befehls führt der Herold die Musiker bzw. Sänger herein: (6) ... [LÚ] G¹⁵GIDRU (7) *A-NA* L¹⁰NAR *zi-nir te-e[zi-zi]* [LÚ] G¹⁵GIDRU (8) *pi-ra-an hu-u-ya-a-i nu* G¹⁵Š PINANNA¹⁰ L¹⁰MES NAR *an-da pi-e-da-an-zi* (9) L¹⁰MES ALAM.ZU, L¹⁰pal-ya-ta[ti-la-aš] (10) L¹⁰ki-i-la-aš LUGAL-i-kán *me-na-aš[bi-ba-anda a-ra-an-ta-ri]* (11) nu JTUL¹⁰GU, *ti-a[zi-zi]* (12) L[Ú] G¹⁵GIDRU *pi-ra-an [hu-u-ya-a-i]* „(6) ... Der Herold (7) sagt zu dem Musiker/Sänger: „Musik!“ Der Herold (8) läuft voran, und die Musiker/ Sänger bringen die Leiern herein. (9) Die Komödianten, der Händeklatscher (und) (10) der Vortragspriester stellen sich vor dem König auf, (11) und das Rindfleischgericht stellen sie hin. (12) Der Herold läuft voran.“ (KBo 21, 78 + ABoT 13 Vs. II 6-12 [vgl. Text Nr. 28])⁷⁵⁴.

5.1.16 DER LÚ *pal-yatalla-c.*

„REZITATOR ?, PSALMODIST ?; HÄNDEKLATSCHER ?“ UND DIE MUNUS¹⁰ *pal-yatalla-c.* „REZITATORIN ?, PSALMODISTIN ?; HÄNDEKLATSCHERIN ?“

Der LÚ *pal-yatalla-c.* erscheint als Mitwirkender an den Musikkarbitungen in den Ritualtexten oft, während die MUNUS¹⁰ *pal-yatalla-c.* vergleichsweise selten auftritt und vor allem mit dem Kult in Arinna und Zippalanda verbunden zu sein scheint. Die Nennung der beiden Kultakteure erfolgt häufig in folgender stereotypen Formulierung: MUNUS¹⁰ *pal-ya-ta-la-aš pal-ya-iz-zi* „Die/der HändeklatscherIn klatscht.“ (*passim*)⁷⁵⁵. Für das Verbum *pal-yae-mi* wurde die Bedeutung „laut, nachdrücklich, rhythmisch sprechen“ angesetzt. Zur Deutung von MUNUS/LÚ *pal-yatalla-c.* als eine Art RezitatorIn und zur Bestimmung von *pal-yae-mi* als *verbum dicendi* führte auch die feste Position der/des MUNUS/LÚ *pal-yatalla-c.* in der Auflistung aller mitwirkenden Musiker zwischen den rezitierenden Kultfunktionären L¹⁰ALAM.ZU, und L¹⁰ki-ta-c.; gestützt wird diese Deutung auch durch KBo 24, 76, 5'-9': Auf die mit *pal-yae-mi* bezeichnete Handlung

⁷⁵¹ Zur ikonographischen Bezeugung von Musikanten, Tänzern und Akrobaten in Kleinasien vgl. F. Blocher, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 87 f. 95-98.

⁷⁵² Zur sozialen Stellung von Musikanten, Tänzern, Komödianten usw. in Vorderasien vgl. V. Souček, in: ArOr 47, 78-82; V. Haas, in: V. Haas, Außenseiter und Randgruppen, 29-31 (hier auch zu den zweisprachigen Listen und der Ominasammlung *šumma ālu*); F. Blocher, ebd., 79-112; R. Eichmann, in: B. Pongratz-Leisten/H. Kühne/P. Xella, Ana šadi Labnāni lū allik, 97-108. - Zum L¹⁰ALAM.ZU, vgl. Abschnitt 5.1.1.

⁷⁵³ Zu dem Ritualzuruf *zínir* bzw. *zinar* vgl. E. Badal, in: SEL 3, 47 f.; ders., in: E. v. Schuler, XXIII. Deutscher Orientalistentag, 286 f.; J. Klinger, in: SMEA 32, 165 (hier auch

Belegstellen zu *zínir* bzw. *zinar*); vgl. auch J. Klinger, Untersuchungen, 259-255.

⁷⁵⁴ Vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁷⁵⁵ Zu einer Auflistung der Belegstellen vgl. S. Alp, Untersuchungen zu den Beamtennamen, 77-83; F. Pecchioli-Daddi, Mesien, 248-252, 394-396; vgl. auch ChS 1/4, 272 f. (Glossar: Belegstellen für *pal-yae-mi* und L¹⁰MUNUS¹⁰ *pal-yatalla-c.*); M. Popko, Zippalanda, 78 f.

folgt im nächsten Satz, der den Anfang eines gesprochenen oder rezitierten Textes bildet, die den Beginn von direkter Rede kennzeichnende Partikel *-ḡa(ḡ)*⁷⁵⁴.

Die ^{MUNUS}*pal-yatalla-c.* und der ^{LÜ}*pal-yatalla-c.* treten bei verschiedenen Ritualhandlungen auf (z. B. bei Verbeugen, Speise- und Trankopfer, Trinkzeremonien), die ohne Musik ausgeführt werden; so werden z. B. Verbeugungen des Königs und anderer Personen vor den Göttern vom Klatschen begleitet: (16') LUGAL-*uṣ-KE-EN* ^{LÜMES}GUDU₁₂ *uṣ-KE-E[N-NU]* (17') ^{LÜ}*ki-i-ta-aṣ ḡa-ḡa-i* (18') ^{MUNUS}*pal-ḡa-tal-la-aṣ pal-ḡa-a'-i-ḡi-ḡi* „(16') Der König verbeugt sich. 2 Priester verbeugen sich. (17') Der Vortragspriester ruft. (18') Die Händeklatscherin klatscht.“ (KBo 30, 58 Vs. III 16'-18'; vgl. auch Vs. III 19'-22'; KUB 41, 51 Vs. III 3'-6'⁷⁵⁵; 10, 11 Vs. II 15'-21' [vgl. Text Nr. 42]). Während eines Herbst- und Frühlingsfestes in Zippalanda rezitieren der Priester und die Priesterin des Wettergottes; dabei (oder anschließend?) klatscht der Händeklatscher: (4') ^{LÜ} ^[IM MUNUS] ^{DU} *ḡa-ḡa-ta-i-lā-aṣ pal-ḡa-i-i-ḡi-ḡi* „(4') Der Mann des Wettergottes (und) [die Frau] des Wettergottes lassen die Botschaft immer wieder los. (5') Der Händeklatscher klatscht immer wieder.“ (KBo 11, 49 Rs. VI 4'f.; vgl. auch KUB 11, 30 Rs. V 24'f.; 58, 6 + 28, 91 Rs. VI 11f. 23'⁷⁵⁶). Auch bei den Trankopfern agieren Händeklatscher: (13') ^[UGULA LÜMES] ^{MUNUS} ^{UN} *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (16') *ḡa-ḡa-a-ḡi-ḡi* „(13') Der Oberste der Mundschenken liebt dem Herd dreimal. (14') Der Komödiant (15') spricht. Der Händeklatscher (16') klatscht.“ (KUB 10, 23 Vs. III 13-16. Rs. IV 15'-18'⁷⁵⁷; vgl. auch KBo 30, 7 Rs. V 5'-9' [Par. KUB 10, 1 Rs. V 6'f.; KUB 10, 9, 3'-8']; 46, 10 Rs. III 1-3; 53, 3 Vs. I 3'-6'⁷⁵⁸). —

Händeklatschendes Personal tritt auch bei den umfangreicheren Opferstunden auf, bei denen zunächst eine Trankpende ausgeführt wird; danach oder gleichzeitig mit der Trinkzeremonie klatschen mehrere nicht genannte Frauen oder Männer in die Hände, bevor zum Abschluß der einzelnen Opferhandlung die Brotspende folgt: (2) ^{MUNUS}*pal-ḡa-tal-la-aṣ* (3) *ḡa-ḡa-i* (4) ^{MUNUS}*pal-ḡa-tal-la-aṣ* (5) *ḡa-ḡa-i* (6) *ḡa-ḡa-i* (7) *pal-ḡa-i-i-ḡi-ḡi* (8) ^{LÜSANGA} ³ *NINDA.KUR.ṚA* *pār-ḡi-ḡi* (9) *na-an A-NA PA-NI DINGIR* *da-a-i* „(2) Der Priester verlangt zu (3) trinke[n]. (4) Und beim ersten [Mal] (5-6) trinken sie Teilipinu (7) und klatschen immer wieder. (8) Der Priester bricht 3 Dickbrote (9) und legt sie vor die Gottheit.“ (KBo 2, 14 Vs. III 2-9'⁷⁵⁹). Im Kult der Gottheit *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* treten ein Männerchor (^{LÜMES}*ka-ri-in-ni-le-aṣ*) und eine Händeklatscherin gemeinsam auf; gleichzeitig oder nach ihrem Auftritt werden der Brotrechritus und Trankopfer für alle Gottheiten ausgeführt (KBo 29, 123 + 184 Vs. I 15'-22'⁷⁶⁰). Ein vermutlich zum *nuntarrija-ḡa*-Festival gehöriger Text erwähnt als Mitwirkende an den Ritualhandlungen in Zippalanda einen Händeklatscher und eine Händeklatscherin; sie klatschen während oder nach der Rezitation des Priesters des Wettergottes, bevor eine vom Leierspiel begleitete Trinkzeremonie beginnt: (10) LUGAL-*uṣ-KE-EN* ^{LÜ} *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (11) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (12) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (13) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (14) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (15) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (16) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (17) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (18) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (19) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (20) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (21) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (22) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (23) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (24) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (25) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (26) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (27) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (28) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (29) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (30) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (31) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (32) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (33) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (34) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (35) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (36) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (37) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (38) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (39) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (40) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (41) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (42) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (43) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (44) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (45) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (46) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (47) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (48) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (49) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (50) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (51) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (52) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (53) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (54) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (55) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (56) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (57) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (58) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (59) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (60) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (61) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (62) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (63) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (64) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (65) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (66) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (67) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (68) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (69) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (70) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (71) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (72) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (73) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (74) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (75) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (76) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (77) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (78) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (79) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (80) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (81) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (82) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (83) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (84) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (85) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (86) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (87) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (88) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (89) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (90) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (91) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (92) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (93) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (94) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (95) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (96) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (97) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (98) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (99) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (100) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (101) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (102) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (103) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (104) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (105) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (106) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (107) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (108) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (109) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (110) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (111) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (112) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (113) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (114) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (115) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (116) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (117) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (118) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (119) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (120) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (121) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (122) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (123) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (124) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (125) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (126) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (127) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (128) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (129) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (130) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (131) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (132) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (133) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (134) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (135) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (136) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (137) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (138) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (139) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (140) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (141) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (142) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (143) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (144) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (145) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (146) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (147) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (148) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (149) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (150) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (151) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (152) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (153) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (154) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (155) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (156) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (157) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (158) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (159) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (160) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (161) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (162) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (163) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (164) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (165) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (166) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (167) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (168) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (169) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (170) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (171) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (172) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (173) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (174) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (175) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (176) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (177) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (178) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (179) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (180) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (181) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (182) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (183) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (184) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (185) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (186) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (187) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (188) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (189) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (190) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (191) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (192) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (193) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (194) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (195) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (196) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (197) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (198) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (199) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (200) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (201) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (202) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (203) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (204) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (205) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (206) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (207) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (208) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (209) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (210) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (211) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (212) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (213) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (214) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (215) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (216) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (217) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (218) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (219) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (220) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (221) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (222) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (223) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (224) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (225) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (226) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (227) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (228) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (229) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (230) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (231) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (232) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (233) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (234) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (235) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (236) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (237) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (238) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (239) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (240) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (241) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (242) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (243) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (244) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (245) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (246) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (247) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (248) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (249) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (250) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (251) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (252) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (253) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (254) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (255) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (256) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (257) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (258) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (259) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (260) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (261) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (262) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (263) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (264) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (265) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (266) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (267) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (268) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (269) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (270) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (271) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (272) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (273) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (274) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (275) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (276) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (277) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (278) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (279) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (280) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (281) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (282) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (283) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (284) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (285) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (286) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (287) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (288) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (289) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (290) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (291) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (292) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (293) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (294) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (295) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (296) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (297) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (298) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (299) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (300) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (301) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (302) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (303) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (304) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (305) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (306) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (307) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (308) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (309) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (310) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (311) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (312) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (313) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (314) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (315) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (316) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (317) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (318) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (319) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (320) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (321) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (322) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (323) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (324) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (325) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (326) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (327) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (328) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (329) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (330) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (331) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (332) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (333) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (334) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (335) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (336) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (337) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (338) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (339) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (340) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (341) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (342) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (343) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (344) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (345) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (346) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (347) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (348) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (349) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (350) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (351) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (352) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (353) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (354) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (355) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (356) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (357) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (358) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (359) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (360) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (361) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (362) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (363) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (364) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (365) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (366) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (367) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (368) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (369) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (370) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (371) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (372) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (373) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (374) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (375) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (376) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (377) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (378) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (379) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (380) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (381) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (382) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (383) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (384) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (385) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (386) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (387) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (388) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (389) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (390) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (391) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (392) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (393) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (394) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (395) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (396) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (397) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (398) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (399) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (400) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (401) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (402) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (403) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (404) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (405) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (406) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (407) *ḡa-ḡa-tal-la-aṣ* (4

rufen „*ahā!*“ (15) Der Händeklatscher (16) klatscht.“ (KUB 10, 11 Vs. I 10'-16'^{76a}).

Wenig bezeugt sind Angaben über die Häufigkeit des Klatschens: ¹⁰*pal-ya-tal-la-aš 3-šU pal-ya-iq-zi* „Der Händeklatscher klatscht dreimal.“ (KUB 2, 13 Rs. VI 12; vgl. auch KBo 4, 13 Rs. VI 3; KUB 33, 106 Rs. IV 16, 17^{76b}); ... *pal-ya-iq-zi-ma 1-šU* „... Er klatscht aber einmal.“ (KBo 15, 48 Vs. II 7^{76b}); *pal-ya-a-iq-zi-ja 2-šU* „und er klatscht zweimal.“ (KBo 15, 48 Vs. II 29). Selten erscheint die Iterativform von *pal-ya-e-mi* (*pal-ye-ke-mi* „immer wieder klatschen“): (14) PUTU [*Me-iq-zi-ul-la-an LUGAL-uš GUB-aš e-ku-zi* (15) *hu-u[pa-ri šu-pa-jan-ti* GIŠ PINANNA.GAL *ya-al-ha-as-zi-iš-ša-an* (16) ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, *pal-i-e-eš-kán-zi* „(14) Die Sonnengöttin (und) Mezzulla trinkt der König im Stehen. (15) Er liebt in eine Terrine. Die große Leier schlagen sie immer wieder. (16) Die Komödianten klatschen immer wieder.“ (KBo 20, 44 + KBo 21, 80 + KBo 30, 101 + KUB 34, 122 + FHG 7 Rs. III 14'-16'^{76b}; vgl. auch z. B. KBo 10, 23 (+) Vs. III 14" [vgl. Text Nr. 9]; 20, 81 Rs. V 19'; KBo 20, 44 + KBo 21, 80 + KBo 30, 101 + KUB 34, 122 + FHG 7 Rs. III 6'; KUB 2, 8 Vs. III 11f.; 11, 21a Vs. I 5'; 25 Vs. III 22' [vgl. Text Nr. 46]; 25, 1 Rs. V 16 [vgl. Text Nr. 54]. Rs. VI 30 [vgl. Text Nr. 55]; 54, 64 Rs. 8').

Der Vortrag liturgischer Texte durch das als ^{MUNUS}¹⁰*pal-yatalla-c.* bezeichnete Kulpersonal ist zweifelsfrei im Kult von Zippalanda bezeugt: Ein Händeklatscher und eine Händeklatscherin sprechen Beschwörungen oder eine bestimmte Art von Rezitationen für den Wettergott der Stadt, die sonst der Priester und die Priesterin des Wettergottes (^{MUNUS}¹⁰PU) an den Gott richten: (26) [¹⁰*pal-u-ya-tal-la-aš* ^{MUNUS}*pal-u-ya-tal-la-aš* *ha-lu-ga-an* (27) [*tar-na-an-zi*] ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* ¹⁰*ki-i-ta-aš* [*pal-ya-a-i*] „(26) [Der Händeklatscher] (und) die Händeklatscherin lassen die Botschaft los. (27) Der Komödiant spricht. Der Vortragspriester ruft.“ (KUB 58, 6 + 28, 91 Rs. VI 26f.)^{76c}.

Das in den hethitischen Ritualtexten recht gut belegte Auftreten der/des ^{MUNUS}¹⁰*pal-yatalla-c.* gemeinsam mit Musikerensembles läßt für das Verbum *pal-ya-e-mi* bzw. für die Berufsbezeichnung ^{MUNUS}¹⁰*pal-yatalla-c.* auch eine Differenzierung dahingehend möglich erscheinen, daß es sich um Kulpersonal handelt, das sowohl für die Rezi-

tation liturgischer Texte als auch für die Musikdarbietungen durch entsprechende Zurufe oder Händeklatschen (möglicherweise auch durch eine Kombination von Beidem^{76d}) der Einsatz, den Melodieablauf oder den Rhythmus angibt^{77a}.

5.1.17 DER ¹⁰SANGA (= ¹⁰*ša(n)kanni-c.*, ¹⁰*ša(n)kanniant-c.*) „PRIESTER“

Dieser Tempelbedienstete ist neben anderen gut bezeugten Aufgaben im Kult gelegentlich auch als Sänger und Spieler verschiedener Musikinstrumente bezeugt, so z. B. im Kult von Ištanuwa: (23) ¹⁰SANGA ^{URU}*Iš-ta-nu-ya* ^{GIŠ}*hu-hu-pa-al da-a-i* (24) *na-at ha-aq-zi-ik-ke[š-i]q-zi* ¹⁰*ša-a-i-it-ra* (25) *pa-ri-ip-ri-iš-kán-zi nu-za* ¹⁰MES¹⁰SANGA (26) *ki-i ŠIR*^{77b} ... 'es folgt der luwische Liedtext' „(23) Und der Priester aus der Stadt Ištanuwa nimmt die Laute, (24) und er spielt sie. Die Hörner (25) blasen sie immer wieder. Und die Priester (26) singen dies (Lied): ... (es folgt der luwische Liedtext).“ (KUB 25, 39 Vs. I 23'-26' [vgl. Text Nr. 63])^{77c}.

5.1.18 Der ¹⁰SAGIA (= ¹⁰SILA.ŠU.DU₁.A) „MUNDSCHEK“

Der ¹⁰SAGIA übt während der Rituale verschiedene Funktionen aus, die ihn als Bediensteten des Palastes erscheinen lassen, ihn aber auch in die Nähe der Musiker rücken.

Ein ¹⁰SAGIA spielt im Lallupija-Ritual die Laute: (12) *ma-ab-ha-an-ma x* [(13) ¹⁰SAGIA ^{GIŠ}*hu-hu-pa-al ša-ra-a* '2'-[*ip-zi*'] (14) *na-at* 'pa¹-zi-ki-ya-an da-a-i' „(12) Sobald aber ..., (13) nimmt der Mundschek die Laute hoch, (14) und er beginnt, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Vs. II 13'f. [vgl. Text Nr. 61]). – Der ¹⁰SAGIA überbringt den Musikern den Befehl des Königs, zu musizieren: (15) ... ¹⁰SA[G]IA-aš (16) [... LUGAL *da-a-i LUGAL-i me-ma-i* (17) [GIŠ ¹⁰IN]ANNA¹⁰ *pa-ra-a kar-p[a]-an-ti* (18) [LUGAL-uš-ša] *te-eq-zi pa-ra-[a-]a kar-pa-an-du* (19) [*na-aš-ra* ¹⁰SA[G]IA-aš *pa-iq-zi* (20) [*nu A-NA* ¹⁰MES¹⁰NAR *te-eq-zi zi-nir zi-nir* „(15) ... Der Mundschek (16) legt dem König [

^{76a} E. Badali, *Strumenti musicali*, 153 f. (Nr. 149). – V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 804.

^{76b} H.G. Güterbock, Kumari, 28. 79 f.; G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 256.

^{76c} Vgl. auch Kap. 5.2.3.

^{76d} Zu KBo 20, 44 + Rs. III 14'-16' vgl. auch Kap. 4.1 (Einleitung).

^{76e} Zu KUB 58, 6 + 28, 91 Rs. VI 26f. vgl. M. Popko, *Zippalanda*, 248 f. – Zum „Loslassen/Schicken der Botschaft“ durch die Priesterschaft des Wettergottes vgl. Kommentar zu Text Nr. 29 und Kap. 5.1.20.

^{76d} Zu einer kontext-abhängigen Doppelbedeutung von *pal-ya-e-mi* „aufschreien; klatschen“ vgl. N. Oettinger, Die Stammbildung des hethitischen Verbums, 369-372; St. de Martino, in: *RIA* 8, 487.

^{77a} Zu dem Verbum *pal-ya-e-mi* „klatschen“ und zu dem ¹⁰*pal-yatalla-c.* „Händeklatscher“ vgl. Chr. Zinko, *Betrachtungen zum ANTAH.ŠUM-Fest*, 45 und Anm. 138; vgl. auch St. de Martino, in: *SMEA* 24, 145 f. Anm. 73 (Literaturhinweise); F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 246-252, 394-396 (Auflösung der Belegstellen); N. Oettinger, in: *KZ* 99, 45; J. Klinger, *Untersuchungen*, 326 f. 751 f. – Zu einer durch Zurufe realisierten Leitung von Rezitationen und von Musik vgl. St. de Martino, in: *SMEA* 24, 145 f. – Zur/m ^{MUNUS}¹⁰*pal-yatalla-c.* vgl. auch Kap. 5.2.3.

^{77b} Zum ¹⁰SANGA vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 343-369.

...]. Er sagt zum König: (17') „Soll man die Leiern hereinbringen?“ (18') [Und der König] sagt: „Man soll sie hereinbringen!“ (19') Und der Mundschenk geht. (20') Und zu den Musikern/Sängern sagt er: „Musik, Musik!“ (KBo 19, 128 Rs. IV 15'-20' [vgl. Text Nr. 25]); (11) ^{LÜ}SAGIA.A-*aš* ^{LU}ma-aš-ša-an-za A-NA ^{LÜ}MESNAR (12) *zi-nir haš-za-a-i* ... „(11) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk ruft den Musikern/Sängern (12) zu: „Musik!“ ...“ (KUB 10, 21 Vs. II 11 f. [vgl. Text Nr. 43]). Er führt die durch den LÜ ^{GIS}GIDRU „Herold“ gerufenen Musikanten zum Schauplatz des Rituals: (2) ... LÜ ^{GIS}GIDRU (3) A-NA ^{LÜ}MESNAR *zi-nir te-eš-zi* (4) ^{LÜ}SAGIA ^{LU}ma-aš-ša-an-za (5) A-NA ^{GIS}ŠINANNA ^{LU}pi-ra-an ^{LU}hu-u-^{LU}ya-[a-i] ... (2) ... Der Herold (3) sagt zu den Musikern/Sängern: „Musik!“ (4) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk (5) läuft vor den Leiern her.“ (KUB 20, 76 Vs. I 2-5 [vgl. Text Nr. 51])⁷⁷². — In einigen Fällen übernimmt der Mundschenk sowohl das Herbeirufen (Ausruf *zini*) als auch das Hereinführen der Musiker: (7) ^{LÜ}SAGIA A-NA ^{LÜ}NAR *zi-nir* (8) *haš-za-a-i* ^{LÜ}SAGIA ^{LU}ma-aš-ša-an-za (9) *pi-ra-an hu-u-ya-i* (10) *na-aš-ta* ^{LÜ}MESNAR ^{GIS}ŠINANNA.GAL (11) ^{LÜ}MES *haš-li-ja-re-eš* ^{LÜ}MESALAM.ZU, <^{LÜ}> *ki-i-ta-aš-ša* (12) *an-da i-ya-an-zi* ... (7) Der Mundschenk ruft dem Musiker/Sänger zu: „Musik!“ (3) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk (9) läuft voran. (10) Und die Musiker/Sänger mit der großen Leier, (11) die Priester-sänger, die Komödianten und der Vortragspriester (12) kommen herein.“ (KUB 25, 3 Vs. III 7-12 [vgl. Text Nr. 56])⁷⁷³. — Im hethitischen Totenritual trägt der ^{LÜ}SAGIA eine bestimmte Form von Gesang vor: (56) ... ^{LÜ}SAGIA.A-*ma-aš-ša-an iš-ka-ru-nu* ^{LU}da-a-ga-an (57) ^G[U]L-*ab-zi nu kal-ga-li-na-š-zi* ^{LU}nu MUNUS *tap-ta-ra-aš i-e-iš-ki-u-ya-an da-a-i* ... (56) ... Der Mundschenk aber zerschlägt das *iškaru*-Opfergefäß auf dem Boden, und er singt ein Klagelied. Und die Klagefrau beginnt zu weinen.“ (KUB 30, 19 + Vs. I 56 f.)⁷⁷⁴.

§.1.19 DIE ^{LÜ}MESŠIR „ŠIR-MÄNNER, CHORSÄNGER“ UND DIE MUNUS.MESŠIR „ŠIR-FRAUEN, CHORSÄNGERINNEN“

Die ^{MUNUS}MESŠIR fungieren als Chorsängerinnen: ^{MUNUS}MESŠIR ŠIR^{RU} „Die ŠIR-Frauen singen.“ (KUB 41, 30 Rs. IV 14'). Sie tragen auch hattische Lieder vor: (8') ^{MUNUS}MESŠIR-*kán an-da i-ya-an-zi* (9') *ta ha-at-le-li* ŠIR^{RU} ... (8') Die ŠIR-Frauen kommen herein, (9') und sie singen auf hattisch.“ (KUB 44, 5, 8' f. [vgl. Text Nr. 71])⁷⁷⁵. Zumindest

einige ihrer musikalischen Darbietungen sind als Wechselgesänge anzusprechen (z. B. KBo 21, 79 Rs. IV 10'-13')⁷⁷⁶. Die entsprechende hethitische Berufsbezeichnung für dieses Tempelpersonal, die sowohl für Frauen als auch für Männer verwendet wird, lautet ^{LÜ}/MUNUS *išhamatalla/i-c*. (vgl. z. B. KUB 17, 21 + Vs. II 11'. Rs. III 5, 19 [Dupl. KUB 31, 124 Vs. II 17'. 28']; 21, 19 Rs. III 8'; 23, 79 Vs. 8'; 85 Rs. IV 6')⁷⁷⁷. Eine Liste (HT 2, Dupl. KBo 2, 31 Rs.) führt zahlreiche ŠIR-Frauen aus verschiedenen Orten mit Namen auf. Es ist jedoch nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob es sich um Personal staatlicher Institutionen oder der Heiligtümer der genannten Orte handelt.⁷⁷⁸

§.1.20 DER LÜ ^{PU} „MANN DES WETTERGOTTES“ UND DIE MUNUS ^{PU} „FRAU DES WETTERGOTTES“

Der LÜ ^{PU} „Mann des Wettergottes“ tritt in Ritualen zentral-anatolischer Tradition als Priester des Wettergottes auf: Im Kult von Zippalanda spricht er – häufig gemeinsam mit der MUNUS ^{PU} (s.u.) – Beschwörungen an den Wettergott, während der König oder die Königin eine Kulthandlung vollzieht (Verbeugen vor der Kultstele, Opfer) oder bevor die Opferhandlungen für den Gott beginnen: (5') MUNUS.LUGAL-*ma* ^{NA}hu-u-*ya-ši* (6') *pi-ra-an ti-ja-zi* (7') *ta E-ja-ra-at-ši ir-ba-a-i-zi* (8') ^{GIS}ŠINANNA.TUR ^{LÜ}MES *haš-li-ja-re-eš* (9') ^S[I]R^{RU} ^{LÜ}ALAM.ZU, *me-ma-i* (10') ^{LÜ}ki-i-ta-aš *haš-za-a-i* (11') LÜ ^{PU}-*ma* MUNUS ^{PU} (12') *ha-š-kan tar-ni-iš-kan-zi* ... (5') Die Königin aber tritt (6') vor die Kultstele (7') und fertigt den Gott Haratši ab. (8') Die kleine Leier spielen die Priestersänger. (9') Der Komödiant spricht. (10') Der Vortragspriester ruft. (11') der Mann des Wettergottes aber und die Frau des Wettergottes (12') lassen immer wieder die Botschaft los.“ (Bo 6207 Vs. III 5'-12'; ähnlich vgl. auch KBo 11, 30 Vs. 19' [Par. KUB 41, 44 Rs. VI 16]; 49 Rs. VI 4'; 21, 47 + 38, 45 (+) 23, 49 [Dupl. KUB 54, 40 [= Bo 68/219 + Bo 1341]] Rs. III 24 f.; KBo 36, 155 Vs. 10'; KUB 55, 33 Vs. II 8' f.; IBoT 3, 44 (+) KUB 41, 30 Rs. V 4"; VSNF 12, 15 [= VAT 7474] Rs. VI 11. 25). Der LÜ ^{PU} steht ursprünglich kultischen Bezirken vor: Er ist Ausführender von Regenritualen und fungiert als Geburtshelfer und Mediziner; ihm obliegt auch die Ausführung eines Bestattungsrituals für einen vom Blitz erschlagenen, also vom Wettergott getöteten, Menschen.⁷⁷⁹

⁷⁷² Vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁷⁷³ Vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁷⁷⁴ Vgl. Kap. 4.11.5.

⁷⁷⁵ Zu KUB 44, 5 vgl. Kap. 4.11.3 und 5.2.2; zu den ^{MUNUS}MESŠIR vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁷⁷⁶ Zu den Wechselgesängen vgl. Kap. 4.11.4.

⁷⁷⁷ F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 236 f. 369.

⁷⁷⁸ Zu HT 2 vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 426-431. – Vgl. auch Kap. 5.2.1.

⁷⁷⁹ Zu LÜ ^{PU} und MUNUS ^{PU} vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 369-373; 433 f.; M. Popko, Zippalanda, 79 f.; V. Haas,

Der LÚ ʔU ist seit althethitischer Zeit im Kult von Nerik als Kultakteur belegt, wo er z. B. als Ausführender von Beschwörungen (KUB 36, 89) auftritt. Während der großen hethitischen Feste agiert er in den Ritualen für den Wettergott von Nerik gemeinsam mit dem Königspaar: Er nimmt zunächst die kultische Reinigung des Königspaares vor (Besprengen mit Wasser und Rezitationen) und beteiligt sich an den Opferhandlungen (vgl. z. B. KBo 20, 20 + KBo 25, 59 Vs. I 8–17. Vs. II 1–9⁷⁸⁰). Er tritt mit einem Lärm erzeugenden Gegenstand, wohl einem Rasselinstrument, auf: (3) GAL LÚ.MES DUB.SAR GIŠ GAL DUMUMES E.GAL LÚ.DUB.SAR LÚ ʔU LUGUDU₁₂ ja pi-ra-an^{GIS} da-ha-[an-ka] (4) pa-an-zi LÚ ʔU^{GIS} mu-ka-ri har-zi ... „(3) Der Oberste der Tontafelschreiber, der Oberste der Palastbediensteten, der Tontafelschreiber, der „Mann des Wettergottes“ und der Priester gehen vor den *tabanka*-Kultraum. (4) Der „Mann des Wettergottes“ hält eine Rassel ...“ (KUB 58, 11 [= Bo 2710] + IBoT 3, 27 Vs. 3 f. [vgl. Text Nr. 76]); (25) LÚ ʔU ʔU URU Ne-ri-ik^{GIS} mu-ng-na-za (26) an-da-an ha-za-a-i „(25) Der „Mann des Wettergottes“ ruft den Wettergott von Nerik mit einer Rassel (26) herbei.“ (KBo 2, 4 Vs. I 25 f. [vgl. Text Nr. 4]); (6) ^{GIS} mu-ka-ri da-a-i ka-ta-an-ma [ti-ja-zi] (7) nu DINGIR^{LUM} an-da-an ha-za-a-i „(6) Die Rassel nimmt er, er aber tritt hin, (7) und den Gott ruft er herbei.“ (KUB 25, 21 Rs. IV 6' f.)⁷⁸¹.

Auch im Kult des Wettergottes von Zippalanda ist der LÚ ʔU mit einer Rassel belegt (VSNF 12, 15 [= VAT 7474] Vs. II 17). In anderen Zusammenhängen ist der „Mann des Wettergottes“ nicht mit einer Rassel, sondern mit einem Stab bezeugt: Er hält einen Stab, während er ein Ritual im Tempel des Wettergottes vorbereitet (KBo 11, 50 Rs. V 19); auch bei einer Kultzeremonie in der Kultanlage des Berggottes Taḫa hält er einen Stab (KBo 16, 78 Rs. IV 7). Während eines Frühlingsfestes auf dem Berg Taḫa zitiert er ein Gebet an der Wettergott (KUB 41, 29 Vs. III 6'–11' [Dupl. IBoT 4, 92 Vs. 6'–11']⁷⁸²).

Selten bezeugt ist die MUNUS ʔU „Frau (Priesterin) des Wettergottes“; sie ist wohl als eine Besonderheit des Kultes von Zippalanda zu be-

urteilen: Zusammen mit dem LÚ ʔU und anderem Funktionären nimmt sie an einer Kultprozession teil (KUB 20, 19 + 51, 87 Vs. III 1–12; 41, 29 Vs. III 7'–12⁷⁸³). Ebenfalls gemeinsam mit dem LÚ ʔU verkündet sie wiederholt eine Orakelbotschaft einer Gottheit (Bo 6207 Vs. III 11' f.)⁷⁸⁴.

5.1.21 DIE LÚ.MES ʔilipuri(ii) atalla/i-c.

„SÄNGER ?, MUSIKER ?, PRIESTER ?“

Die LÚ.MES ʔilipuri(ii) atalla/i-c. sind meistens als Chorsänger belegt, die sowohl zum Tempel- als auch zum Palastpersonal gehören können. Ihr Gesang wird mitunter auch von Musik begleitet: (10') LÚ.MES ʔi-li-pu-ri-ja-tal-li-uf (11') ^{GIS} hu-pu-pa-al-li-it SİR^{RU} „(10') Die Männer (der Gottheit) ʔilipuri (11') singen unter Begleitung der Laute.“ (KUB 11, 35 Rs. V 10' f. [vgl. Text Nr. 48])⁷⁸⁵; als Lautenspieler fungieren sie möglicherweise auch in dem fragmentarischen Ritualtext KBo 23, 92 Vs. II 9' f.: (9') [... ʔ^{GIS} ʔi-li-pu-na-tal-le-ef (10') [^{GIS} hu-pu-pa-a]-li-lf^{GIS} ʔa-at-ḫa-an-zi „(9') Die Männer (der Gottheit) ʔilipuri (10') [...] schlagen die [Laute].“ Die LÚ.MES ʔilipuri(ii) atalla/i-c. treten auch als Sprecher hattischer Texte auf: (14) nu ^{LÚ} ʔi-li-pu-ri-ja-tal-la-af (15) ḫa-at-ti-li me-ma-i „(14) Der Mann (der Gottheit) ʔilipuri (15) spricht auf hattisch.“ (KUB 2, 2 Rs. IV 14 f.; vgl. auch KBo 7, 43, 3' f.; KUB 30, 43 Rs. III 4⁷⁸⁶); (13') LÚ.MES ʔi-li-pu-ri-ja-tal-la-af (14) ḫa-at-ti-li ki-i-ḫa-an ma-al-di „(13') Die Männer (der Gottheit) ʔilipuri (14) geloben feierlich folgendermaßen auf hattisch.“ (KUB 1, 14 Vs. II 13' f.; vgl. auch KUB 28, 95 Vs. II 1–4⁷⁸⁷).

5.1.22 DIE MUNUS ʔintuḫi-c.

„CHORSÄNGERIN“

Die ʔintuḫi-Frauen fungieren meistens als Chorsängerinnen, die hattische Lieder vortragen. Die Größe dieser Chöre wird nur von wenigen Texten angegeben und konnte demnach zwischen 3 (KBo 32, 114 Vs. 13–15, s. u.) und 6 Sängern (HT 39, Vs. 5) variieren; Angaben über 9 oder 21 Sängern (KBo 10, 10 Vs. III 7, 24) stammen aus einer umfangreichen Liste und sind für die Aufführungspraxis der hethitischen Kultmusik nicht relevant. Als MUNUS ʔintuḫi-c. bezeichnete Musikerinnen konnten sowohl zum Tempel- als auch zum Palastpersonal gehören; die Namen und auch

Geschichte der hethitischen Religion, 183 f. 602 f.; A. Ünal, Hittite and Hurrian Cuneiform Tablets from Ortaköy, 67–82; V. Haas, in: R.M. Boehmer/J. Maran, Lux Orientis, 171 f. – Zu Bo 6207 Vs. III vgl. S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 306 f.; M. Popko, Zippalanda, 276–279.

⁷⁸⁰ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 244–247; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnen-gottheiten, 67 f.

⁷⁸¹ Zum LÚ ʔU mit einem Lärm erzeugenden Gegenstand vgl. auch Kap. 4.3.

⁷⁸² Zu den Funktionen des LÚ ʔU und zu den Belegen vgl. M. Popko, Zippalanda, 216 f.; A. Ünal, Hittite and Hurrian Cuneiform Tablets from Ortaköy, 67–82; V. Haas, in: R.M. Boehmer/J. Maran, Lux Orientis, 171 f.

⁷⁸³ E. Badali, Strumenti musicali, 132 (Nr. 110). 247 (Nr. 320).

⁷⁸⁴ E. Badali, Strumenti musicali, 271 (Nr. 378). – Zur Bedeutung des Ausdrucks *ḫalikun tarna* „eine Botschaft verkünden“ vgl. HW², 80; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 436, 731, 733. – Vgl. auch Kap. 5.2.5.

⁷⁸⁵ Vgl. Kap. 4.11.2. – Zur Gottheit ʔilipuri vgl. D. Yoshida, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, Essays on Ancient Anatolian and Syrian Studies, 36–61.

⁷⁸⁶ F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 270 f.

⁷⁸⁷ F. Pecchioli-Daddi, Mesdien, 271 f.

die Herkunftsorte einiger *zintuhi*-Frauen sind durch Listen (KBo 10, 10 Vs. III-Rs. VI) überliefert⁷⁸⁸.

Die *zintuhi*-Frauen singen auch zusammen mit anderen Kultfunktionären und wirken an Tanzvorführungen und vielleicht auch als Trommlerinnen an Musikdarbietungen mit: (5') ^{LUMES}zi-in-hu-u-re-eš ^{MUNUSMES}zi-in-tu-he-e-eš (6') ^{SIR^{RU}}ta-a-na hu-u-ma-an-ti-iš (7') tar-ku-ya-an-zi ^{MUNUSMES}zi-in-tu-he-e-eš (8') ^{U-UL}SIR^{RU}te-ri-ja-an-na (9') iš-hi-ma-na-an ap-pa-an-zi (10') [GI]Š ^{INANNA}^{UL}ha-a-zi-ja-an-zi (11') [š]ar-ga-mi ya-al-ha-an-zi „(5') Die *zintuhi*-Kultfunktionäre und die *zintuhi*-Frauen (6') singen. Und alle (7') tanzen. Die *zintuhi*-Frauen (8') singen nicht. Und zum dritten Mal (9') beginnen sie ein Lied (zu singen). (10') Die Leiern spielen sie. (11') Die Trommel schlagen sie.“ (KBo 20, 40 Rs. V 5'-11'⁷⁸⁹). Möglicherweise begleiten sie ihren Gesang durch Lautenspiele: (13) EGIR-ŠU-ma 3 ^{MUNUSMES}zi-in-tu-he-eš ... (14) nu 3 TA-PAL ^{GIS}hu-hu-pa-al[(...) ...] (15) iš-hi-mi-iš-kán-zi-ma [...] x[...] „(13) Danach aber [...] 3 *zintuhi*-Frauen. (14) Und 3 Paare des *huhupal*-n-Instrumentes [...] (15) Sie singen aber immer wieder.“ (KBo 32, 114 Vs. 13-15⁷⁹⁰). — Eine einzelne *zintuhi*-Frau tritt in gleicher Funktion wie der ^{LU}keita-c „Vortragspriester“ auf; begleitet wird sie von einer Händeklatscherin: (7') ... ^{MUNUS}zi-in-tu-u-hi-aš pal-zi[a-aš] (8') ^{MUNUS}pal-ya-at-tal-la-aš pal-ya-a-iš-zi „(7') Die *zintuhi*-Frau ruft. (8') Die Händeklatscherin klatscht.“ (KBo 20, 81 Vs. 11' f.; vgl. auch KUB 60, 165 Rs. 1' f.⁷⁹¹). Die *zintuhi*-Frauen können auch selbst das Händeklatschen ausführen: (3') [LUGAL-aš DINGIR^{LM}ni a-ru-ya-ja-iš-zi (4') [2 ^{LUMES}GUDU¹²a-ru-ya-ja-an-zi (5') [^{LU}ki-i-da-aš pal-i-za-a-i (6') [^{MUNUS}zi-in-di-bi]ja-aš pal-ya-a-iš-zi „(3') [Der König verneigt sich vor der Gottheit] (4') [2 Priester („Gesalbte“) verneigen sich. (5') [Der Vortragspriester ruft. (6') [Die *zintuhi*]-Frau klatscht.“ (KUB 60, 165 Rs. 3'-6'; vgl. auch KBo 8, 117⁷⁹²).

5.2 MUSIKERENSEMBLES

5.2.1 ZUSAMMENSETZUNG DER ENSEMBLES

Neben dem Auftritt von Solisten und dem von einem Musikinstrument begleiteten Gesang ist

auch das Zusammenspiel mehrerer Instrumente bezeugt, ohne daß die Texte genauere Angaben über die mitwirkenden Musiker selbst und ihre Anzahl bieten: (11) ... ^{GIŠ}INANN[A.GAL] (12) ^{LUMES}pal-li-ja-re-eš ^{SIR^{RU}} (13) ^{GIS}ar-ga-a-mi gal-gal-tu-u-ri (14) ^{GIS}hu-hu-pa-al-li-iš-taš (15) ha-a-zi-š-kán-zi (16) pal-iš-e-eš-kán-zi-ia „(11) ... Die [große] Leier (12) spielen] die Priestersänger. (13) Trommel (und) Becken (14-15) schlagen] sie immer wieder unter Begleitung der Lauten. (16) Und sie klatschen] immer wieder.“ (KUB 25, 1 Rs. V 11-16 [vgl. Text Nr. 54; Par. KUB 2, 5 Rs. IV 22'⁷⁹³]).

Die Solo- oder Mehrfachbesetzung der einzelnen Instrumente ist nicht immer zweifelsfrei festzustellen, da die Musizierenden den genannten Arten der musikalischen Vorträge häufig nicht syntaktisch eindeutig zugeordnet werden können: (16') ^{MUNUSMES}ar-kam-mi-ja-le-eš ^{GIS}ar-ku[m]-mi (17') gal-gal-tu-u-ri GUL-aš-ha-an-né-eš-kán-zi „(16') Die Trommlerinnen schlagen ständig Trommel (17') (und) Becken.“ (KBo 10, 27 Vs. III 16' f. [vgl. Text Nr. 17]); (13) ^{LUMES}GALA ^{MUNUSMES}ar-kam-mi-ja-le-eš (14) LUGAL-i pi-ra-an EGIR-an-na (15) hu-u-ja-an-te-eš (16) ^{GIS}ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri (17) ya-al-ha-an-ni-iš-kán-zi (18) ^{SIR^{RU}}ma ^{U-UL} „(13) Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen (14-15) laufen vor und hinter dem König (16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig. (18) Aber sie singen nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 [vgl. Text Nr. 10]⁷⁹⁴). — Manchmal erscheinen die Musikinstrumente im generellen Singular mit pluralischem Verb, so daß sich aus den hethitischen Texten auch in diesen Fällen die Größe des Ensembles nicht entnehmen läßt: (8) nu ^{LUMES}BALAG.DI-pát ša-ya-a[ta-ru] ... (9) [J-ŠU pa-ri-pa-ra-an-zi ... „Und die erwähnten BALAG.DI-Leute blasen [jmal das Horn.“ (KBo 15, 49 Rs. IV 8 f. [vgl. Text Nr. 21]; vgl. auch z. B. KBo 15, 69 + FHG 15 Vs. I 10' [vgl. Text Nr. 23]; KUB 2, 3 Vs. II 28-30 [vgl. Text Nr. 39]⁷⁹⁵); (8) ^{GIŠ}INANNA.TUR (9) ^{LUMES}pal-li-ja-re-eš ^{SIR^{RU}} „Die Priestersänger spielen die kleine Leier.“ (z. B. KBo 10, 26 Vs. I 8 f. [vgl. Text Nr. 15]; vgl. auch 13 f.; KBo 17, 74 + Vs. II 37 [vgl. Text Nr. 24]; KUB 2, 2 Vs. II 40; Rs. III 15; Rs. IV 36. 42 f.⁷⁹⁶).

Dagegen bieten nur wenige Texte Angaben über die Stärke der auftretenden Gruppen von Vokal- und InstrumentalmusikerInnen. Die Zahl der mitwirkenden ^{LUMES}NAR „Musiker/Sänger“ beträgt nach Aussage dieser wenigen Schriftzeug-

⁷⁸⁸ Zu den *zintuhi*-Frauen vgl. auch Kap. 4.11.3. — Vgl. auch F. Pecchioli-Daddi, Meseri, 401-407 (hier auch Auszüge aus den Listen in KBo 10, 10); dies., in: Hethitica 8, 363 f. und Anm. 34. — Zu KBo 10, 10 Vs. III-Rs. VI vgl. auch Kap. 5.2.1.

⁷⁸⁹ Zu KBo 20, 40 Rs. V 5'-11' vgl. auch Kap. 4.11.2 und 5.2.4.

⁷⁹⁰ Zu KBo 32, 114 Vs. 13-15 vgl. Kap. 4.3.1.

⁷⁹¹ E. Badall, Strumenti musicali, 215 (Nr. 237).

⁷⁹² M. Popko, in: Or 61, 471; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 191.

⁷⁹³ Zu KUB 25, 1 Rs. V 11-16 vgl. Kap. 1.2 und 4.1.2.

⁷⁹⁴ Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 vgl. Kap. 4.4.1 und 4.7.1 sowie Kap. 5.2.2.

⁷⁹⁵ Zu den drei genannten Texten und weiteren Belegen vgl. Kap. 4.10.

⁷⁹⁶ Zu den genannten Texten und weiteren Belegen vgl. Kap. 4.1.3.

nisse 1 (KBo 9, 139 Vs. 6'. 9'; 22, 138 Vs. 8'; 24, 35 Vs. 10'), 2 (KBo 20, 13 Rs. 3') oder 3 Personen (KBo 20, 1 + Vs. II' 8'). Eine Ritualanweisung für den 9. Tag des AN.TA.HI.ŠUM²⁹⁸. Festes (KBo 11, 52 Vs. II 12'-26') bezeugt mehrere als Sänger oder Leierspieler fungierende Personen (¹⁰MES²⁹⁹NAR und ¹⁰MES³⁰⁰halla-ri-c.) – ihre genaue Zahl wird nicht genannt – sowie eine Händeklatscherin (^{MUNUS}palyatalla-c.), einen Komödianten (¹⁰ALAM.ZU₃) und einen Vortragspriester (¹⁰keita-c.); an diesen Musikdarbietungen wirken also mindestens 7 Personen mit. Die in diesem Text ebenfalls erwähnten 10 Chorsängerinnen (^{MUNUS}MES³⁰¹SIR) sind Teilnehmerinnen am königlichen Festmahl, denen Gebäck zugeteilt wird; sie treten anscheinend nicht als Musikantinnen auf³⁰². Der Ritualtext KBo 20, 1 + (Vs. II' 8'f.) bezeugt ein aus 3 Leierspielern (¹⁰MES³⁰³NAR), 3 Komödianten (¹⁰MES³⁰⁴ALAM.ZU₃), einem Vortragspriester (¹⁰keita-c.) und einem Händeklatscher (¹⁰palyatalla-c.) zusammengesetztes 8-köpfiges Ensemble. Die zahlreichen Belege für das Auftreten von mehreren Leierspielern gemeinsam mit dem Dreierkollegium weisen darauf hin, daß bei den meisten Musikdarbietungen mit ca. 8 Personen zu rechnen ist. Außerhalb der Ritualtexte werden größere Gruppen von musizierendem Tempel- oder Palastpersonal verschiedener Institutionen und Orte in Listen aufgeführt (z. B. KBo 10, 10 Vs. III-Rs. VI; 19, 28; HT 2 [Dupl. KBo 2, 31]), die jedoch den Zwecken der Administration dienten und demzufolge nicht für die Rekonstruktion der Aufführungspraxis der hethitischen (Kult-) Musik relevant sind³⁰⁵.

Folgende Zusammensetzungen der Ensembles kommen vor; nicht berücksichtigt werden in nachstehender Auflistung das mit dem Sprechen von Texten befaßte Kultpersonal und die gelegentlich auftretenden Tänzer; auch fragmentarische Texte, deren Passagen zu den Musikdarbietungen unvollständig sind und nicht zweifelsfrei rekonstruiert werden können, bleiben unberücksichtigt:

- 1) große Leier + Trommel + Becken + Laute + Händeklatscher: KUB 25, 1 Rs. V 11-16;
- 2) große Leier + Trommel + Becken + Händeklatscher: KBo 11, 52 Rs. V 19'-22'; KUB 10, 89 Vs. I 25'-28'; 11, 34 Rs. IV 20-23?; 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 18'-20'; 27, 69 Vs. I 11'-15'?
- 3) Leier + Trommel + Becken: KBo 15, 34 Rs. IV 43'f.; 21, 75, 9'f.; 29, 86 Vs. 10'f. + KUB

20, 16 Vs. I 10'-12'; KUB 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 18'f.;

- 4) Leier + Becken + Gesang: KUB 15, 35 + KBo 2, 9 Rs. IV 29;
- 5) Trommel + Becken + Laute + Gesang + Händeklatscher: KUB 20, 78 Rs. VI 26-30; 25, 1 Rs. VI 25-30;
- 6) Trommel + Becken + Laute + Harfe + Händeklatscher: KBo 4, 9 Vs. I 39-50;
- 7) Trommel + Becken: KBo 10, 11 Vs. I 4; 10, 24 Rs. IV 16f.; 10, 27 Vs. III 16'f.; 11, 28 + KUB 20, 26 Vs. II 36'; KBo 11, 52 Rs. V 19'f.; 17, 15 Rs. 1' 21'; 28 lk. Kol. 7'f.; 19, 138 Vs. 4'f. ?; 20, 67 + Vs. I 7'; Vs. II 28; Vs. II 36f.; II 46; Rs. III 2f.; 22, 189 Rs. IV 10'f.; 25, 74 Rs. 2'f.; 80, 8'; 26, 70 Vs. I 17f.; 30, 68 lk. Kol. 5'; 77 Rs. III 8'f.; 33, 28, 5'; 44, 46, 5'; KUB 9, 3 Vs. I 12'f.; 10, 24 Rs. IV 16f.; 28 III 7'; 20, 16 (+ 75) Vs. I 10f.; 19 + 51, 87 Rs. IV 12'-14'. 18'; KUB 44, 46, 5'; 52, 12 Vs. II 20'f.; 14 + Vs. II 6-9; 53, 12 Vs. III 17'f.; 14 + Vs. II 9; III 20'-22'; 36, 12 + Vs. II 9'f. 28'f.; 58, 30 (= Bo 2819), Vs. II 17'; 60, 41 (= Bo 1291) Vs. II 11';
- 8) Trommel + Becken + Händeklatscher: KBo 17, 28, 7'-9'; KUB 10, 89 Vs. I 25'-30';
- 9) Trommel + Becken + Händeklatscher + Gesang: KBo 17, 88 + 20, 67 + 24, 116 + 34, 151 *passim*; KUB 2, 15 Rs. VI 4-7?; 57, 65, 4'-7';
- 10) Trommel + Becken + Gesang: KBo 10, 27 Vs. III 14'-17'. Rs. V 16'f. ?; 12, 137, 4'; XV 33 Vs. II 10'f.; 52 + KUB 34, 116 Rs. V 6'-10'; KBo 20, 61 + 34, 185 Vs. II 7f. 42f. Rs. III 47'-49'; 30, 88 Vs. 7-12; KUB 9, 3 Vs. I 11'-13'; 30, 7'f.; 28, 95 Rs. 1' III 3'; 54, 6 Rs. IV 5'; 58, 30 (= Bo 2819) Vs. II 17'f.; 584/v + KUB 51, 1 (+) 53, 14 (+) 961/v Vs. II 6-9. Rs. III 20'f.;
- 11) Trommel + Becken + Leiern + Gesang: KUB 27, 49 Rs. III 23-26;
- 12) Trommel + Gesang + Händeklatscher: KUB 11, 13 Rs. V 19'-22';
- 13) Trommel + Gesang: KBo 15, 59 Vs. III 5'f.; 69 + FHG 15 Vs. I 11' ? Rs. 12; 21, 79 Rs. 2' IV 10'-13'; KUB 45, 53 4'f. 17';
- 14) Harfe + Gesang: KBo 10, 24 Vs. II 27'f.; 25, 70 Rs. 5'; KUB 30, 21 + *passim*; 24 + 24a + KUB 39, 35 + (HTR 58f.) Vs. I 21'/13' (?) 25 + *passim*; 25 + 39, 68 + 39, 4 *passim*;
- 15) Leiern + Gesang: KBo 10, 23 (+) 22 + KBo 11, 67 Rs. VI 1-3; KUB 12, 5 Vs. I 9f.;
- 16) große Leier + Gesang: KBo 25, 184 Vs. II 18f.; KUB 30, 23 + 39, 13 *passim*; 24 Vs. II 9f.; 25 + 39, 68 + 39, 4 *passim*; 51, 79 + IBoT 2, 19 + KBo 45, 25 (= 412/s + 457/s) + KBo 13, 128 (= 455/t) Vs. 1'f.;

²⁹⁷ Zu KBo 11, 52 Vs. II 12'-15' (Erwähnung der 10 Sängerinnen). – Vgl. auch Kap. 5.1.14.

²⁹⁸ Zu diesen Listen vgl. F. Pecchioli-Daddi, Mesurier, 341, 393, 403f. 426-431. – Vgl. auch Kap. 5.1.11, 5.1.14, 5.1.19 und 5.1.22.

- 17) Laute + Gesang: KBo 20, 56 Rs. 8'a-b; 23, 92 Vs. II 9'-11'; KUB 11, 35 Rs. V 10'f.; 25, 39 Vs. I 24'-27'; 41, 15 + 53, 15 Vs. I 3'-5'. 8'. 13'-15'. 18';
- 18) Laute + Horn: KBo 20, 56 Vs. 9'f. ?;
- 19) Laute + Horn + Gesang: KUB 25, 39 Vs. I 23'-27';
- 20) Horn + Gesang: KBo 4, 11 Vs. 25 f.; 15, 49 Rs. IV 8 f. ?;
- 21) große Trommel + Händeklatscher: KUB 20, 78 Rs. IV 2-4;
- 22) große Leier + Händeklatscher: KBo 9, 132 Vs. 1 III 15'-18'; 10, 25 Vs. I 22-25; 10, 28 + 33 Vs. II 6'-9'. Vs. III 10'-12'; 10, 29 Vs. II 5'-8'; 11, 28 + KUB 20, 26 *passim*; KBo 11, 60 Rs. 8'f.; 14, 13 Rs. VI 7-9; 17, 75 Rs. IV 45'f.; 88 + 20, 67 + 24, 116 + 34, 151 Vs. I 21'f.; 19, 128 Rs. IV 24-26 f. 36'-38'; 20, 81 Rs. V 18'f.; 21, 70 *passim*; 23, 61, 7'f.; 25, 173 Vs. I 9'-11'; 30, 40 Vs. 9'-11'; 51 Rs. IV 16'-19'; 73 Rs. 1 III 7'-10'; KUB 1, 15 Rs. IV 12'-15'; 2, 2 Vs. I 3-6. 15-18; 3 Vs. I 3-6. 15-18. 30-32; 5 Vs. I 14-17. Vs. II 4-7. Rs. IV 13-15; 69 III 4-8; 10, 14 Vs. I 1-7; 18 Rs. V 17'-19'; 89 Vs. II 3'-6' ? 16'-18'. 29'-31'. Rs. V 24-26 ?; 11, 21a Vs. I 4'f.; 23 Vs. II 1'-3'; 25 Vs. 1 III 21'f.; 28 + 33 Vs. II 6'-9'. Vs. III 10'-12'; 35 *passim*; 20, 28 Vs. III 5-7; 20, 78 Vs. III 12'-14'; 25, 3 Rs. IV 4'-7'; 6 + 2 Vs. III 5'-7'. 16'f. Rs. IV 7'-10'. 34'-37'; 8 Vs. I 4'-6'. 8'-10'. 13'-15' ?; 9 *passim*; 12 Rs. V 14'-16'; 27, 69 Rs. IV 8-12; 41, 30 Rs. IV 12'f.; 42 Rs. IV 4'-6'; 44 Rs. V 1-5; 45 Rs. IV 4-7; 44, 19 Vs. 15'f.; 57, 100 Vs. II 17'-20'; ABoT 10 Vs. 3'-5'; FHG 7 + KUB 34, 122 + KBo 30, 101 Rs. III 5'f. 15'f.; IBoT 1, 8 Vs. I 9'-12'; IBoT 2, 68 Vs. 9f.; 101 Rs. V 17'-18'; 137 Rs. IV 8'-10'; IBoT 3, 13, 5'-9'; 544/s + IBoT 2, 77 + KUB 20, 67 + IM 63682 Rs. V 12-14. 21-23;
- 23) kleine Leier + Händeklatscher: KBo 4, 9 Vs. III 19-21; 9, 132 Vs. 1 III 10'-12'; 10, 26 Vs. I 13-16; 13, 214 Rs. IV 6-8; 25, 43 Rs. 5'f.; 30, 128 Vs. II 5'-7'; KUB 2, 5 Vs. II 40-42. Vs. III 15-17. 36-38. 42-45; 15 Rs. V 8 f. Rs. VI 23-25; 10, 33 Vs. I 3'-8'; 99 Vs. I 18'-20'; 11, 13 Rs. IV 3'-5'. 11'-13'; 30 + Rs. III 26'-28'; 11, 30 + 44, 14 Vs. III 29'-31'. Rs. IV 9'-11'; 20, 28 Rs. V 2'-5'. 13'-16'; 96 Vs. II 5'-7'. Vs. III 16'-18'. Rs. IV 18. 22; 25, 6 + 2 Rs. V 4'-7'. Rs. VI 8'-11'; 8 Vs. II 18'f.; 9 Rs. IV 22-26; 11, 16 Rs. IV 25 f.; 44, 30, 11'-13'; 56, 43 III 4'f. 8'-10'; 50 III 9 f.; 58, 6 + 28, 91 Rs. VI 16 f.; Bo 3045 (Dupl. 111/u) Vs. II 11'f. Rs. V 6'f.; IBoT 1, 20 Rs. IV 3'-6'; 3, 13, 6'-9';
- 24) Leier + Trommel: KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 7'f. 14'. 19' (Par. KUB 56, 46 Vs. II 4'-6'. 22); KBo 20, 32 Vs. II 16. Rs. III 11'; 20, 40 Rs. V 10'f.; 50, 136 Vs. 1; KUB 56, 32 Vs. II 6'-8';
- 25) Doppeloboe + Gesang + Händeklatscher: KBo 11, 30 Rs. IV 17-19;
- 26) mehrere Doppeloboen + Händeklatscher: KBo 27, 42 Rs. VI 7'-9'; KUB 2, 5 Rs. IV 3-5; 25, 6 + 2 Vs. III 24'f. Rs. VI 1'-5';
- 27) Gegenschlagstäbe + Gesang: KBo 10, 18, 7'-9'; KUB 11, 34 Rs. IV 11-15;
- 28) Leier + Gegenschlagstäbe + Gesang: KBo 10, 23 (+) 22 + KBo 11 67 Rs. VI 1-8; KBo 10, 25 Rs. VI 12'-16';
- 29) Gesang + Händeklatscher: KBo 10, 25 Rs. V 3'f.; 11, 28 + KUB 20, 26 *passim*; KBo 11, 47 Vs. I 10'f.; KBo 14, 92 (147/q) (+) 29, 154 (195/w) (+) 29, 157 (178/q) *passim*; 94 Vs. II 16'. 18'. 20' ?; 17, 75 Rs. III 9 f. Rs. IV 26'f.; 19, 128 Rs. V 41'f.; 17, 88 + 20, 67 + 24, 116 + 34, 151 Vs. I 20'f. Vs. II 2 f. 56 f.; 24, 29 (+) 29, 120 Rs. 1 III 4'f. 7'f. Rs. IV 2. 4 f. 7 f.; 29, 123 + 184 Vs. I 16'f.; 41, 105 + 29, 115 + 40, 82 + 29, 115a + 32, 134 + 34, 174 + 29, 114 + 40, 142 Vs. II *passim*; 41, 105 + Vs. II *passim* (par. KBo 14, 94 Vs. II und Rs. III); KUB 2, 5 Rs. VI 8 f.; 8 Vs. III 11 f.; 13 Rs. VI 5 f.; 15 Rs. V 28 f.; 10, 33 Vs. I 3'-8'; 10, 89 Vs. I 34'f.; 11, 13 Vs. III 8'-10'. Rs. IV 21'-23'; 34 Vs. I 35-37; 25, 9 Rs. V 12-14; 27, 66 (+ 64) Vs. II 17'f.; 27, 49 Rs. III 6; 54, 6 Vs. I 5 f.; 9 Vs. II 7'f.; 13 Vs. II 6'; 57, 65, 4'-7'; IBoT 2, 139 Rs. 2'-4'; IBoT 3, 4 III 3 f.

Zur Verdeutlichung der Häufigkeit des Auftretens von Ensembles im Verhältnis zu den Musikdarbietungen durch einzelne Musikinstrumente, Sänger oder Chöre ohne irgendeine Begleitung sollen an dieser Stelle auch die Belege für Instrumental- und Vokalsolisten aufgeführt werden:

- 1) große Leier: KBo 4, 13 Rs. V und Rs. VI *passim*; 8, 158 + 21, 64 + 34, 196 Rs. III 7. 14; 10, 20 Rs. III 1'-9'; 25 *passim*; 26 Rs. V 8-10; 11, 22 Vs. III 9-15; 28 *passim*; 51 *passim*; 13, 165 Rs. III 6'f. 9'; KBo 17, 9 + 20 + KBo 25, 12 + ABoT 5 + Vs. I 3'. Vs. II 28'; KBo 17, 74 + KBo 21, 25 + ABoT 9 Rs. III und IV *passim*; KBo 17, 75 Vs. II 39'f.; 83 + ABoT 33 + KBo 24, 77 Vs. II und Rs. III *passim*; KBo 17, 87, 11'; 19, 128 Rs. IV Rs. V und Rs. VI *passim*; KBo 20, 10 + 25, 59 Rs. IV 5'; 12 Rs. III 21'; 44 + FHG 7 + KBo 21, 80 + Rs. III 28'; KBo 20, 81 Rs. V 17'f.; 86 Rs. IV 1-9; 69 Vs. I 8'. 12'; 23, 61, 10'; 64 Vs. II *passim*; 74 Rs. III 9'-11'; 79 *passim*; 91 + 39, 15 Vs. I 19'. 21'; 24, 77 Rs. 7'; 88, 16'-18'; 94 *passim*; 25, 12 Vs. I 2'f. Vs. II und Rs. III *passim*; 30, 12 Rs. VI *passim*; 45 + 38, 75 Vs. 8'-17'; 72 rechte Kol. 7'; 77 Rs. IV *passim*; 86 Vs. 7'-9'; 87 Vs. 8'-10'; 83 Rs. 6'; 99 Vs. I 2'-6'; 108 Rs. 3; 115 Vs. 7'; 115 Vs. 7'; 120 + 34, 198 *passim*; KBo 30, 154 Vs. I 1-5; 156 Vs. III

1'-6'; 33, 101 Vs. I 4'-7'; 34, 205 *passim*; 39, 127 (= 850/b) r. Kol. 6'-8'; 45, 129 (= 253/s + 437/s) Rs. I 3'; 5; KUB 1, 17 Rs. V 20'-27'; 2, 3 Vs. I 2-4, 14-16; 5 Vs. I 2-5; 8 Rs. V *passim*; 14 Vs. II *passim*; 10, 12 Vs. III 7'-Rs. IV 1; 16 Rs. V 3'-14'; 47 Rs. IV 5; 93 Vs. I *passim*; 11, 8 (+) 9 Rs. IV 20'f; 11, 16 Rs. IV 14-17; 18 + KUB 20, 63 Rs. IV 3'-5'. 28'-33'; 22 Rs. V 3'-7'. 14'-20'; 34 Vs. I 1f. 55-57; 20, 11 Vs. II 15'; 35 Rs. V *passim*; 20, 11 Vs. II 15'f; 19 + 51, 87 Vs. III 6'f. 13'f. Rs. IV 7'; 42 Rs. V 4'-6'. 13'-17'; 25, 1 Vs. II 42'-45'. Vs. III 24'-45'. Rs. V 1-7; 17 Rs. IV 1. 12f.; 5 Vs. II 10'; 6 + 2 *passim*; 30, 25 + *passim* (Dupl. 39, 5 + XL 269); 41 Rs. V und Rs. VI *passim*; 39, 7 + KBo 39, 148 *passim*; KUB 41, 28 Vs. II 4'f; 43, 3 Vs. I 13'-16'; 30 Vs. II 18'; 44, 5, 6'-11'; 9 Vs. III 1'-7'. Rs. IV 7'-10'; 44, 19 Vs. *passim*; 46, 4 Vs. II 14'-16'; 51, 79 Vs. III x + 1f.; Rs. IV 20'f; 53, 11 Rs. III *passim*; 13 Vs. II 19'. Vs. III 20"-22". 25"-27"; 44 Rs. IV 5'-7'; 55, 6 (= Bo 2242) Vs. I 9'-11'. Vs. II 9-11; 18 Vs. II *passim*; 58, 43 Vs. I 16'; Vs. II 4'; 59, 1 *passim*; 4986, 8'-10'; 5124 Rs. 5'-7'; FHG 7 + KUB 34, 122 + KBo 30, 101 Rs. III 15'. 19'; HT 19 + FHL 177, 10'f; IBoT 1, 1 *passim*; 2, 20 + 9'-23'; 65, 1'. 4'. 6'; 74 Vs. 4'-8'; 88, 3'f; 76 Vs. I 2'. 5'. 8'; 3, 18, 5'; 44 (+?) KUB 41, 30 Rs. IV 12'f; VBoT 3 Rs. VI 15'; VSNF 12, 33 (= VAT 7497) *passim*;

2) kleine Leier: KBo 8, 112 Rs. VI 6'f. 13'f; 10, 26 Vs. I 8f. 13f; 35 Rs. VI 7'f; 11, 18 + KUB 20, 63 Vs. III 15'-17'. Rs. IV 28'-33'; 17, 74 + KBo 21, 25 + ABoT 9 Vs. II 15. 37. 45; 20, 10 + KBo 25, 59 *passim*; KBo 20, 12 Vs. II 15. 37; 44 + FHG 7 + KBo 21, 78 + ABoT 13 Rs. IV *passim*; KBo 21, 80 + Rs. III 8'-10'; Rs. IV 13'; KBo 20, 28 Vs. 24'f; 21, 84 Vs. I 5'-7'; 22, 157, 3'-5'; 181 Rs. 7. 13; 23, 91 Vs. I 13'; 24, 103 Rs. V 2'-5'; 25, 12 + Vs. I *passim*; 187 Vs. 2 II 9; 30, 56 Rs. IV 9f; 97 + 20, 97 (+ 30, 162) Vs. II 10'; 115 Vs. 2'; 171 Rs. VI 4'f. 8'; KUB 2, 6 Vs. I 6; 20, 4 Rs. V 8'. 11'; 19 + 51, 87 Vs. III 5. 18; 28 Rs. V 22'-25'; 53 Rs. V 16'-18'; 96 *passim*; 22, 181 Rs. 7'. 13'; 25, 6 + *passim*; 27, 69 Vs. II 14'-17'; 41, 28 Vs. II 5'; 43, 30 Vs. II 18'; 44, 23 Rs. IV 15'-18'; 46, 4 Vs. I 15'f; 55, 22, 2'-8'; 56, 32 Vs. III 2-10; Rs. IV 20'(?) 22'; 58, 19 (= Bo 2977) Rs. 15'; 58, 46 (= Bo 2841) Rs. IV 13'-16'; FHG 7 + KUB 34, 122 + KBo 30, 101 Rs. III 10'. 27'f; ABoT 13 + Rs. IV 6'; IBoT 2, 1 *passim*; 21 Rs. VI 2'-4'; III 1 Vs. 72'; 23 Vs. 3 III 14'-17'; 29, 5'; Bo 5510, 16'; 6207 Vs. III 8'f;

3) Solosängerinnen und -sänger: KBo 4, 13 Rs. V 41f. Rs. VI 1f. 9-16; 8, 120 (= 71/1) (+?) KBo 35, 159 (= 246/c); KBo 8, 132, 3'. 8'; 158 + 21, 64 + 34, 196 *passim*; 10, 20 Rs. III 7'-10'. Rs. IV 20'-24'; KBo 11, 20 (= 163/7) r. Kol. 20'; 22 III *passim*; 25 Vs. II 3'-10'; 28 + KUB 20, 26 Rs. V *passim*. Rs. VI 1'; KBo 11, 26 Vs. 8'; 42 lk. Kol;

14, 34 III 3'-5'; 95 (+) 29, 82 Rs. IV 18'-21'; 15, 37 + FHG 9 Vs. I 63'-65'. Vs. II *passim*. Rs. IV *passim*. Rs. V 46-51; 59 Vs. III 14'-16'; XVII 75 *passim*; 19, 128 *passim*; 21, 34 + IBoT 1, 7 Vs. I *passim*; 72 + 14, 96 Vs. 9'-12'. Rs. 8'-10'; 22, 226 Vs. 4'f. 8'; 23, 15 Rs. III 17'f; 24, 28 + 29, 70 *passim*; 76, 14'-18'; 30, 9 Vs. II 2'; 62 Rs. 1'f; 77 Rs. IV 15'f; 168 Vs. 5'f; 33, 167 (= 2041/g) Vs. III 7'-9'. Rs. IV 6'f; 194 Rs. IV *passim*; 215 Rs. V *passim*; 35, 166 (= 759/v + 880/v); 46, 102 (= 162/r + 163/r); KUB 1, 12 Vs. 1-6; 17 Rs. VI 40-44; 2, 8 Rs. V 2'. 31'; 13 Rs. V und Rs. VI *passim*; 9, 21 + ABoT 3 *passim* (ABoT 3 ist Dupl. zu KUB 9, 21, 8'-10'); 10, 24 Vs. II 5'; 47, 1'-4'; 58, 5'-10'; 12, 11 Vs. II 29-31. Rs. III 29-31. Rs. IV 17f. 23f; 12 *passim*; 17, 24 Rs. III 7'. 22'-24'; 20, 2 Vs. III 6; 18 Rs. VI 2'-6'; 25 + 10, 78 Rs. V 7'; 20, 48 Rs. VI *passim*; 100 Vs. III 1-4; 25, 9 *passim*; 41 Rs. V 13'-15'; 27, 66 (+ 64) Vs. *passim*; 190 + 33, 107 (= 534/b) *passim*; 27, 66 (+) Vs. II 19'-21'; 34, 115 Rs. 8'; 35, 2 (+) 4 Vs. I 8'-11'; 40, 107 + IBoT 2, 18 Vs. I 11'; KUB 44, 12 *passim*; 19 Vs. 8-10. 15'; 33 Vs. I 4f; 35 Rs. IV 1-3; 46, 1 Vs. II 9'-11'; 47, 65 (= Bo 6777 + Bo 6869) Vs. II 14f; 66 (= Bo 3840 + Bo 4110) Vs. I 3; 53, 4 (= Bo 2326) Rs. IV 27'-29'; 55, 17 (= Bo 2169); 31 Rs. 16'. 19'; 43 *passim*; 56, 45 Rs. VI 4'-7'; 58, 3 Rs. V 7'. 19'; Bo 6570 *passim* (Dupl. KBo 30, 77 [= 560/t]; IBoT 1, 3 [= Bo 188]); HT 87, 2'-5'; IBoT 1, 21 Rs. IV 6'-8'; 2, 20 + 1f. 6'-10'. 21'-23'; 21 Rs. VI 5'f; 26 Vs. II *passim*; 27 Vs. I 1'-4'; 137 Rs. V 8'-11'; VBoT 112, 6'-9'; VSNF 12, 33 (= VAT 7497) *passim*; 531/r Kol. 9';

4) Mädchen-, Frauen- und Männerchöre: KBo 4, 13 Rs. V 39f; 11, 48 Rs. 8'; 73 Vs. 6'-10'; 13, 175 Vs. 1; 14, 117 *passim*; 141 *passim*; KBo 17, 21 + 46 + KBo 20, 33 + KBo 25, 19 Rs. 49; 17, 74 + KBo 21, 25 + ABoT 9 Vs. II und Rs. III *passim*; 75 *passim*; 83 + ABoT 33 + KBo 24, 77 *passim*; 88 + 20, 67 + 24, 116 + 34, 151 Vs. I 55-61; 19, 128 Rs. V 17'. 39'-49'; 20, 10 + 25, 59 Vs. I 17. Vs. II 14-16; 28 Vs. 10'. 26'; 40 Rs. V 5'f; 20, 11 Vs. II 8'f; 69 + KBo 25, 142 Vs. 8'; 21, 34 + IBoT 1, 7 Vs. II 9-13. 25-30. Rs. III 46'. 57'. Rs. IV 21'; 64 Vs. II 2'-8'. III 8-11; 68 Vs. I 7'f; 69 + FHG 15 Vs. I 10'; 84 Vs. I 1'-4'; 109 Vs. II 15'f; 109 *passim*; 22, 186 Vs. II 13'f; 226, 7'-9'; 23, 15 Rs. III 17'f; 103 *passim*; 24, 65, 5'-7'; 77 Rs. 5'. 105 11'f; 25, 23 Vs. 4'f; 46, 8'; 30, 9 Vs. II 3'f; 42 lk. Kol. 3'-7'; 47 Vs. 4'; 56 Rs. IV 19-22; 62 Rs. 1'f; 80 Vs. 3'; 98 (= 996/c) Vs. II 4'-106 Vs. II 4'f; 171, 2'f; KUB 1, 17 Rs. V 11'-19'; 2, 13 Rs. VI 25-27; 9, 17, 2'. 4'; 10, 58, 5'-10'; 12, 8 Vs. II 10'f; 20, 19 + 51, 87 Rs. IV 3'f; 20, 25 + 10, 78 Vs. I 18'f; 20, 48 Vs. I 5'-7'; 77 Vs. III 2f; 87 Vs. I 14f; 99 Vs. II 1'-6'. 11'-17'. Rs. III 1'-6'; 27, 1 Rs. IV *passim*; 16 Rs. IV 31-34; 20 *passim*; 99, 10'-13'; 30, 41 Rs. V 12. 24. 31. 37. Rs.

VI 18. 22f.; 32, 135 + KBo 21, 85 + KBo 8, 109 Vs. I 33/25'-40/32'; KUB 35, 135 Rs. IV 24'; 41, 30 Rs. IV 14'; 37 Vs. I 9'f.; 44, 5, 6'-9'; 9 Vs. III 11-17; 46, 4 Vs. I 24'-26'. Vs. II 7-12; 48, 9 Vs. II 9; 51, 79 + IBoT 2, 19 + KBo 45, 25 (= 412/s + 457/4) + 455/t Rs. I 14'; KUB 53, 17 Vs. III 14'-20' ?; 44 Rs. IV 1'-3'; 54, 9 Vs. II 6'-10'; 55, 43 (= Bo 2393 + Bo 5138) *passim*; 56, 45 (= Bo 2597 + Bo 2659) (+) VSNF 12, 28 (= VAT 7683) *passim*; 58, 4 Rs. V 10'-14'; 30 (= Bo 2819) Vs. II 18'; 60, 119 Vs. 14'. 17'. Rs 6'; HFAC 49 (= Merzifon 1 = Spencer 768), 3-5; IBoT 1, 2 Rs. IV 1'-13'; 29 Rs. 22'f.; Vs. II 21 Rs. VI 7'-9'; 22 Rs. 4'-8'; 65, 5'; 139 Vs. 7'-9'; 2, 22, 6'; 3, 1, 1-3; VSNF 12, 31 (= VAT 8301) Vs. I 17f.

Die Auflistung zeigt, daß oft händeklatschende Personen an den Musikdarbietungen beteiligt sind. Häufig treten Trommel- und Beckenspieler gemeinsam auf. Selten belegt sind Doppeloboen, deren Verwendung sich auf den Kult weniger Gottheiten zu beschränken scheint. Ebenfalls nicht sehr häufig bezeugt ist der Gebrauch von Gegenschlagstäben; möglicherweise wurden sie bevorzugt in bestimmten Regionen benutzt. Die wenigsten Belege finden sich für die große Trommel. Dominierende Instrumente in der hethitischen (Kult-)Musik sind die Leiern: In den meisten herangezogenen Texten sind die kleine und die große Leier nicht in einem größeren Ensemble, sondern nur zusammen mit Händeklatschern belegt. Fast genauso oft sind beide Arten von Leiern als Soloinstrumente nachgewiesen⁷⁹⁹. Für andere Soloinstrumente, z. B. Becken oder Doppeloboe, finden sich nur vereinzelte Belege⁸⁰⁰. Sologesang ohne gleichzeitiges Rezitieren und Klatschen von Mitgliedern des Dreierkollegiums und ohne Begleitung durch Instrumentalmusik ist weitaus häufiger belegt als das Auftreten von Vokalmusikern in einem größeren Ensemble.

Ensembledarstellungen finden sich auch auf den hethitischen Bildzeugnissen:

- 1) Die Inandik-Vase (Abb. 9) stellt drei Ensembles dar:
 - a) kleine Leier + Becken + Laute + Händeklatscher (Abb. 89: oberer Reliefstreifen);
 - b) Becken + kleine Leier (Abb. 9: 2. Reliefstreifen von oben);
 - c) Laute + Becken oder Händeklatscher(?) + große Leier + kleine Leier (Abb. 9: unterer Reliefstreifen).
- 2) Auf der Hüseyindede-Vase (vgl. Abb. 10) findet sich ein 7-köpfiges Ensemble, das aus zwei

Lautenspielern, einer Beckenspielerin und vier Beckenspielern zusammengesetzt ist.

- 3) Das Gefäß in Form eines Unterarmes (Abb. 28) mit geballter Faust zeigt zwei Leiern oder Harfen und ein Becken.
- 4) Das Reliefkeramikfragment aus Alişar (Abb. 12) läßt den Stil einer Laute mit Greifhand des Spielers und einen Beckenspieler erkennen.
- 5) Auf den spätethitischen Orthostatenreliefs ist das Zusammenspiel folgender Instrumente bezeugt:
 - a) Laute + Doppeloboe + Gegenschlagstäbe (Abb. 35: Karkemiš);
 - b) Trommel + Horn (Abb. 36: Karkemiš);
 - c) 2 beidhändig geschlagene Trommeln + 2 Leiern (Abb. 39: Zincirli);
 - d) Leier + Trommel + Becken + Gegenschlagstäbe + Winkelharfe(?) + Händeklatscher(?) (Abb. 42: Tell Halaf);
 - e) Doppeloboe + Trommel + 2 Leiern (Abb. 43: Karatepe);
 - f) Doppeloboe + 2 Trommeln + Leier (Abb. 44: Karatepe);
 - g) Leier + Trommel(?) (Abb. 45: Maraş);
 - h) Trommel(?) + Becken(?) (Abb. 47.1 und 47.2: Maraş).

Ebenso wie die Texte bezeugen auch die ikonographischen Quellen die Leiern als dominierende Instrumente in der (spät-)hethitischen Musik. Als weiteres Charakteristikum: der (Kult-)Musik sind Trommeln und Becken gut belegt. Die Durchsicht der Bildzeugnisse führt also zu einem ähnlichen Ergebnis wie die Auswertung der Texte, wenngleich bei Ersteren immer die vergleichsweise geringe Anzahl der Abbildungen und die damit verbundene mögliche Zufälligkeit bei der Häufigkeit einzelner Instrumentendarstellungen zu berücksichtigen ist.

5.2.2 AUFSTELLUNG DER MUSIKERINNEN UND MUSIKER

Nach Aussage der Ritualanweisungen für ein Festmahl mit den vorbereitenden Zeremonien für das Königspaar sind die Musiker nicht während der ganzen Ritualhandlung anwesend; sie warten außerhalb des Kultraumes auf ihren Einsatz. Sie kommen zum Schauplatz der Ritualhandlung, wenn für die jeweilige Zeremonie die Darbietung von Musik gefordert ist. Die Trinkzeremonie für die Gottheit Zahpuna wird nicht, wie in den meisten Ritualanweisungen bezeugt, vom König bzw. vom Königspaar ausgeführt, sondern von einem (Kron-?) Prinzen; möglicherweise ist dieser Text in die Nähe der bekannten zentralanatolischen Festrituale zu rücken, die den Kronprinzen (*ub(n)kanti/ta(n)kanti*) in der Leitung ganzer Festrituale oder einzelner Abschnitte bezeugen:

⁷⁹⁹ Zum Gebrauch der kleinen und der großen Leier als Soloinstrumente vgl. Kap. 4.1.2 und 4.1.3.

⁸⁰⁰ Vgl. die Ausführungen zu den einzelnen Instrumenten in Kap. 4.

(6') DUMULUGAL TUŠ-aš ʔ² a-ab-pu-na-an 1-ŠU [e-ku-zi] (7') GIŠ ʔINANNA.GAL ŠIR⁸⁰¹ 1 NIN-DA.KUR.RA [a-ir-ia] (8') MUNUSMESIR-kán an-da i-ya-an-zi [7] (9') ta ha-at-te-li ŠIR⁸⁰¹ „(6') Der Sohn des Königs trinkt sitzend einmal die Gottheit Zahpuna. (7') Die große Leier spielen sie. 1 Dickbrot b[richt et.] (8') Die ŠIR-Frauen kommen herein, (9') und sie singen auf hattisch.“ (KUB 44, 5, 6'-9' [vgl. Text Nr. 71]⁸⁰¹).

Die Ritualanweisungen für die Kultmahlzeiten bieten Angaben über die teilnehmenden Personengruppen (Prinzen, hochrangige Tempelbedienstete, zahlreiche Würdenträger, Handwerksmeister, Gäste), die in festgelegter Reihenfolge vom Herold an ihre Plätze geführt werden⁸⁰². Im Wortlaut gegenüber den im Zusammenhang mit den anderen Funktionären benutzten stereotypen Formulierungen abweichend sind die ausführlicher gehaltenen Passagen über das Hereinführen und die Aufstellung der Musiker sowie des rezitierenden und des klatschenden Kultpersonals im Kultraum: Diese Gruppen werden mit einem besonderen Ruf (*zimir* „Musik!“) zum Betreten des Schauplatzes aufgefordert; sie werden nicht neben den anderen Teilnehmern plaziert, sondern stellen sich anscheinend abseits der Festversammlung an exponierten Stellen des Tempels auf (KBo 11, 52 Vs. II 1'-26'; 20, 78 + ABoT 13 Vs. II 3-14 [vgl. Text Nr. 28]; KBo 27, 42 [= Bo 73/323 + 73/322 + 73/146, Par. KBo 45, 42] (+) KBo 27, 42a [= Bo 73/323a] Vs. II 12-31; 418/s (+) KBo 45, 48 (= 411/s) Vs. II 1'-11'; KUB 10, 21 Vs. II 9-16 [vgl. Text Nr. 43]; 20, 28 Vs. II 1-25; 76 Vs. I 2 [vgl. Text Nr. 51]; KUB 25, 3 Vs. III 2-26 [vgl. Text Nr. 56]; 9 Vs. III 2-14)⁸⁰³. Der Text 418/s (+) Vs. II setzt mit der Aufstellung des ʔALAM.ZU, und des ʔALITA ein, im abgebrochenen Teil enthalten ist wohl der Passus über den Einzug der Musiker.

Nach Aussage einiger im entsprechenden Passus sehr ausführlicher Texte werden die Musiker auf Anordnung des Königs während der Kultmahlzeiten herbeigerufen. Als Übermittler des königlichen Befehls fungieren Angestellte des königlichen Palastes, nämlich der Oberste der Leibwache (GAL MEŠED), der Herold (LÚ GIŠGIDRU) oder der Mundschenk (ʔSAGIA), die sich mit dem Zuruf *zimir* „Musik!“ an die Musiker

wenden⁸⁰⁴. Die Ausführung dieser königlichen Anordnung kann vom Herold allein realisiert werden: Er wendet sich mit dem Zuruf *zimir* „Musik!“ an die Musiker und führt sie dann auch an den Schauplatz des Rituals: (6) ... [LÚ GIŠGIDRU] (7) A-NA ʔINAR zi-nir te-zi-zi [LÚ GIŠGIDRU] (8) pi-ra-an hu-u-ya-a-i nu GIŠ ʔINANNA⁸⁰⁵ [A ʔSAGIA⁸⁰⁵ an-da pi-i-da-an-zi] „(6) ... [Der Herold] (7) sagt zu dem Musiker/Sänger: „Musik!“ [Der Herold] (8) läuft voran, und die [Musiker/Sänger bringen] die Leier[n herein].“ (KBo 21, 78 + ABoT 13 Vs. II 6-8 [vgl. Text Nr. 28]). An anderer Stelle ruft der Herold die Musiker herbei, die dann aber von einem Mundschenk hereingebracht werden: (2) ... LÚ GIŠGIDRU (3) A-NA ʔSAGIA⁸⁰⁵ zi-nir te-zi-zi (4) ʔSAGIA⁸⁰⁵ ha-at-ša-an-za (5) A-NA GIŠ ʔINANNA⁸⁰⁵ pi-ra-an hu-u-ya-a-i [7] „(2) Der Herold (3) sagt zu den Musikern/Sängern: „Musik!“ (4) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk (5) läuft vor den Leiern her.“ (KUB 20, 76 Vs. I 2-5 [vgl. Text Nr. 51]; vgl. auch Rs. IV 3'f. [vgl. Text Nr. 52]; KBo 11, 52 Vs. II 16'-22'; KUB 20, 28 Vs. II 22-26; 25, 6 + 2 Vs. II 23-25 [vgl. Text Nr. 57]; 9 Vs. II 11'-14' [vgl. Text Nr. 59]; 56, 34 Rs. IV 21'-29'⁸⁰⁵). Der Mundschenk kann sowohl das Herbeirufen als auch das Hereinführen der Leierspieler übernehmen: (7) ʔSAGIA A-NA ʔINAR zi-nir (8) ha-at-ša-a-i ʔSAGIA⁸⁰⁵ ha-at-ša-an-za (9) pi-ra-an hu-u-ya-a-i „(7) Der Mundschenk ruft dem Musiker/Sänger zu: „Musik!“ (8) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk (9) läuft voran.“ (KUB 25, 3 Vs. III 7-9 [vgl. Text Nr. 56]). Ein Mundschenk in diesen beiden Funktionen ist wohl auch in den folgenden Ritualanweisungen belegt: (11) ʔSAGIA⁸⁰⁵ aš ha-at-ša-a-i [n-zi] A-NA ʔSAGIA⁸⁰⁵ (12) zi-nir ha-at-ša-a-i na-aš-ta [] LÚ MES⁸⁰⁵ (13) ʔSAGIA⁸⁰⁵ ha-li-ja-re-e-š an-da i-da-an-zi „(11) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk ruft den Musikern/Sängern (12) „Musik!“ zu. Und die [] Musiker/Sänger (13) (und) die Priestersänger bringen sie herein.“ (KUB 10, 21 Vs. II 11-13 [vgl. Text Nr. 43]); (1) nu ʔSAGIA⁸⁰⁵ [a-aš-š-a-a-i] (2) pi-ra-an hu-u-ya-a-i (3) ʔSAGIA⁸⁰⁵ GIŠ ʔINANNA⁸⁰⁵ (4) kar-pa-a-an-zi „(1) Der (mit einem Festgewand) bekleidete Mundschenk (2) läuft voran, (3-4) und die Musiker/Sänger bringen die Leiern.“ (KUB 11, 13 Vs. II 1-4 [vgl. Text Nr. 45]). Der königliche Befehl für den Einsatz von Musik wird vom Obersten der Leibwache an den Herold überbracht, der ihn dann den Musikern mitteilt und diese auch an den Ritualschauplatz

⁸⁰¹ Zu KUB 44, 5, 6'-9' vgl. auch Kap. 4.11.3 und 5.1.19.

⁸⁰² Zur Bedeutung der Kultmahlzeiten und zu ihrem Ablauf vgl. R. Lebrun, in: J. Quaebeuter, *Ritual and Sacrifice*, 228-233; J. Klinger, in: V. Haas, *Außenseiter und Randgruppen*, 199-204; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 669-673; — Zu den „Gästen“ vgl. J. Klinger, in: SMEA 32, 105-107, 109f.

⁸⁰³ Zu den genannten Texten vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 300; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 70-84; E. Badali, *Strumenti musicali*, 272 (Nr. 380); J. Klinger, in: SMEA 32, 105f.

⁸⁰⁴ Zu den genannten Funktionären und dem Zuruf *zimir* vgl. Kap. 5.1.18.

⁸⁰⁵ S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 74f.; F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 174, 176; E. Badali, *Strumenti musicali*, 73f. (Nr. 55), 261 (Nr. 350). — Vgl. auch Kap. 5.2.3.

bringt: (28) *na-[aš]-ta GAL ME-ŠE-DI an-da pa-iq-zi ta LUGAL-i* (29) *[taš]-kum-mi-ja-iq-zi GIŠ* ¹⁰INANNA^{11A} *na pa-ra-a* (30) *kar-ap-pa-an-zi LU-GAL-uš-ša te-eq-zi* (31) *pa-ra-a-na-nu-š kar-pa-an-du* (32) *na-aš-ta GAL ME-ŠE-DI* ¹⁰hi-i-li *pa-ra-a* (33) *pa-iq-zi nu A-NA LÚ* ¹⁰GIDRU *te-eq-zi zi-nir zi-nir* (34) ¹⁰LÚ ¹⁰GIDRU-*ma-kán pa-ra-a a-aš-ki pa-iq-zi* (35) *nu A-NA* ¹⁰MES¹⁰NAR *te-eq-zi zi-nir zi-nir* (36) *ta* ¹⁰MES¹⁰NAR ¹⁰GIŠ ¹⁰INANNA^{11A} *kar-pa-an-zi* (37) ¹⁰LÚ ¹⁰GIDRU *pi-ra-an hu-u-ia-i* (38) *na-aš-ta* ¹⁰MES¹⁰NAR ¹⁰GIŠ ¹⁰INANNA^{11A} (39) *an-da pé-e-da-an-zi* „(28) Dann kommt der Oberste der Leibgarde herein, und dem König (29) kündigt er an: „Soll man die Leiern (30) bringen?“ Und der König sagt: (31) „Man soll sie bringen!“ (32) Dann geht der Oberste der Leibgarde in den Hof hinaus. (33) Und zum Herold sagt er: „Musik, Musik!“ (34) Der Herold aber geht zum Tor hinaus. (35) Und zu den Sängern sagt er: „Musik, Musik!“ (36) Und die Musiker/Sänger bringen die Leiern. (37) Der Herold läuft voran. (38) Und die Musiker/Sänger bringen die Leiern (39) herein.“ (KBo 4, 9 Rs. V 28–39 [vgl. Text Nr. 7]).

Im Anschluß an die Regelung über das Herbeirufen der Musiker folgt die Schilderung ihres Einzuges in den Kultraum. Die Aufstellung der Musiker unterliegt festen Regeln, denn die Angaben hierzu stimmen in vielen Belegen weitgehend überein; für eine verbindliche Anordnung sprechen auch die Floskeln *A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi* „ihren Platz nehmen sie ein“ und *A-ŠAR-ŠU-NU har-kán-zi* „ihren Platz haben sie“: (19) ... *ta-aš GIŠ* ¹⁰INANNA^{11A} (20) ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰hal-li-ia-re-eš (21) ¹⁰pal-ya-tal-la-aš *A-ŠAR-ŠU-NU* (22) ¹⁰ap-ya-an-zi „(19) ... Und die Leiern, (20) die Priestersänger (21) (und) der Händeklatscher nehmen ihren Platz (22) ein.“ (KBo 1, 52 Vs. II 19¹²–22¹³⁰⁸); (13) *nu-za tar-ša-an-zi-pi pi-ra-an* (14) *A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi* „(13) Und vor dem Paravan (14) nehmen sie ihren Platz ein.“ (KUB 25, 3 Vs. III 13f. [vgl. Text Nr. 56]); *nu-za EGIR tar-ša-an-zi-pi A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi* „Und hinter dem Paravan nehmen sie ihren Platz ein.“ (KUB 10, 21 Vs. II 14 [vgl. Text Nr. 43]); (45) *nu-za pa-a-an-zi A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi* „(45) und sie gehen, und ihren Platz nehmen sie ein.“ (KBo 4, 9 Rs. V 45 [vgl. Text Nr. 7]); (8) ... *nu GIŠ* ¹⁰INANNA^{11A} ¹⁰MES¹⁰NAR *an-da pé-e-da-an-zi* (9) ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, ¹⁰pal-ya-tal-la-aš (10) ¹⁰ki-i-ta-aš LUGAL-i-kán *me-na-aš-ša-an-da a-ra-an-ta-ri* „(8) ... und die Musiker/Sänger bringen die Leiern herein. (9) Die Komödianten, der Händeklatscher (und) (10) der Vortragspriester stellen sich vor dem König auf.“

(KBo 21, 78 + ABoT 13 Vs. II 8–10 [vgl. Text Nr. 28]).

Die nachfolgend aufgeführten Textbeispiele schildern den Einzug von mehreren Musikergruppen, die sich an verschiedenen Stellen des Tempels aufstellen. Zwei Gruppen von Instrumentalisten und Sängern sowie rezitierenden und katschenden Akteuren werden vor Beginn der großen Festversammlung, die im Rahmen des KILAM-Festivals in Arinna stattfindet, in den Tempel der Sonnengöttin gebracht. Die erste Gruppe umfaßt mehrere Sänger und die Mitglieder des Dreierkollegiums; das zweite Ensemble besteht aus Leierspielern, einem Händeklatscher und weiteren Personen: (53) *[na-aš-ta]* ¹⁰MES¹⁰NAR¹ ¹⁰GIŠ ¹⁰INANNA^{11A} LUGAL-i (54) *[me-na-aš-ša]-a[n-d]a* ¹⁰ar-ga-ziš (55) *[kat-ta-a]n da-an-zi* (56) ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰hal-li-ia-ri-iš ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰ALAM.ZU, (57) ¹⁰pal-ya-tal-la-aš ¹⁰ki-ta-aš (58) *[i-ia-an-]ta-ri na-at A-ŠAR-ŠU-NU har-kán-zi* (59) [...] ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰ALA[M.Z]U, ¹⁰ki-ta-aš-ša (60) *[me]-na-aš-ša-an-da [ti-]ja-an-zi* (61) ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰hal-li-ia-ri-iš-*ma IT-TI GIŠ* ¹⁰INANNA^{11A} (62) [...] *x-na-an-zi* ¹⁰pal-ya-tal-la-aš (63) [...] *x ti-ia-an-zi* „(53) Und die Sänger stellen die Leiern zum König hin (54) gegenüber dem Durchgang (55) auf. (56) Die Priestersänger, die Komödianten, (57) [der Händeklatscher] (und) der Vortragspriester (58) gehen, und ihren Platz haben sie. (59) [...] Die Komödianten und der Vortragspriester (60) stellen sich gegenüber auf. (61) Die Priestersänger aber mit den Leiern (62) [...] Der Händeklatscher (63) [und der/die ...] stellen sich auf.“ (KBo 27, 42 Vs. II 53–63 [vgl. Text Nr. 31]). Ähnlich sieht andererseits die Besetzung der während des AN.TAH.ŠUM^{13A}-Festivals auftretenden Musikerensembles und ihre Aufstellung am Ritualschauplatz aus: (7) *hu-u-ia-a-i na-aš-ta* [...] (8) ¹⁰LÚ¹⁰MES¹⁰hal-li-ia-re-eš ¹⁰[...] (9) *an-da hu-ia-an-zi na-aš-ta* [...] (10) *pi-ra-an ti-ia-zi* ¹⁰AL[AM.ZU, ...] (11) ¹⁰ki-i-ta-aš-ša LUGAL-i *me-na-aš-ša-an-da* (12) *ti-ia-zi* „(7) läuft voran. Und [...] (8) Die Priestersänger (und) der/die [...] (9) kommen herein. Und [...] (10) stellt sich vorne auf. Der Komödiant [...] (11) Und der Vortragspriester stellt sich gegenüber vom König (12) auf.“ (KBo 11, 46 Rs. V 7¹²–12¹³⁰⁷ [vgl. Text Nr. 20]).

Die vorgeschriebene Aufstellung einiger an den Musikdarbietungen beteiligter Personen gegenüber dem König (z. B. KBo 11, 46 Rs. V 7¹²–12¹³; 21, 78 + ABoT 13 Vs. II 6–10 [vgl. Text Nr. 28]; 27, 42 Vs. II 53–63 [vgl. Text Nr. 31]) und die vom König erteilte Erlaubnis für den musikalischen Vortrag (KBo 4, 9 Rs. V 28–45 [vgl. Text

¹⁰⁴ F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 176; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 74f.; E. Badall, Strumenti musicali, 74 (Nr. 55).

¹³⁰⁷ KBo 11, 46 Rs. V enthält den Bericht über das Herbeirufen, den Einzug der Musiker und die Anweisung für ihre Aufstellung; eine Rekonstruktion der Details ist aber aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Textes nicht möglich.

Nr. 7]; 19, 1:8 Rs. IV 14'-18' [vgl. Text Nr. 25]) setzt voraus, daß sich dieser bereits vor dem Einzug der Musiker am Aufführungsort aufhält; ein fragmentarischer Ritualtext bezeugt, daß die Musiker, Komödianten, der Händeklatscher und der Vortragspriester erst an ihren Platz gehen, nachdem sich das Königspaar auf den Thron gesetzt hat: (23) LUGAL MUNUS.LUGAL G¹²DAG-ti e-ša-an-ta (24) DUMU^{MES} É.GAL ME-E Q¹²A [TI] (25) L¹²TU hu-u-up-pár GUŠ[KIN] p¹²-[e-da-an-zi] (26) L¹²UMES G¹²BANŠUR G¹²BANŠUR^{HLA} [ti-an-zi] (27) nu-za L¹²MEŠ É-DI DUMU^{MES} É.[GAL] (28) L¹²UMES NAR L¹²UMES ALA[M.ZU] (29) L¹²pal-ya-tal-lu¹-aš L¹²ur-ki-i-ta¹-aš (30) A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi [] (23) Der König (und) die Königin setzen sich auf den Thron. (24) Die Palastbediensteten bringen das Wasser (zum Waschen) der Hände. (26) Die Tafelleute [stellen] die Tische [hin]. (27) Und der Leibgardist, die Palastbediensteten, (28) die Musiker/Sänger, die Komödianten, (29) der Händeklatscher (und) der Vortragspriester (30) nehmen ihren Platz ein.“ (KBo 30, 56 Rs. IV 23-30³⁰⁹).

Eine detaillierte Anweisung für die Aufstellung der verschiedenen Musiker und ihrer Instrumente bietet KUB 11, 13 den Priestersängern (L¹²UMES^{HLA} hal-lijar¹-c.): Für die Leierspieler (L¹²UMES^{HLA} NAR) sollen sie Stühle hinstellen und sich selbst vor den Instrumenten niederhocken; neben den Leierspielern sollen sich der Palastbedienstete und der Händeklatscher aufstellen, die Komödianten mit einer Trommel stehen ihnen gegenüber: (3) L¹²UMES^{HLA} NAR G¹²IS PINANNA^{HLA} (4) kar-pa-a-an-zi (5) na-aš-kán an-da-an i-da-an-zi (6) L¹²UMES^{HLA} hal-li-ja-re-e-š¹-ma-aš (7) G¹²IS^{HLA} za-bur-ti-š¹ EGIR-an (8) kar-pa-a-an har-kán-zi (9) na-aš ŠA.PAL L¹²UMES^{HLA} NAR ti-an-zi (10) L¹²UMES^{HLA} ALAM.ZU, DUMU.É.GAL (11) L¹²pal-ya-tal-la-aš IT-TI G¹²IS PINANNA^{HLA} (12) i-ja-an-ta-ri (13) ta L¹²UMES^{HLA} hal-li-ja-re-e-š¹ (14) PA-NI G¹²IS PINANNA^{HLA} pár-aš-na-an-zi (15) DUMU.É.GAL¹²-ma L¹²pal-ya-at-tal-la-aš (16) IT-TI L¹²UMES^{HLA} NAR ti-an-zi (17) L¹²UMES^{HLA} ALAM.ZU, ma-kán G¹²IS ar-kam-mi (18) me-na-ab-ša-an-[d]a ti-ja-an-zi „(3-4) Und die Musiker/Sänger bringen die Leiern. (5) Und sie bringen sie herein. (6) Die Priestersänger (7) haben ihnen Stühle (8) hingestellt. (9) Und sie stellen sie vor den Musikern/Sängern hin. (10) Die Komödianten, der Palastbedienstete (und) (11) der Händeklatscher treten mit den Leiern (12) hin. (13) Und die Priestersänger (14) hocken sich vor den Leiern hin. (15) Der Palastbedienstete aber (und) der Händeklatscher (16) stellen sich mit den Musiker/Sängern auf. (17) Die Komödianten aber stellen sich der Trommel (18) gegenüber auf.“ (KUB 11, 13 Vs. II 3-18 [vgl. Text Nr. 45]). Eine

ähnliche Anordnung der Musiker – Hinsetzen der Priestersänger und vor ihnen Aufstellung des Händeklatschers – ist auch in folgendem Text bezeugt: (1') [L¹²UMES^{HLA} ALAM.ZU] U¹², [L¹²ur-ki-i-ta-aš-ša (2') [me-na-ab-ša-an-d]a ti-ja-an-zi (3') [L¹²ur-ki-i-ta-aš-ša (4') [IT-TI G¹²IS <P> INANNA^{HLA} pár-aš-na-an-zi (5') L¹²pal-ya-at-tal-la-aš pi-ra-an (6') ti-ja-zi „(1') Die Komödianten und der Vortragspriester (2') stellen sich gegenüber auf. (3') Die Priestersänger aber (4') hocken sich mit den Leiern hin. (5'-6) Der Händeklatscher stellt sich davor auf.“ (418/s (+) KBo 45, 48 (= 411/s) Vs. II 1'-6³⁰⁹). – Nach Aussage der Texte ist die Aufstellung des musizierenden Kultpersonals dahingehend festgelegt, daß sie dem König gegenüberstehen; die rezipierenden und klatschenden Personen – manchmal auch die Trommler (KUB 11, 13 Vs. II 17f. [vgl. Text Nr. 45]) – stehen vor den Sängern und Instrumentalmusikern, also anscheinend zwischen diesen und dem König.

Die Aufstellung der Musiker im Kultraum kann variieren. In diesem Zusammenhang ist der Terminus *tarjanzipa*-c. wichtig. Das *tarjanzipa*-c. gehört zum Inventar oder Mobiliar des Tempels. Dem *tarjanzipa*-c. wird wie anderen Teilen des Tempels ein Opfer dargebracht (KBo 4, 13 + KUB 10, 82 Rs. V 8 [vgl. Text Nr. 8]; KUB 2, 4 Rs. IV 4'-8'); manchmal werden Opfergegenstände und Libationsgefäße (KBo 9, 140 Rs. III 14-16; KUB 41, 8 Vs. II 33'-37') oder eine für die Zeremonie benötigte Lanze (KUB 10, 3 Vs. I 27-30) am *tarjanzipa*-c. abgestellt³¹⁰. Die genannten Texte sprechen am ehesten für eine Funktion des *tarjanzipa*-c. als Paravan (Raumteiler), der den Eingangsbereich des Tempels vom eigentlichen Tempelheiligtum trennt³¹¹. Die Musiker nehmen vor oder hinter dem *tarjanzipa*-c. Platz: (38) na-aš-ta L¹²UMES^{HLA} NAR G¹²IS PINANNA^{HLA} (39) an-da p¹²-e-da-an-zi (40) nu-za tar-ša-an-zi-pi pi-ra-an (41) A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi (42) nu L¹²UMES^{HLA} hal-li-ja-re-e-š¹ (43) L¹²UMES^{HLA} ALAM.ZU, (44) L¹²pal-ya-tal-la-aš L¹²ur-ki-i-ta-aš-ša (44) IT-TI G¹²IS PINANNA^{HLA} pát i-ja-an-ta-ri (45) nu-za pa-a-an-zi A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi „(38) Und die Musiker/Sänger bringen die Leiern (39) herein. (40) Und vor dem Paravan (41) nehmen sie ihren Platz ein. (42) Und die Priestersänger, die

³⁰⁹ S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 80f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 272 (Nr. 180); CHD P/1, 84.

³¹⁰ Zu den Belegstellen für *tarjanzipa*-c. vgl. M. Popko, Kulobjekte, 65f.; St. de Martino, in: *Hethitica* 5, 75-94. – Zu KBo 4, 13 Rs. V 8 vgl. auch Kap. 4.1.1.

³¹¹ St. de Martino, in: *Hethitica* 5, 84f.; E. Badali/Chr. Zinko, Das ANTAŠ.ŠUM-Fest, 50-54; HEG 3/9, 222-224. – Vgl. dagegen E. Badali, in: SEL 3, 46f.: „Bühne, Tribüne“; S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 40-42 (s.v. *harsanzipa*): „Sockel, Postament, Herdsokkel(?)“; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 800: „Podium“.

³⁰⁸ E. Badali, *Strumenti musicali*, 231 (Nr. 276); D. Groddek, Hethitische Texte in Transkription: KBo 30, 73f.

Komödianten, (43) der Händeklatscher und der Vortragspriester (44) gehen mit den erwähnten Leiern, (45) und sie gehen, und ihren Platz nehmen sie ein.“ (KBo 4, 9 Rs. V 38-45 [vgl. Text Nr. 7]); (12) ... *na-aš-ta* ¹⁰MES¹¹NAR (13) ¹⁰MES¹²*hal-li-ja-re-eš an-da it-da-an-zi* (14) *na-za EGIR tar-ša-an-zi-pi A-Š[AR-Š]U-NU ap-pa-an-zi* (15) ¹⁰MES¹³ALAM. *ZU₅-ma-kán* ¹⁰*ki-i-[a]a-aš-ša* (16) *me-na-ab-ha-an-da ti-ja-an-zi* ... „(12) ... Und die Musiker/Sänger, (und) (13) die Priestersänger bringen sie herein. (14) Und hinter dem Paravan nehmen sie ihren Platz ein. (15) Die Komödianten und der Vortragspriester (16) stellen sich gegenüber auf.“ (KUB 10, 21 Vs. II 12-16 [vgl. Text Nr. 43]); (10) *na-aš-ta* ¹⁰MES¹⁴NAR GIŠ ¹⁰INANNA.GAL (11) ¹⁰MES¹⁵*hal-li-ja-re-eš* ¹⁰MES¹⁶ALAM.ZU, <¹⁰>*ki-i-ta-aš-ša* (12) *an-da it-ya-an-zi* (13) *nu-za tar-ša-an-zi-pi pi-ra-an* (14) *A-Š[AR-Š]U-NU ap-pa-an-zi* (15) ¹⁰MES¹⁷ALAM. *ZU₅-ma-kán* ¹⁰*ki-i-ta-[aš]-ša* (16) *me-na-ab-ha-an-da ti-ja-zi* „(10) Und die Musiker/Sänger mit der großen Leier, (11) die Priestersänger, die Komödianten und der Vortragspriester (12) kommen herein. (13) Und vor dem Paravan (14) nehmen sie ihren Platz ein. (15) Die Komödianten aber und der Vortragspriester (16) stellen sich gegenüber auf.“ (KUB 25, 3 Vs. III 10-16 [vgl. Text Nr. 56]).

Ein Text zum 9. Tag des KILAM- oder des AN.TA.ŠUM^{SAR}-Festes beschreibt die Ritualhandlungen während des Festabschnittes in Arinna. Vor dem rituellen Tuch-werfen werden die Musiker gerufen und vom Herold in den Tempel geführt; dort stellen sie sich an verschiedenen Plätzen auf. Über den Standort der Instrumental- bzw. Vokalmusiker (¹⁰MES¹⁸NAR), der Priestersänger (¹⁰MES¹⁹*halli-ri-c*) und der Händeklatscherin (¹⁰MUNUS²⁰*pal-yatalla-c*) gibt der Text keine Auskunft; es könnte aber mit der aus den bereits besprochenen Quellen bekannten Aufstellung gegenüber dem König zu rechnen sein. Die Komödianten (¹⁰MES²¹ALAM.ZU₅) gehen auf eine Art Galerie oder Balkon (¹⁰pa²²nalla-n.)²³; der Vortragspriester befindet sich in dem als *arkiu-c* bezeichneten Teil des Tempels; die Komödianten und der Vortragspriester stehen also an einem exponierten Platz, so daß sie für die Instrumentalisten gut sichtbar und hörbar sind: (6) *na-aš-ta* GIŠ ¹⁰INANNA²⁴ ¹⁰MES²⁵NAR (7) ¹⁰MES²⁶*hal-li-ja-ri-iš* ¹⁰MUNUS²⁷*pal-ya-tal-la-[aš]* (8) *me-na-ab-ha-an-da ti-en-zi* (9) ¹⁰MES²⁸ALAM.ZU₅-ma-kán ¹⁰pa²⁹-ra-na-al-la-[aš] (10) *ia-ra-a pa-a-an-zi* ¹⁰*ki-i-ta-aš-ša* (11) ¹⁰*ar-ki-iš ar-ta-ri* „(6) Und die Leiern stellen die Musi-

ker/Sänger, (7) die Priestersänger (und) die Händeklatscherin (8) vor (sich) auf. (9) Die Komödianten aber (10) gehen zur Galerie herauf. Der Vortragspriester aber (11) steht im *arkiu*.“ (KUB 20, 76 Vs. I 6-11 [vgl. Text Nr. 51]; vgl. auch Rs. IV 2'-9' [vgl. Text Nr. 52] und KBo 11, 52 Vs. II 23'-26'³¹).

Auch im Rahmen von Speisepflichtzeremonien als Solisten auftretende Sänger scheinen ihre Lieder von einem festgelegten Platz aus vorzutragen: (29) *ku-it-ma-an* ¹⁰AZU *ti-pa-an-za-ki-iš-zi* (30) ¹⁰NAR³²-ma *ar-ta-ri nu ŠA DINGIR³³ it-ha-ma-in* (31) ¹⁰SIR³⁴ „(29) Während der Wahrsager nun die Libation ausführt, (30) steht der Musiker/Sänger aber da, und das Lied der Gottheit (31) singt er.“ (KUB 12, 11 Vs. II' 29-31; vgl. auch Rs. III' 30f.³⁵); (17) *[na-a]t-ja-an A-NA [isBA]NŠUR AD.KID PA-NI DINGIR³⁶* (18) ¹⁰NAJR³⁷-ma *ar-ta-ri nu ŠA DU SIR SIR³⁸* „(17) Und er legte es dort auf den Tisch aus Rohrgeflecht vor die Gottheit. (18) Der Musiker/Sänger aber steht da, und das Lied des Wettergottes singt er.“ (KBo 23, 15 Rs. III 17'f.³⁹).

Manchmal findet die Musikdarbietung nicht direkt am Ort des Ritualgeschehens statt, sondern an einem anderen – nahegelegenen – Platz, so daß die Musik für die Ausführenden des Trinkeremoniells für die Sonnengöttin von Arinna und Mezulla noch hörbar ist: (13) LUGAL MUNUSLU⁴⁰ *a-ku-ya-an-na it-e-kán-zi* (14) ¹⁰MES⁴¹SAGI.A *a-aš-ka-aš* (15) *a-ku-ya-an-na DU⁴² Me-az-zu-ul-la* (16) *it-da-an-zi* GIŠ ¹⁰INANNA.GAL *a-aš-ka-aš* (17) ¹⁰MES⁴³*hal-li-ja-re-eš* ¹⁰SIR⁴⁴ BI-IB-R⁴⁵ (18) ¹⁰hi-i-li *ap-pa-an-zi* „(13) Der König (und) die Königin fordern zu trinken. (14) Die Mundschenken bringen von draußen (Wein), (15) um die Sonnengottheit und Mezulla zu trinken. (16) Die große Leier spielen von draußen (17) die Priestersänger. Rhyta fassen sie (18) im Hof.“ (KUB 58, 43 [= Bo 2861] Vs. I 13'-18' [vgl. Text Nr. 77]⁴⁶). Auch während der Kulthandlungen für die Gottheit Taurit wird an einem außerhalb des Kultraumes gelegenen Platz auf der großen Leier musiziert, während Gesang untersagt ist: (39) [LUGAL-⁴⁷ *TUŠ-aš* ¹⁰Ta-a-n-ri-i-ri] *ta-a-n-ya-al e-ku-zi* (40) [GIŠ ¹⁰INANNA.GAL] *a-aš-ka-aš ha-az-zi-it-e-kán-zi* *U-U/L SIR⁴⁸* „(39) [Der König trinkt sitzend die Gottheit] Taurit mit dem *taul*-Getränk. (40) Die große Leier spielen sie immer wieder von draus-

³¹ Zu ¹⁰pa²²nalla-n. „Galerie, Balkon“ vgl. S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 343; „Balkon, Bühne“. – Zu ¹⁰arkiu-c. vgl. Kommentar zu Text Nr. 51. – Zur Zugehörigkeit zu einem der großen Festräume vgl. Text Nr. 54. – Zu KUB 20, 76 Vs. I 6-11 und Rs. IV 4'-8' vgl. auch Kap. 5.2.3.

³² F. Pecchioli-Daddi, Mestieri, 280f.; E. Badali, Strumenti musicali, 74 (Nr. 55). – Zu *arkiu-c*. vgl. Kommentar zu Text Nr. 51.

³³ CHS I/2-1, 305f. (Nr. 46). – Zu KUB 12, 11 Vs. II' 29-31 und Rs. III' 30f. vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung), 5.1.3 und 5.2.4.

³⁴ Zu KBo 23, 15 Rs. III 18' vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung).

³⁵ Vgl. auch Vs. II 1'-6'; KUB 51, 79 Vs. III 1'-3'; Rs. IV 18'-22'. – Zu KUB 58, 43 Vs. I 16'f. vgl. auch Kap. 4.1.2.

sen. Sie singen (aber) nicht.“ (KBo 17, 75 Vs. II 39^of.⁸¹⁷).

Auch Chöre werden von Palastbediensteten, z. B. vom Obersten der Palastbediensteten (GAL DUMUMES É.GAL) herbeigerufen, nachdem der Auftritt der Sängerinnen oder Sänger dem König zuvor angekündigt worden ist. Die Vokalmusikerinnen und -musiker stellen sich außerhalb des Kultraumes, in dem die Ritualhandlungen stattfinden, hinter dem Fenster auf; nach ihrer Musikdarbietung erhalten sie verschiedene Brote: (17) [G]AL DUMUMES É.GAL MUNUSMES *zi-in-ti-u-he-e-š tar-ka-m-m[a-i-zi-zi]* (18) ta EGIR ^{GIS}AB ŠIR-an-*zi ta-a-ma-aš* (19) x? NINDA.KUR₄.RA *pi-an-zi* NINDA *fa-ra-am-ma-ja-aš-ma-aš* „(17) Der Oberste der Palastbediensteten kün[digt] die *zintuhi*-Frauen an. Sie singen hinter dem Fenster. Ihnen geben sie x' Dickbrot(e). (Ein) *šarumma*-Brot geb[en] sie ihnen.“ (VSNF 12, 31 [= VAT 8301] Vs. I 17-19⁸¹⁸). Ebenfalls am Fenster, wohl im Kultraum, gruppieren sich auch die Hundeleute, um dort zu singen, während das Königspaar eine Opferhandlung für die Schutzgottheit vollzieht: (39) [LUGAL MUNUS.]UGAL TUS-*aš* PLAMMA *a-aš-ga-za a-ku-ya-an-zi* (40) [LUMESU]R.GI, EGIR ^{GIS}AB-*ja ŠIR^{RU} i NINDA.KUR₄.RA pâr-šî-ja* „(39) [Der König (und) die Königin trinken sitzend von draußen die Schutzgottheit. (40) [Die Hun]deleute singen hinter dem Fenster. Er/sie bricht ein Dickbrot.“ (KBo 4, 13 + KUB 10, 32 Rs. V 39f.⁸¹⁹). In dieser Weise ist wohl auch KBo 19, 128 Rs. IV 52f. zu ergänzen, wie sich aus dem Kontext der vermuteten Musikdarbietung der Hundeleute – eine Opferhandlung mit Musik für die Schutzgottheit – ergibt: (47^o) LUGAL MUNUS.LUGAL TUS-*aš* PLAMMA (48^o) *a-aš-ka-a-zi IŠ-TU BI-IB-RI* (49^o) ŠEG₇.BAR *a-ku-ya-an-zi* (50^o) [GIŠ] PINANNA.GAL ^{LUMES}*hal-li-ja-re-š* (51^o) [ŠI]R^{RU} ^{LUMES}*SAGI.A-aš i NINDA.KUR₄.RA KU₇* (52^o) *[a-aš-g]a-a-zi pa-a-i* ^{LUMES}UR.GI₇ (53^o) E[G]IR ^{GIS}AB-*ja* „(47^o) Der König (und) die Königin trinken sitzend die Schutzgottheit (48^o) draußen aus einem (49^o) Wildschaf-Rhyton. (50^o) Die Priestersänger spielen die große Leier. (51^o) Der Mundschenk gibt draußen (52^o) ein süßes Dickbrot. Die Hundeleute (53^o) singen hinter dem

Fenster.“ (KBo 19, 128 Rs. IV 47-53⁸²⁰). Einen weiteren Beleg für das Singen hinter dem Fenster bietet das wohl zum KILAM-Fest gehörige Fragment KBo 22, 186: Das Königspaar geht in das *makziya*-Haus; die Festversammlung und die Fremden stehen, während die Leute aus der Stadt Tiššarulija singen (KBo 22, 186 Vs. II 8'-14⁸²¹).

Hinter dem Fenster stehende Tempelfunktionäre werden auch in dem mittelhethitischen Text KUB 55, 43 (= Bo 2393 + Bo 5138) erwähnt: Die „Sänger des Ortes“ (*pîdaš* ^{LUMES}ŠIR) sind nicht – wie das übrige an den Ritualhandlungen beteiligte Kulpersonal, z. B. eine zweite Gruppe von Sängern (^{LUMES}ŠIR) – am Schauplatz anwesend. Vielmehr kommen sie eigens zu der von ihnen ausgeführten Musikdarbietung in den Kultraum; anschließend, nach dem Abschluß der Opferhandlungen für die Schutzgottheit, gehen sie offenbar sofort hinaus und nehmen wieder ihren Platz hinter dem Fenster ein: (26^o) *nu nam-ma PLAMMA URU Za-pa-ti-šî-ku-ya GUB-aš a-ku-ya-an-zi* ^{LUMES}ŠIR (27^o) ŠIR^{RU} ^{LUMES}UR.GI₇ *ya-ap-pi-an-zi i NINDA-ja-ka-mu-un pâr-šî-ja* (28^o) *na-an-kân KUŠ-ku-šî še-e da-a-i na-aš-ta pî-š-da-aš* ^{LUMES}ŠIR (29^o) *an-da ū-ya-an-zi na-aš-ta GUNNI i-ŠU ya-ja-an-zi ŠIR-ja* (30^o) *nu-š-ma-aš a-ku-ya-an-na pi-an-zi na-at-kân pa-ra-a pa-a-an-zi* (31^o) *nu-š EGIR-pa EGIR* ^{GIS}AB^{BLA} *A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi* „(26^o) Und wiederum trinken sie die Schutzgottheit der Stadt Zapatiškuja im Stehen. Die Sänger (27^o) singen. Die Hundeleute bellen. Ein *takarmu*-Brot bricht er, (28^o) und er legt es auf den Askos. Die Sänger des Ortes kommen herein. Und sie wenden sich einmal zum Herd, und sie singen. (30^o) Und sie geben ihnen zu trinken, und sie gehen hinaus. (31^o) Und dann nehmen sie wieder ihren Platz hinter den Fenstern ein.“ (KUB 55, 43 Rs. IV 26'-31⁸²²).

Eine Ritualanweisung, die möglicherweise dem *nuntarrijašpa*-Festritual zuzuordnen ist, bezeugt das Agieren einer Gruppe von Tänzern auf einer Art Bühne oder Podium: (3) *ta LUGAL-i pi-ra-an GIŠ-ri-aš pal-<za> aš-šî* [] (4) *'tar'-ku-ya-an-zi ma-a-an* ^{LUMES}URU *šî-i-im-mu-y[a]* (5) *[tar-ke]u-ya-ar zi-in-na-an* (6) [...] LUGAL-*aš* ^{LUMES}*US-KE-EN* (7) [EG]IR-an ^{GIS}*GIGIR-ii ti-ja-a-zi* „(3) Und vor dem König auf dem Podium (4) tanzen sie. Wenn die Leute aus der Stadt Himmuya (5) aufgehört haben zu tanzen, (6) [...] verbeugt sich der König. (7) Hinter der Kutsche stellt er sich auf.“ (KUB 7, 11

⁸¹⁷ H.M. Kümmel, in: E. Neu/Chr. Rüster, FS Otten, 170f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 128 (Nr. 105). – Zur Gesanglosigkeit im Tauri(-)Kult vgl. Kap. 4.12.

⁸¹⁸ D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 123 f.

⁸¹⁹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 81 (Nr. 60). – Zu den Hunde-leuten vgl. L. Jakob-Rost, in: *OrNS* 35, 419; F. Pechchioli-Daddi, *Mesier*, 376-378; H.G. Güterbock, in: A. Leonard/B.B. Williams, *Essays in Ancient Civilization*, 113; G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 262 f. 268 f.; D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengöttern*, 248.

⁸²⁰ H. Otten, *Ein hethitisches Festritual*, 12 f.; F. Pechchioli-Daddi, *Mesier*, 377 (hier auch weitere Belege für den Gesang der Hundeleute); E. Badali, *Strumenti musicali*, 87 f. (Nr. 62); G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 263 f. – V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 277.

⁸²¹ A. Süel, in: *Anadolu* 20, 133 f.; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 277. 766 Anm. 55.

⁸²² Zu KUB 55, 43 Rs. IV 26'-29' vgl. auch Kap. 4.11.2.

Vs. 3-7²²³). Dieser Text bietet den einzigen Hinweis auf einen erhöhten Platz für den Auftritt von Künstlergruppen. Hier werden aber lediglich Tänzer genannt – wobei natürlich zu fragen ist, ob die musikalische Begleitung des Tanz als so selbstverständlich galt, daß man die Erwähnung in der Instruktion nicht für notwendig erachtete oder ob bei dieser Darbietung tatsächlich auf Vokal- bzw. Instrumentalmusik verzichtet wurde. Die Verwendung einer Bühne bei Musikdarbietungen ist auch auf der Inandik-Vase bezeugt: Zwei Frauen mit Trommeln und ein Lautenspieler(?) musizieren an diesem Platz, während zu ebener Erde weitere Szenen des Festrituals zu erkennen sind (vgl. Abb. 9). Die Zweckmäßigkeit einer Art Bühne – den Zuschauern wird optisch und akustisch das Verfolgen der künstlerischen Darbietungen erleichtert – legt sich zumindest auch bei den einer größeren Öffentlichkeit zugänglichen Festabschnitten nahe, ohne daß das die entsprechenden Schriftzeugnisse Auskunft darüber geben.

Zumindest teilweise werden die hochrangigen Personen (das Königspaar, der König, der Kronprinz) auf ihrem Weg zu dem Schauplatz eines Rituals oder beim Verlassen der Kultstätte von Musikantinnen und Musikanten begleitet. Bei diesen Prozessionen befinden sich die Musikantinnen und Musikanten vor und hinter den Ausführern der Ritualhandlungen: (13) ¹⁰MES GALA MUNUS²²⁴ *ar-ka-mi-ia-le-ef* (14) LUGAL-i *pi-ra-an EGIR-an-na* (15) *hu-u-i-ja-an-te-ef* (16) ^{GIS} *ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri* (17) *ua-al-ha-an-ni-ik-kán-zi* (18) ^{8U} *SIR* ^{ma} *Ú-LU* „(13) Der Priestersänger (und) die Trommlerinnen laufen (14-15) vor und hinter dem König. (16) Die Trommel und das Becken (17) schlagen sie ständig. (18) Sie singen aber nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 [vgl. Text Nr. 10]; vgl. auch KBo 17, 1; Vs.² 18'-22'; KUB 10, 28 Vs. III 7'-9'²²⁴). Als der König und die Königin nach Abschluß einer Ritualhandlung im Rahmen des AN.TA^h.ŠUM^{SAR}.Festes das *halentu^a*-Haus verlassen, sind sie von Musikanten umringt: (33) *ta-at-ta* LUGAL MUNUS.LUGAL (34) ⁶*ha-le-en-tu-u-ua-aq ú-ua-an-zi* (35) 2 DUMU.É.GAL 1 ¹⁰ME.ŠE-DI (36) LUGAL-i *pi-ra-an hu-u-ua-ia-an-te-ef* (37) *BE-LU^{ma}* 2 DUMU.É.GAL 1 ¹⁰MES ME.ŠE-DI (38) LUGAL-i *EGIR-an i-ja-an-ta-ti* (39) ¹⁰MES ALAM.ZU² ^{GIS} *ar-ka-mi* (40) ^{GIS} *hu-hu-pa-at gal-gal-tu-u-ri* (41) LUGAL-i *EGIR-an pi-ra-an ha-aq-zi-kán-zi* (42) ¹⁰MES *ZI-TI-TI* LUGAL-i *ta-*

pu-ú-za (43) *a-ra-an-ta-ri nu tar-ú-ik-kán-zi* (44) ^{GIS} TI-BULA *ha-aq-zi-kán-zi* (45) ¹⁰MES ALAM.ZU² *ta-ma-e-ef* (46) TUG GUNA *ua-at-ia-an ha-ka-kán-zi* (47) *na-at* LUGAL-i *ta-pu-ú-za a-ra-an-ta* (48) *nu* ŠUM² *ia-ra-a ha-ka-kán-zi* (49) *na-at-ia-an pí-e-ik-ú-ú-é-ha-an-ta-ri* (50) *pal-ú-ik-kán-zi-ja* „(33) Und der König (und) die Königin (34) kommen aus dem *halentu^a*-Haus. (35) 2 Palastbedienstete und ein Leibgardist (36) eilen dem König voran. (37) Die Würdenträger aber, die Palastbediensteten und die Leibgardisten (38) gehen hinter dem König. (39) Die Komödianten aber: Die Trommel, (40) die Laute (und) Becken schlagen sie (41) hinter und vor dem König. (42) Die Teilhaber stellen sich neben dem König (43) auf, und sie tanzen immer wieder, und (44) sie schlagen die Harfe. (45) Die anderen Komödianten haben (46) bunte Gewänder an. (47) Und sie stellen sich neben dem König auf. (48) Und sie halten die Hände empor, (49) und sie drehen sich auf der Stelle, (50) und sie klatschen immer wieder.“ (KBo 4, 9 Vs. I 33-50 [vgl. Text Nr. 5]; vgl. auch KBo 17, 28, 6'-11'²²⁵). Nach dem Verlassen des Tempels der Getreidegottheit (Halki) befinden sich Beckenspieler(innen?) vor und hinter dem Königspaar: [... LU-GAL-^h *hal-ki-at É-ir-za ú-ik-zi gal-gal-tu-u-ri EGIR-an pi-ra-an-na hu-ia-an* „Der König kommt aus dem Tempel der Getreide(gottheit). Beckenspieler(innen?) laufen vorne und hinten.“ (KBo 20, 44 + FHG 7 + KBo 21, 80 Rs. III 16'²²⁶). – Ein schlecht erhaltener Text über ein Ritual im Totentempel von Nerik läßt sich mit Hilfe der anderen bereits angeführten Quellen zu den Prozessionen zumindest teilweise rekonstruieren: Die Königin und der König kommen mit ihrer Kutsche am Totentempel an; in einer Prozession, die von einem (zu dieser Kultstätte gehörigen?) Priester, den „Männern des Totentempels“ sowie von Tänzern, Komödianten und Musikern (zumindest Trommlern) angeführt wird, gehen sie in den Tempel (KUB 46, 2 Vs. II 3'-11'²²⁷).

Auch der Umzug mit den Statuen und dem Gerät der Gottheiten wird von Musikantinnen und Musikanten begleitet. Während eines mehr-tägigen Festes für Telipinu an den Orten Hanhana, Kašša und Taniškurija steht die kathartische Reinigung der Götterstatuetten und des Kultgerätes im Mittelpunkt; vor dem auf einem Wagen zum Fluß transportierten Standbild werden Trom-

²²³ Zu KUB 7, 11 Vs. 3-7 vgl. St. de Martino, *La danza nella cultura itica*, 67f. (Nr. 30, hier auch weitere Literatur); zu *palabbi* (das wohl ein Schreibfehler für ^{GIS}*palzabba/palze*) *ba-n*, „Podium, Bühne“ ist) vgl. auch CHD P/1, 86f. (s.v. ^{GIS}*palzabba*), *palzabba-n*). – Vgl. auch Kap. 1.2 und Kommentar zu Abb. 9.

²²⁴ E. Neu, *Altheithiische Rituale*, 74; E. Badali, *Strumenti musicali*, 43 (Nr. 29), 137 (Nr. 120).

²²⁵ Zu KBo 4, 9 Vs. I 33-50 vgl. auch Kap. 3.2.4. – Zu KBo 17, 28, 6'-11' vgl. E. Badali, *Strumenti musicali*, 213 (Nr. 23).

²²⁶ D. Yoshida, in: H.I.H. Prince Takahito Mikasa, *Cult and Ritual*, 133, 139.

²²⁷ E. Badali, *Strumenti musicali*, 176 (Nr. 184). – Zu einem von Trommel und Becken begleiteten Festzug zum Totentempel vgl. auch KBo 17, 1; Rs. 19'-22' (Par. KBo 17, 40 Rs. IV 2'-5'); dazu vgl. Kap. 4.4.1.

meln und Becken gespielt, hinter dem Wagen singt ein Frauenchor: (11') *nu DINGIR^{LAM} a-ra-ab-za a-pád-da pé-e-da-an-zi DUMULU[GAL]* (12') *i-ja-at-ta ar-ga-mi gal-gal-tu-u-ri PA-NI DINGIR^{LAM} ha-al-ba-an-ni-an-zi* (13') *MUNUSMES^{KI}.SISIKIL EGIR^{SU} SIR^{RU}* „(11') Und die Gottheit schaffen sie dorthin nach draußen. Der Kronprinz (12') geht. Trommel (und) Becken [schlagen sie ständig] vor der Gott[heit]. (13') Hinter ihr singen die Mädchen.“ (KUB 9, 3 [+]) 58, 30 Vs. I 11'-13'). Sowohl der Mädchenchor als auch die Instrumentalisten begleiten auch nach der Reinigungszeremonie den Rücktransport der Statuetten und des Gerätes in den Tempel (KUB 51, 1 + 53, 14 + 961/v (+) 584/v Rs. III 20'f. [Dupl. 1238/v, 8'f.]; 670/z (+) 727/z Rs. III 20'f.; Bo 2319 Vs. II 17'f.⁸²⁸). Während einer Prozession, in der die Statuen der Zederngötter mitgeführt werden, werden neben Trommeln und Becken auch mehrere Leiern gespielt (KUB 15, 34 Rs. IV 41'-44'⁸²⁹). Ein Ritual aus Kizzuyatna für Teššup und Hebat schildert einen Festzug mit den Götterstatuen in die Stadt Aštujara, der von mehreren Gruppen von Sängern und Sängern begleitet wird: (9) *nu DINGIR^{MES} I-NA URU Aš-tu-u-ja-ra an-da IŠ-TU GIŠ PINANNA^{HA} LUMES^{BALAG}.DI-ja* (10') *gal-gal-tu-u-ri pé-e-da-an-zi MUNUSMES^{KAT} ri-i-e-eš SIR^{RU}* „(9) Und die Götter(statuen) bringen sie nach Aštujara unter Begleitung der Leier, der BALAG.DI-Leute und (10) des Beckens. Die *katri*-Frauen singen.“ (KBo 21, 34 + IBoT 1, 7 Vs. II 9f.⁸³⁰). Eine wahrscheinlich zum *purullija*-Festritual gehörige Keilschrifttafel beschreibt einen Festzug, in dem der Askos der Schutzgottheit mitgeführt wird; begleitet wird die Prozession vom Gesang eines Chores aus Anunuya sowie Trommeln und Becken: (10') *NIN.DINGIR-ma ša-ra-a I-NA* (11') *É^{kur} ša-aš pa-i-zi pi-ra-an* (12') *É^{Kan} ti-pu-it-ti-ja-aš É^{kur} ša-aš i-ja-at-ta* (13') *LUMES^{HA} a-pé-eš ú-nu-ja-an-še-eš* (14') *Éⁱ ja-an-ta LUMES^{URU} A-nu-nu-ja* [SIR]^{RU} (15') *[MUNUSMES^{zi-in-tu-bi-ja-aš} EGIR-š[U* SIR]^{RU} (16') *[MUNUSMES^{ar-ka-mi-ja-le-eš} GIŠ ar-ka[m]* mi (17') *[ga] i-gal-tu-u-ri GUL ab-ba-an-né-é-kán-zi* (18') *ma-a-an NIN.DINGIR I-NA É^{kur} ša-aš* (19') *a-ri na-aš-ta É^{hi-lam-ni} an-da-an* [...] SIR^{RU} „(10') Die NIN.DINGIR-Priesterin aber geht herauf (11') zum Haus der Askoi. (12') Der Askos des Kantiputti geht voraus. (13') Die geschmück[ten] *hapi*-Leute (14') gehen. Die Leute aus der Stadt Anunuya [singen]. (15') Die *zintu*-Frauen [singen] danach. (16') Die Trommlerinnen

schlagen ständig Trommeln (17') (und) Becken. (18') Wenn die NIN.DINGIR-Priesterin am Haus der Askoi (19) ankommt, singen die [...] drinnen im Torhaus.“ (KBo 10, 27 Vs. III 10'-19' [vgl. Text Nr. 17]).

Die aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzte, zum Kult von Karahna gehörige Keilschrifttafel Bo 3298 + KUB 25, 32 + KUB 27, 70 + 1628/u enthält Anweisungen für die Feste zu Ehren der Sonnengöttin, die in verschiedenen Orten veranstaltet werden; die Tafel ist die jung-hethitische Abschrift einer bereits in althethitischer Zeit niedergeschriebenen Ritualanweisung. Am ausführlichsten werden die vor einer in den Wald getragenen Statue der Gottheit zu vollziehenden Ritualhandlungen sowie der Transport der Zutaten für das Backen der Opferbrote und das Herbeibringen der fertigen Backwaren beschrieben⁸³¹. Ein Gefäß mit dem Emmermehl bringt man in das Haus des Möllers; an der Spitze dieses Zuges, an dem wohl Kultfunktionäre und auch Würdenträger des Reiches teilnehmen, gehen Sänger/Musiker (*LUMES^{NAR}*): (23) ... *GIŠ gur-ta-li-kán IŠ-TU GAD ka-ri-ja-an-zi* (24) *na-at I-NA É [MUNUS/LU^{NA}] ÁRA pé-e-da-an-zi LUMES^{NAR} pi-an DÜ-ta-ri* „(23) Das *gur-ta*-Gefäß bedecken sie mit einem Tuch. (24) Und sie bringen es in das Haus der/des Müll[er]in/Müll[er]s. Die Sänger/Musiker gehen voran.“ (Vs. II 23f.). Auch die Personen, die Brot aus dem Haus des Bäckers und eine Leber in das Haus des Kochs bringen, werden von Sängern/Musikern angeführt: (38) *nu IŠ-TU É^{NU} NINDA.DÜ.DÜ NINDA.KUR,RA i-da-an-zi* (39) *nu-kán NINDA.KUR,RA IŠ-TU GAD ka-ri-ja-an-zi LUMES^{NAR} pi-an* (40) *hu-u-ja-an-zi* „(38) Aus dem Haus des Bäckers bringen sie Dickbrot herbei. (39) Und das Dickbrot bedecken sie mit einem Tuch. Die Sänger/Musiker (40) laufen voran.“ (Vs. II 38-40). Am Schluß des Festtages wird eine (bereits zu einem früheren Zeitpunkt [Z. 29] erwähnte?) Leber in das Haus des Kochs (für die Zubereitung?) gebracht, um anschließend geopfert zu werden; vor den anderen Personen gehen Sänger/Musiker: (50) *DINGIR^{LAM} UGU da-a-an-zi na-aš É^{DINGIR} LUMES^{HA} a-pé-eš* (51) *UZUNIG.GIG-kán ka-ri-ja-an-zi LUMES^{NAR} pi-an hu-u-ja-an-zi* (52) *UZUNIG.GIG É^{HA} DINGIR^{LAM} É^{HA} MUHALDIM p[é-e-da-an-zi]* „(50) Die Gottheit nehmen sie hoch und [bringen] sie ins Haus der Gott. (51) Die Leber decken sie zu. Die Sänger/Musiker laufen voran. (52) Die Leber der Gottheit [bringen sie] ins Haus des Kochs.“ (Vs. II 50-52) Keiner der drei Belege für die Teilnahme von musizierendem (Kul-?) Personal an

⁸²⁸ V. Haas/L. Jakob-Rost, in: AoF 11, 43, 46, 60, 62, 67; D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 223 f. – Vgl. auch Kap. 4.4.1 und 4.11.3.

⁸²⁹ Zu KUB 15, 34 Rs. IV 41'-44' vgl. auch Kap. 4.4.1.

⁸³⁰ R. Lebrun, in: Hethitica 2, 119, 128; E. Badali, Strumenti musicali, 189 (Nr. 206). – Zu KBo 21, 34 + IBoT 1, 7 vgl. auch Kap. 4.11.2.

⁸³¹ Vgl. D. Yoshida, Untersuchungen zu den Sonnengottheiten, 232-234; G. McMahon, The Hittite State Cult, 56-77 (bes. 64-67).

derartigen Festzügen beantwortet die Frage nach ihrer Funktion. Nicht auszuschließen ist der Auftritt der ¹⁰MESNAR in priesterlicher Funktion, also die Vorbereitung oder Ausführung von Opfern; daß sie darüber hinaus auch singen, ist nicht auszuschließen. Analog zu den musikalischen Vorträgen bei den mehrfach bezeugten Festprozessionen wären in diesem Zusammenhang aber vielleicht am ehesten Musikdarbietungen mit kleinen Leiern oder anderen transportablen Musikinstrumenten (Trommeln, Becken, Lauten) denkbar⁸². — Hinweise zu den in Bo 3298 + ausgeführten Zeremonien und den dabei den ¹⁰MESNAR zukommenden Aufgaben lassen sich vielleicht aus einer Instruktion für ein Ritual für den Wettergott von Kulīiṣna gewinnen (KBo 15, 33 + 35 Vs. II 7-36; vgl. auch IBoT 4, 30): Der Text schreibt vor, wie die Herstellung der kultisch reinen Opferbrote zu erfolgen hat: Das Mehl, das die Bäcker zum Backen verwenden sollen, wird in ein *gurtali*-Gefäß gefüllt. Gleichzeitig schlagen die hattischen Sänger Trommeln und Becken und singen: (10') [k]u-it-ma-a[n] i[š]-u[š]-ka[n]-zi ¹⁰MESNAR-ma ha-at-i[š]-le-a[š] (11') [q]i[š]-ar-ga-mi¹ gal-gal[-tu-r]i-ia ha-aq-zi-iš-kan-zi i[š]-ha-me-iš-ka[n]n-zi-ia „(10') Während [d m]an [füllt,] schlagen die hatt[ischen] Sänger aber immer wieder (11') Trommel und Becken [und] s[ing]le[n] immer wieder.“ (KBo 15, 33 + 35 Vs. II 10'f.⁸³). Der Trog mit dem Teig und das Wasser, das die Bäcker benutzt haben, wird in den Innenraum des Tempels gebracht. Für die Getreidegottheit Halki wird unter Begleitung der großen Leier eine Trinkzeremonie ausgeführt, der ein Brotopfer folgt. Es schließen sich die Beopferungen weiterer Gottheiten an. Vor den Teiggefäßen wird für den Wettergott von Kulīiṣna und Halki mit Bier oder Wein libiert. Erst nach diesen Opfern werden im Innenraum des Tempels die Brote aus dem Teig geformt und gebacken (KBo 15, 33 + 35 Vs. II 12'-36)⁸⁴. Aus diesem Text läßt sich ersehen, daß nicht nur während der Opferzeremonien, sondern auch bei der Vorbereitung der Opfergaben bestimmte Rituale ausgeführt werden müssen, bei denen Musikdarbietungen erforderlich sind. KBo 15, 33 + 35 Vs. II 7-36 und IBoT 4, 30 sind inhaltlich durchaus mit Bo 3298 + vergleichbar; demzufolge sind möglicherweise auch die in dem Ritual für die Sonnengottheit in Šamuha belegten Musiker als Sänger sowie als Trommel- und Beckenspieler anzusprechen.

Eine Brotbackzeremonie beschreibt auch ein fragmentarischer Text, der zum Festritual für den Wettergott der Wiese geñört und die Festhandlungen des dritten Tages beschreibt: An der Herstellung der Ritualmaterie beteiligt sind mehrere Sänger, es werden auch 27 Brote und ein Ofen erwähnt⁸⁵.

Von Musik begleitet wird auch das Hinführen von Klein- und Großvieh zum Opferplatz: Den Ritualtexten zufolge werden die Opfertiere vor dem Schlachten in den Tempel hineingetrieben, um sie der Gottheit vorzuführen und zu über-eignen; es folgen die als Voropfer oder Konsekration bezeichneten Reinigungs- und Weiheriten, nach deren Beendigung die Tiere aus dem Tempel hinausgetrieben und geschlachtet werden. Ausführender dieser Zeremonie ist der König oder ein anderes Mitglied der hethitischen Herrscherfamilie; die Schlachtung, die ein beachtliches Maß an Kraft und technischer Fertigkeit erfordert, wird in der Regel von den Köchen oder Metzgern (¹⁰MESMUḪALDIM) durchgeführt⁸⁶. Der Kronprinz, der während eines 6-tägigen Festrituals für Telipinu die 30 Schafe für das Opfer in den Tempel bringt, wird von Beckenspielern und Trommlern begleitet; nach der Weihungszeremonie im Tempel von Hanhana werden die Tiere nach Kašha getrieben: (6) I-NA UD.2.KAM ma-a-en lu-uk-ka-ta 30 UDU^{11A} ap-pa-an-zi nu-uš-kan I-NA URU^{11A} Ha-an-ḫa-na (7) I-NA E^{11A} Te-li-pi-nu an-da pi-en-ni-an-zi na-aš-ia ha-a-aš-ia-an ḫu-ja-an-zi (8) nu-uš A-NA UDU^{11A} pi-ra-an ḫu-i-nu-an-zi DUMULU-GAL GU^{11A}.uš UDU^{11A}.uš URU^{11A} Ka-a-aš-ḫa (9) i-ia-en-na-i a-ar-ga-mi gal-gal-lu-u-ri¹ pi-ra-an ḫa-al-ḫa-an-ni-an-zi „(6) Wenn es am 2. Tag hell wird, ergreifen sie 30 Schafe und treiben sie in Hanhana (7) in den Tempel des Telipinu herein. Und sie laufen zum Herd. (8) Und sie lassen sie (die Rinder?) vor den Schafen herlaufen. Der Kronprinz treibt (nun) die Rinder (und) Schafe (von Hanhana) nach Kašha. (9) Davor spielen sie dauernd Trommel (und) Becken.“ (KUB 51, 1 [= Bo 871] [+]; 53, 14 [= Bo 2616] + 961/v [+]; 584/v Vs. II 6-9; vgl. auch KUB 53, 6 [= Bo 3810] Vs. II 7-13' (3. Tag des Telipinu-Festrituals) und KUB 53, 12 Vs. III 16'-19'⁸⁷). Die mit dem Schlachtopfer verbundenen Zeremonien beschreibt auch ein mittelhethitisches Ritual für den Wettergott von Kulīiṣna; vor den Opfertieren, die vor der

⁸² Vgl. oben in diesem Abschnitt und Kap. 5.1.14.

⁸³ J. Glocker, Das Ritual, 64f.; A. Hagenbuchner-Dresel, Messangaben, 16 Anm. 81.

⁸⁴ Zum Backen der Opferbrote nach KBo 15, 33 + 35 Vs. II 7-36 und IBoT 4, 30 vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 642f.; J. Glocker, Das Ritual, 153-155; A. Hagenbuchner-Dresel, Messangaben, 16-18.

⁸⁵ KBo 13, 223 Vs. II 1-18. — Vgl. D. Bawanypeck/S. Görke, in: Th. Richter/D. Prechel/J. Klinger, Kulturgeschichten, 35. 44. — Zum Wettergott der Wiese vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 327 mit Anm. 101. 777 mit Anm. 38.

⁸⁶ Zum Schlachtopfer vgl. C. Kühne, in: ZA 76, 85-117; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 646-658.

⁸⁷ V. Haas/L. Jakob-Rost, in: AOF 11; 25. 41. 45. 80. 83; E. Badali, Strumenti musicali, 135 (Nr. 117). — V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 743.

Schlachtung in den Tempel getrieben werden, musizieren die Sänger von Kaniš: (5') 1 UDU.ŠIR 1 GU₄.MAH¹-[ja a]n-da u-un-ni-an-zi nu-uš-ma-aš (6) LUMES¹NAR URUK[a-a-ni-]š GIŠ PINANNA ha-a-zi-iz-kán-zi ŠIR¹ja „(5') 1 Schafbock [und] 1 Stier treibt man [h]erein. Und vor ihnen (6) spielen die Sänger aus Kaniš immer wieder die Leier, und sie singen.“ (KBo 15, 33 + 35 Rs. III 5 f.)⁸³³. Im Zusammenhang mit dem Herbeibringen von 10 Ziegenböcken für ein Einzelritual während des AN.TAH.ŠUM^{5AR}-Festrituals werden neben einem rezitierenden Komödianten auch mehrere Trommler erwähnt (KUB 11, 23 Rs. V 16–21⁸³⁴).

Im Rahmen eines Opfers wird vor einem Stier libiert, und er erhält einen Namen; während der auf diese Weise zum Opfertier geweihte Stier zum Tempel getrieben wird, erklingt Chorgesang: (5) ... LUGAL-uš-ša GU₄.MAH¹ (6) i-pa-an-ti nu GAL ME-ŠE-DI GU₄.MAH¹ (7) ŠUM-an te-ez-zi GAL ME-ŠE-DI (8) A-NA LUMES¹ GIŠGIDRU te-ez-zi (9) UGULA LUMES¹ GIŠGIDRU A-NA LUSANGA te-ez-zi (10) Ū LUGUDU₁₂ i-pa-an-tu-uq-ze-iš-tar ŠA DINGIR¹ (11) A-NA LUSANGA pa-a-i LUSANGA ŠA GU₄.MAH¹ (12) i-pa-an-ti ta-an ANBAR-aš GIŠGIDRU-it GUL-ab-zi (13) na-aš i-ja-an-na-i a-pé-e EGIR-ŠU (14) i-ja-an-ni-ja-an-zi nu KASKAL-an pa-ra-a (15) ŠIR¹ „(5) ... Und der König libiert dem Stier. (6) Und der Oberste der Leibgardisten (7) spricht den Namen des Stieres aus. Der Oberste der Leibgardisten (8) sagt (ihm) ihn den Herolden. (9) Der Aufseher über die Herolde sagt (ihm) dem Priester. (10) Und der Gesalbte gibt das Opfergefäß der Gottheit (11) dem Priester. Der Priester des Stieres (12) libiert, und er schlägt ihn mit einem eisernen Stab. (13) Und er geht. Jene gehen hinter ihm her. (14–15) Und sie singen den Weg hinaus.“ (KBo 20, 87 Vs. I 5–15 [Dupl. KBo 30, 57 Vs. 11'–17']⁸³⁵).

Ein Wechsel des Schauplatzes der Ritualhandlungen liegt auch in dem fragmentarischen Text Bo 7937 (linke Spalte) vor: Vor und hinter dem „Sohn“ – möglicherweise handelt es sich auch hier um den Kronprinz mit dem Titel *tiš(u)kanti/tah(u)kanti* –, der die Festhandlungen ausführt, wird von mehreren Personen musiziert. Der schlechte Erhaltungszustand des Textes erlaubt aber keine Rückschlüsse auf die Musizierenden und die von ihnen gespielten Musikinstrumente. Die zuvor in diesem Abschnitt be-

sprochenen Ritualanweisungen lassen aber vermuten, daß es sich auch hier wohl um Trommeln und Becker gehandelt hat. Auch eirige Texte aus der NIN.DINGIR-Gruppe lassen im Festablauf eine ähnliche Situation erkennen: Bevor sich der König in die *halentuja*-Residenz begibt oder während er dorthin geht, erlösen der Gesang der *zintubi*-Frauen und mehrere Trommeln (KBo 10, 27 Rs. V 2'–8'). Auch beim Verlassen der *halentuja*-Residenz wird der König von Trommel- und Beckenspieler/innen empfangen, mehrere Personen – die Funktionsbezeichnung ist nicht erhalten – singen (KBo 22, 189 Rs. IV 7'–11'; vgl. auch KBo 25, 74 Rs. 2' f.)⁸⁴¹.

5.2.3 LEITUNG DER ENSEMBLES

Das Zusammenspiel mehrerer Instrumente – und z. T. auch das Hinzukommen von Gesang – in einem Ensemble verlangt nach einer Person, die das Musizieren koordiniert. Keiner der bekannten hethitischen Ritualtexte schreibt einer der an den Musikdarbietungen beteiligten Personen eine derartige Funktion im Ensemble zu. Fraglich ist also, ob Personen mit solchen Aufgaben unter den Instrumentalisten oder eher unter dem ausschließlich singenden oder rezitierenden Kultpersonal zu suchen sind. Denkbar als Ausübende einer koordinierenden Funktion sind der dem „Dreierkollegium“ angehörende Komödiant (¹⁰ALAM.ZU), der Händeklatscher bzw. die Händeklatscherin (¹⁰MUNUS¹⁰palyatalla-c.) oder der Vortragspriester (¹⁰kitā-c.), die als Mitwirkende in den Ensembles oft bezeugt sind: (3') ¹⁰NAR URU¹⁰hur-ri [ŠIR¹ ¹⁰ALAM.ZU, me-ma-a-i] (4') ¹⁰pal-ya-tal-la-aš [pal-ya-a-iz-zi] (5') ¹⁰ki-i-ta-ta-aš pal-zi[a-a-i] „(3') Der Musiker/Sänger singt hurritisch. Der Komödiant spricht. (4') Der Händeklatscher klatscht. (5') Der Vortragspriester ruft.“ (KBo 10, 25 Rs. V 3'–5' [vgl. Text Nr. 13])⁸⁴².

Der ¹⁰palyatalla-c. tritt auch ohne die anderen Mitglieder des Dreierkollegiums gemeinsam mit verschiedenen Instrumentalisten und Sängern auf: (13) ... GIŠ PINANNA.TUR (14) LUMES¹pal-li-ia-re-aš ŠIR¹ (15) ¹⁰pal-ya-ta-la-aš (16) pal-ya-iz-zi „(13) ... Die kleine Leier (14) spielen die Priestersänger. (15) Der Händeklatscher (16) klatscht.“ (KBo 10, 26 Vs. I 13–16); (22) LUGAL MUNUS¹LUGAL TUŠ-aš ¹⁰ha-ša-me-li-in (23) a-ku-ya-an-zi (24)

⁸³³ F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 342; C. Kühne, in: B. Janowski/K. Koch/G. Wilhelm, *Religionsgeschichtliche Beziehungen*, 241; V. Haas, *Geschichte der hethitischen Religion*, 654; J. Glocker, *Das Ritual*, 68 f.

⁸³⁴ E. Badali, *Strumenti musicali*, 71 (Nr. 52). – Zu KUB 11, 23 Rs. V 16–21 vgl. auch Kap. 5.1.2.

⁸³⁵ M. Popko, *Kultobjekte*, 101; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 335f.; E. Badali, *Strumenti musicali*, 249 f. (Nr. 322); J. Klinger, *Untersuchungen*, 454.

⁸⁴¹ Zu Bo 7937 lk. Kol. und KBo 22, 189 Rs. IV 7'–11' vgl. R. Lebrun, in: *Hethitica* 2, 9, 12; S. Alp, *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels*, 234–237, 278 f.; G. McMahon, *The Hittite State Cult*, 94 f. – Zur Ausführung von Ritualen durch den Kronprinzen vgl. oben Kap. 5.2.2.

⁸⁴² St. de Martino, in: OA 26, 175. – Zu dem ¹⁰ALAM.ZU, ¹⁰MUNUS¹⁰palyatalla-c. und ¹⁰kitā-c. sowie zu ¹⁰palyae¹ vgl. Kap. 4.1.2, 5.1.13 und 5.1.16.

¹⁰MES GI.GID SİR^{RU} ¹⁰pal-ya-tal-[a-aš] (25') pal-ya-a-iz-zi „(22'-23') Der König (und) die Königin trinken sitzend die Gottheit Ḥašameli. (24') Die Doppeloboenspieler spielen (die Doppelobo). Der Händeklatscher (25') klatscht.“ (KUB 25, 6 + 2 Vs. III 22'-25' [vgl. Text Nr. 53]). Wenige Belege über einen alleine agierenden Händeklatscher machen Angaben über die Häufigkeit des Händeklatschens; das ein-, zwei- oder dreimalige Händeklatschen ist bezeugt in Verbindung mit Trinkzeremonien, dem Ritus des Brotbrechens und anderen Ritualhandlungen, an denen gelegentlich auch der Händeklatscher selbst beteiligt ist (KBo 4, 13 Rs. VI 3; 15, 48 Vs. II 7'. 29'; KUB 2, 13. Rs. VI 12; 33, 106 Rs. IV 16E). Möglicherweise liegt in diesen Ritualtexten aber ein Nacheinander von Gesang und dem Auftreten des ¹⁰pal-yatalla-c. vor, so daß der Händeklatscher in diesen Fällen nicht als leitende Person einer Musikdarbietung zu verstehen ist⁴⁴³.

Auch anderes händeklatschendes Kulpersonal ist ohne den ¹⁰ALAM.ZU, und den ¹⁰kita-c. in den Musikdarbietungen belegt: (26) ... ¹⁰MES GALA (27) SİR^{RU} GIS^{AR}-ga-mi (28) gal-gai-tu-u-ri GIS^{HU}-hu-pa-al-li-it-ta (29) ḥa-aq-zi-kán-zi (30) pal-u-a-eš-kán-zi-ia „(26) ... Die Priestersänger singen. (27) Die Trommel, (28-29) (und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute. (30) Und sie klatschen immer wieder.“ (KUB 25, 1 Rs. VI 26-30 [vgl. Text Nr. 55]⁴⁴⁴; vgl. auch Rs. V 11-16 [vgl. Text Nr. 54; Par. KUB 2, 5 Rs. IV 22] und KUB 20, 78 Rs. VI 26-30). In diesem Zusammenhang sind auch zwei Belege zu Tanzvorführungen einer Gruppe von Komödianten (¹⁰MES ALAM.ZU₂) zu nennen; aus den Texten ist aber nicht klar ersichtlich, ob das Händeklatschen von den Tänzern ausgeführt wird und Bestandteil des Tanzes ist oder ob eine andere Gruppe von Komödianten in die Hände klatscht: (45) ¹⁰MES ALAM.ZU, ta-ma-e-š (46) TUG GÜNA ḥa-aš-ša-an ḥar-kán-zi (47) na-at LUGAL-i ta-pu-uš-za a-ra-an-ta (48) nu ŠUMES ša-ra-a ḥar-kán-zi (49) na-at-ša-an pé-e-te-š i-e-ḥa-an-ta-ri (50) pal-ii-iš-kán-zi-ia „(45) Die anderen Komödianten haben (46) bunte Gewänder an. (47) Und sie stellen sich neben dem König auf. (48) Und sie halten die Hände empor, (49) und sie drehen sich auf der Stelle, (50) und sie klatschen immer wieder.“ (KBo 4, 9 Vs. I 45-50 [vgl. Text Nr. 51]); (12'') ¹⁰MES ALAM.ZU, ma (13'') tar-ii-iš-kán-zi (14'') pal-ii-iš-kán-zi (15'') ḥa-aq-zi-kán-zi-ia „(12'') Die Komödianten aber (13'') tanzen immer wieder, (14'') sie klatschen immer wieder, (15'') und sie spielen immer wieder (Musikinstru-

mente).“ (KBo 10, 23 + Vs. III 12"-15' [vgl. Text Nr. 9]; vgl. auch KBo 10, 26 Rs. VI 17f.)⁴⁴⁵.

Auch ohne eine gleichzeitige Tanzvorführung sind Komödianten als Händeklatscher belegt: (4') GIŠ ¹⁰INANNA.GAL ḥa-al-ḥa-an-zi-iš-š[an-zi] (5') ¹⁰ALAM.ZU, p[a]-i-iš-š[an-zi] „(4') Die große Leier schlägt sie ständig. (5') Der Komödiant klatscht und sie spielen immer wieder.“ (KUB 11, 21a Vs. I 4'f.; vgl. auch KBo 20, 44 + 21, 80 + 30, 101 + KUB 34, 122 + FHG 7 Rs. III 14'-16'; KBo 20, 81 Rs. V 18f.)⁴⁴⁶. — Bei einer Trinkzeremonie für die Sonnengottheit während des ¹⁰itaš(i)af-Festes tritt die Priesterin der Göttin Ḥuḫaššanna als Händeklatscherin zusammen mit einem Sänger auf: (7') [nu] ¹⁰UTU-aš TUŠ-aš a-ku-ḥa-an-zi ¹⁰MES NAR SİR^{RU} (8') [munu] ḥu-ḥa-ša-an-na-al-li-iš pal-ya-a-iz-zi „(7') [Und] den Sonnengott trinken sie im Sitzen. Die Musiker/Sänger singen. (8') Die Priesterin der Ḥuḫaššanna klatscht.“ (KUB 54, 9 Vs. II 7'f.; vgl. auch KUB 27, 49 Rs. III 6; 54, 6 Vs. I 2; 13 Vs. II 6'; ähnlich auch KBo 14, 92 (147/q) (+) 29, 152 (195/w) (+) 29, 157 (178/q) *passim*⁴⁴⁷). Ebenfalls im Zusammenhang mit dem ¹⁰itaš(i)af-Fest sind eine klatschende Sängerin und ein klatschender Sänger bezeugt; hier handelt es sich aber wohl nicht um leitende Personen eines Musikerensembles, da außer ihnen keine weiteren Musiker auftreten (KBo 41, 105 + Vs. II *passim*; Par. KBo 14, 94 Vs. II und Rs. III; KUB 54, 13 Vs. II 6')⁴⁴⁸. Eine klatschende ¹⁰intubi-Frau tritt zusammen mit einem rezipierenden Vortragspriester auf, während sich der König und zwei Priester vor einer Gottheit verneigen (vgl. Kap. 5.1.22).

Während eines im Rahmen des KILAM-Festes ausgeführten Rituals für den Wettergott sowie für die Gottheiten Ušešzali, Ugar und Uḫši treten der ¹⁰ALAM.ZU, und der ¹⁰kita-c. als Rezipitoren liturgischer Texte auf. Der ¹⁰pal-yatalla-c. ist nicht beteiligt, und es gibt auch keine Musikdarbietungen. Im Dreierkollegium tritt der ¹⁰pal-yatalla-c. wieder während der nachfolgenden Ritualhandlung auf, die dann auch von Musik begleitet wird: (32) LUGAL-ii-ša-[a]n ¹⁰U-aš^{NA4} ḥu-u-ḥa-š-ia (33) an-da pa-iz-zi^{NA4} ḥu-u-ḥa-š-ia (34) UŠ-KE-EN ¹⁰ALAM.ZU, me-ma-i (35) [U]ki-i-ta-aš ḥa-l-za-a-i (36) ta-aš^{NA4} ar-ki-i-i ti-ja-zi (37) 4 e-ku-zi (38) ¹⁰U Uḫa-ii-iz-za-hi-in (39) ¹⁰U.GUR ¹⁰Uḫa-ii-iz-za-hi-in

⁴⁴³ Vgl. Kap. 5.1.16.

⁴⁴⁴ Zu KUB 25, 1 Rs. VI 26ff. vgl. auch Kap. 4.3.1 und 4.11 (Einleitung), 5.1.7 und 5.2.1.

⁴⁴⁵ Zu KBo 4, 9 Vs. I 33-50 und KBo 10, 23 + Vs. III 12"-15' vgl. auch Kap. 5.1.1 und 5.1.16 sowie 5.2.2 und 5.2.4.

⁴⁴⁶ Zu KBo 20, 44 + Rs. III 14'-16' vgl. auch Kap. 4.1 (Einleitung) und 4.4.1.

⁴⁴⁷ E. Badali, *Strumenti musicali*, 184 (Nr. 199). 136-188 (Nr. 203); D. Yoshida, *Untersuchungen zu den Sonnengottheiten*, 247; D. Groddek, in: *AoF* 29, 91-93. — Zu der *munuḫuḫaššannalli-c.* vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 388 f. (hier auch weitere Belege für das Händeklatschen der Priesterin).

⁴⁴⁸ Vgl. auch Kap. 4.11.1.

(40) GIŠ PINANNA.TUR ^{LÜ.MES}pal-li-ja-re-eš SİR^{RU}
 (41) ^{LÜ}ALAM.ZU, me-ma-i (42) ^{LÜ}pal-ya-ta-la-aš pal-
 ya-iš-zi (43) ^{LÜ}ki-ta-aš pal-za-a-i „(32) Und der
 König geht vor den *huyasi*-Stein des Wettergottes.
 (33) Zum *huyasi*-Stein hin (34) verbeugt er sich.
 Der Komödiant spricht. (35) Der Vortragspriester
 ruft. (36) Und er tritt in das *arkiu*-. (37) Er trinkt
 vier, (38) (nämlich) den Wettergott, Ušezzali, (39)
 die Gottheit Ugur (und) die Gottheit Uqāši. (40)
 Die kleine Leier spielen die Priestersänger. (41)
 Der Komödiant spricht. (42) Der Händeklatscher
 klatscht. (43) Der Vortragspriester ruft.“ (KUB 2,
 3 Vs. II 32-43 [vgl. Text Nr. 40]). – Nur selten
 belegt sind mehrere Händeklatscher in einem
 Ensemble: (19) *ku-it-ma-an-ma* LUGAL MU-
 NUS.LUGAL (20) *a-ra-ar-ki-iš-kán-zi* (21) GIŠ
 PINANNA^{BLA}.GAL-ma SİR^{RU} (22) ^{LÜ.MES}pal-ya-tal-
 le-e-eš *pal-yiš-iš-kán-zi* [7] „(19) Solange aber der
 König (und) die Königin (20) immer wieder
 beten, (21) spielen sie aber die großen Leiern.
 (22) Die Händeklatscher klatschen immer wie-
 der.“ (KUB 11, 25 Vs. I 19¹-22¹ [vgl. Text Nr.
 46]⁸⁴⁹); (25) *ā-aš-ta* ^{LÜ.MES}NAR (26) ^{LÜ.MES}pal-li-ja-
 re-eš (27) ^{LÜ.MES}pal-ya-tal-lu-uš (28) ^{LÜ.MES}ki-i-du-uš-ša
 (29) *an-da i-ya-da-an-zi* [7] „(25) Und die Musi-
 ker/Sänger, (26) die Priestersänger, (27) die
 Händeklatscher (28) und die Vortragspriester (29)
 bringen sie herein.“ (KUB 56, 34 Rs. IV¹ 25¹-
 29¹)⁸⁵⁰); (23) *na-aš-ta* ^{LÜ.MES}ALAM.ZU, (24) ^{LÜ.MES}pal-
 li-ja-re-eš ^{LÜ.MES}pal-ya-tal-la-aš (25) ^{LÜ}ki-ta-an-na pa-
 ra-a *pār-ha-an-zi* „(23) Und die Komödianten, (24)
 die Priestersänger, die Händeklatscher (25) und
 den Vortragspriester treiben sie hinaus.“ (KBo 4, 9
 Vs. III 23-25⁸⁵¹). – Insbesondere das ohne den
^{LÜ}ALAM.ZU, und den ^{LÜ}kita-c. bezeugte Zusam-
 menwirken vom ^{LÜ}palyatalla-c. und den Musikern
 legt die Annahme nahe, daß das händeklatschende
 Korporealpersonal im Ensemble leitende Funktion hat.

Für die Zuweisung der leitenden Funktion an
 diese Gruppe von Kultfunktionären bieten die
 Quellen zur Aufstellung der Musiker einen
 wichtigen Anhaltspunkt⁸⁵². Den Mitgliedern des
 Dreierkollegiums wird ein Platz gegenüber oder
 vor den anderen Musikanten zugewiesen: (15)
^{LÜ.MES}ALAM.ZU, *ma-kán* ^{LÜ}ki-i-[d]a-a-aš-ša (16) *me-
 na-ab-ha-an-da ti-ia-an-zi* ... „(15) Die Komödianten
 aber und der Vortragspriester (16) stellen sich
 gegenüber auf ...“ (KUB 10, 21 Vs. II 15 f. [vgl.
 Text Nr. 43]; vgl. auch KUB 25, 3 Vs. III 15 f.
 [vgl. Text Nr. 56]); (53) *na-aš-ā* ^{LÜ.MES}NAR¹ GIŠ
 PINANNA^{BLA}.LUGAL-i (54) *[me-na-ab-ha]-a[n-d]a
 ē-ar-za-ut* (55) *[kar-ta-a]n-da-an-zi* (56) ^{LÜ.MES}pal-li-ja-
 ri-iš ^{LÜ.MES}ALAM.ZU, (57) *[pal-ya-tal-la-aš]* ^{LÜ}ki-

ta-aš (58) *[i-ia-an]-ta-[ri na-at A-]ŠAR-ŠU-NU har-
 kán-zi* (59) [...] ^{LÜ.MES}ALA[M.ZU], ^{LÜ}ki-ta-aš-ša
 (60) *[mē-na-ab-ha-an-da ti-ia-an-zi]* (61) ^{LÜ.MES}pal-li-
 ja-ri-iš-ma IT-TI¹ GIŠ PINANNA^{BLA} (62) [...] x
na-an-zi ^{LÜ}pal-ya-tal-[la-aš] (63) [...] x *ti-ia-an-zi*
 „(53) Und die Sänger stellen die Leiern zum
 König hin (54) gegenüber dem *arkiu*-. (55) auf.
 (56) Die Priestersänger, die Komödianten, (57)
 [der Händeklatscher] (und) der Vortragspriester
 (58) geh[en], und ihren Platz haben sie. (59) [...]
 Die Komödianten und der Vortragspriester (60)
 stellen sich gegenüber auf. (61) Die Priestersänger
 aber mit den Leiern (62) [...] Der Händek-
 latscher: (63) [und der/die ...] stellen sich auf.“
 (KBo 27, 42 Vs. II 53-63 [vgl. Text Nr. 31]); (9)
^{LÜ.MES}ALAM.ZU, ^{LÜ}pal-ya-tal-la-aš (10) ^{LÜ}ki-i-ta-aš
^{LUGAL}i-kán *me-na-ab-ha-an-da a-ra-an-ta-ri* „(9)
 Die Komödianten, der Händeklatscher (und) (10)
 der Vortragspriester stellen sich vor dem König
 auf.“ (KBo 21, 78 + Vs. II 9 f. [vgl. Text Nr. 28]);
 (15) DUMU.E.GAL-ma ^{LÜ}pal-ya-tal-la-aš (16) IT-
 TI ^{LÜ.MES}NAR *ti-an-zi* (17) ^{LÜ.MES}ALAM.ZU, *ma-kán*
^{GIS}ar-kam-mi (18) *me-na-ab-ha-an-[d]a ti-ia-an-zi* „(15)
 Der Palastbedienstete aber (und) der Händek-
 latscher (16) stellen sich mit den Musikern/Sän-
 gern auf. (17) Die Komödianten aber stellen sich
 der Trommel (18) gegenüber auf.“ (KUB 11, 13
 Vs. II 13-18 [vgl. Text Nr. 45]).

Die Zugehörigkeit der Händeklatscherin bzw.
 des Händeklatschers zu den Musizierenden be-
 zeugt auch ein Ritual für die Sonnengöttin von
 Arinna während des AN.TAH.SUM^{SAR}-Festes: Die
^{MUNUS}palyatalla-c. und der ^{LÜ}palyatalla-c. stehen bei
 den Leierspielern, während die Komödianten und
 der Vortragspriester räumlich getrennt in einem
 anderen Teil des Kultraumes agieren: (6) *na-aš-ta*
 GIŠ PINANNA^{BLA}.LUGAL-ma SİR^{RU} (7) ^{LÜ.MES}pal-li-ja-ri-iš
^{MUNUS}pal-ya-tal-la-[aš] (8) *me-na-ab-ha-an-da ti-en-zi* (9)
^{LÜ.MES}ALAM.ZU, *ma-kán* ^{GIS}pa-ra-na-al-la-[aš] (10)
ša-ra-a pa-a-an-zi ^{LÜ}ki-i-ta-aš-^{ma} (11) *ē-ar-ki-i ar-ta-
 ri* „(6) Und die Leiern stellen die Musiker/Sänger,
 (7) die Priestersänger (und) die Händeklatscherin
 (8) vor (sich) auf. (9) Die Kommödianten aber
 (10) gehen zur Galerie herauf. Der Vortrags-
 priester aber (11) steht im *arkiu*-.“ (KUB 20, 76
 Vs. I 6-11 [vgl. Text Nr. 51]⁸⁵³); (4) *nu-za* GIŠ
 PINANNA^{BLA}.LUGAL-ma SİR^{RU} (5) ^{LÜ}pal-ya-tal-la-[aš] A-ŠAR-ŠU-NU *ap-pa-an-zi* (6)
^{LÜ.MES}ALAM.<ZU>, *ma-kán* ^{GIS}pa-ra-na-al-la-aš (7)
ša-ra-a pa-a-an-zi ^{LÜ}ki-i-ta-aš-^{ma} (8) *ē-ar-ki-i an-
 ta-an ti-i-e-er-zi* „(4) Und die Leiern, die Musi-
 ker/Sänger, die Priestersänger (5) (und) der Händek-
 latscher nehmen ihre Plätze ein. (6) Die
 Komödianten aber gehen zur Galerie (7) herauf.

⁸⁴⁹ Zu KUB 11, 25 Vs. I 19¹ ff. vgl. auch Kap. 4.1.2, 5.2.5 und 6.1.1.

⁸⁵⁰ Zu KUB 56, 34 Rs. IV¹ 25¹-29¹ vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁸⁵¹ E. Badalı, *Strumenti musicali*, 52 (Nr. 40).

⁸⁵² Zur Aufstellung der Musiker vgl. Kap. 5.2.2.

⁸⁵³ Zu KUB 20, 76 Vs. I 6-11; vgl. auch Kap. 5.2.2.

Der Vortragspriester aber (8') stellt sich im gesäuberten *arkin*-hin." (KUB 20, 76 Rs. IV 4'-8')⁸⁵⁴.

Aufschlußreich für die Klärung der Frage nach der Leitung hethitischer Musikerensembles kann ein Vergleich mit der ägyptischen und mesopotamischen Musik sein. Die wichtigsten Quellen dafür sind die Bilddokumente. Als leitende Personen von Ensembles sind in Ägypten sowohl Händeklatscherinnen und Händeklatscher als auch Cheironomen häufig bezeugt; auch Personen mit leitender Funktion beim gemeinsamen Musizieren größerer Gruppen von Instrumental- und Vokalmusikern sind in der ägyptischen Musikultur bekannt. In der ägyptischen Musik waren verschiedene Arten cheironomischer Zeichen bekannt: Fußstampfen, Schenkelschlag, Händeklatschen und Fingerzählzeichen veranschaulichten den Musikern Takte und Zählzeiten; verschiedene Hand- und Armbildungen symbolisieren vielleicht Töne, Intervalle, Melodien oder melodische Abschnitte (Abb. 51.1 und 51.2). Eine Person kann gleichzeitig mehrere cheironomische Zeichen ausführen, z. B. durch den Schenkelschlag und durch Handzeichen⁸⁵⁵.

Die Verwendung desselben Begriffes sowohl für „Sänger“ als auch für „Cheironom“ und auch die ägyptischen Bildzeugnisse weisen darauf hin, daß der Cheironom oft gleichzeitig auch als Sänger in einem Ensemble fungierte (Abb. 51.2)⁸⁵⁶. — Das Händeklatschen war ein fester Bestandteil der ägyptischen Musik. Klangliche Nuancierungen konnten durch verschiedene Handhaltungen, das Klatschen mit der flachen oder mit der hohlen Hand, erreicht werden. Ebenso wie das Spielen von Musikinstrumenten wurde das Händeklatschen unterrichtet⁸⁵⁷. Händeklatscher in Ensembles sind z. B. dargestellt im Tempel in Luxor aus dem 14. Jh. v. Chr. (Abb. 54): Das fragmentarisch erhaltene Relief zeigt eine Prozession, an der auch Musiker mitwirken, z. B. 3 Lautenspieler, 4 Musiker mit Klappern und fünf Händeklatscher. Eine

Wandmalerei aus Theben-West zeigt ein 4-köpfiges Frauenensemble mit einer Doppeloboenspielerin und zwei Händeklatscherinnen; die vierte Frau klatscht mit einer Hand auf den Schenkel (Abb. 53). Die klatschenden Personen sind ebenso wie auf dem Relief aus Theben-West (Abb. 58), das vier sich gegenüberstehende klatschende Frauen zeigt, durch die Hieroglyphenbeischriften als Sängerinnen gekennzeichnet.

Die Inandik-Vase (Abb. 9) zeigt im oberen Register links neben den zwei Tänzern bzw. Akrobaten eine Händeklatscherin, die den Zug von drei musizierenden Personen anführt; im untersten Fries stehen sich zwei Personen gegenüber, die aufgrund der Armhaltung — die Hände sind zerstört — als Händeklatscherin und Händeklatscher anzusehen sind. — Händeklatschende Personen sind auch auf den Bildzeugnissen zur mesopotamischen Musik seit dem 3. Jt. v. Chr. bezeugt (Abb. 72). Die Existenz größerer Ensembles ist für die neuassyrische Zeit durch die Darstellung auf einem Palastrelief aus Ninive, die sog. elamitische Hofkapelle (Abb. 84), nachgewiesen: Hinter den elf Instrumentalisten marschieren insgesamt 15 händeklatschende Erwachsene und Kinder; die Personen mit erhobenen Händen am Anfang und am Schluß dieser Gruppe geben möglicherweise cheironomische Zeichen. Ein ebenfalls in die neuassyrische Zeit zu datierendes Relief aus Kalhu (Abb. 80) stellt zwei Händeklatscher und eine Person mit Löwenmaske dar. — Für die altindische Musik ist durch die Anweisungen für die Komposition der *dhruvā*-Gesänge bezeugt, daß der Hauptsänger das Theaterorchester mit Schlägen und lautlosen Handbewegungen dirigiert⁸⁵⁸.

Sowohl die Bildzeugnisse aus dem anatolischen Raum, die Inandik-Vase und die späthethitischen Orthostatenreliefs, als auch die ägyptische und die mesopotamische Musik lassen für die Leitung der hethitischen Musikerensembles am ehesten eine händeklatschende, singende oder rezitierende Person vermuten.

5.2.4 DER BEGINN MUSIKALISCHER DARBIETUNGEN

Die Mehrzahl der Ritualanweisungen mit ihren zumeist knappen und verkürzten Formulierungen läßt den Zeitpunkt des Einsatzes von Instrumental- bzw. Vokalmusik nicht erkennen; so erscheinen z. B. in den Texten zu den großen Trinkzeremonien die Auflistungen der Gottheiten im Wechsel mit den Hinweisen zur Musik: (21) ... EGIR-ŠU ¹⁰Ša-a-lu-ut (22) ¹⁰Ku-mar-bi TUŠ-af 1-ŠU e-ku-zi (23) ¹⁰NAR SIR EGIR-ŠU ¹⁰A-a ¹⁰Ši-me-gi

⁸⁵⁴ Zu KUB 20, 76 Vs. I 6-11 und Rs. IV 4-8 (vgl. Text Nr. 52) vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁸⁵⁵ Zur Cheironomie in Ägypten vgl. H. Hickmann, in: MGG 5, 1443-1451; ders., in: Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 83/2, 96-127; ders., Ägypten, 86, 88, 92; L. Manniche, Music and Musicians, 30-33; E. Hickmann, in: MGG, Sachteil 1, 280f.; dies., in: MGG, Sachteil 4, 7-11.

⁸⁵⁶ Zu den singenden Cheironomen vgl. H. Hickmann, Ägypten, 26 und Abb. 5, 142 und Abb. 116.

⁸⁵⁷ H. Hickmann, Ägypten, 50 (Textillustration: Unterweisung im Händeklatschen). Abb. 38 (mit der hohlen und mit der flachen Hand klatschen, sofern nicht die unterschiedlichen Perspektiven, Profil und *en face*, verschiedene Handhaltungen vorzuziehen). 84; E. Hickmann/L. Manniche, Altägyptische Musik, in: A. Riethmüller/F. Zaminer, Die Musik des Altertums, 42, 45. — Zum Klatschen von Rhythmus und Gegenrhythmus vgl. H. Hickmann, Ägypten, 68 und Abb. 38; L. Manniche, Music and Musicians, 55f. 123 sowie Fig. 31 und Fig. 74.

⁸⁵⁸ Zur Koordination indischer Musikdarbietungen vgl. E. te Nijenhuis, in: MGG, Sachteil 4, 662.

(24) TUŠ-aš 1-ŠU e-ku-zi 4^{UN}NAR ŠIR^{NU} (25) EGIR-ŠU 1^{ISTAR} TUŠ-aš 1-ŠU e-ku-zi (26) 1^{UNAR} ŠIR^{NU} „(21-22) ... Danach trinkt er einmal sitzend die Gottheiten Šaluš (und) Kumarbi. (23-24) Der Musiker/Sänger singt. Danach trinkt er einmal sitzend die Gottheiten Ea und Šimegi. Der Musiker/Sänger singt. (25) Danach trinkt er einmal sitzend die Göttin Ištar. (26) Der Musiker/Sänger singt.“ (KUB 12, 12 Rs. VI 21-26; vgl. auch KBo 33, 194 Rs. VI *passim*; KUB 20, 2 Vs. III *passim*)⁶⁵⁹; (10) LUGAL-uš GUB-aš 1^{UN}NAR 1^{URU}Ha-at-li-li ŠIR^{NU} (11) NINDA.KUR.RA pān-ši-ja „(10) Der König trinkt im Stehen den Wettergott von Nerik (11) einmal mit einem Becher. (12) Der Musiker/Sänger singt auf hattisch. (13) 1 Dickbrot bricht er.“ (KUB 2, 13 Rs. V 10-13⁶⁶⁰); (21) [LUGAL-uš MUNUS.LUGAL-aš-ša TUŠ- 'aš' 2 a-ku-an-zi 1^{EN}ZU 1^{URU}ku-zi-šu-uu] (22) [LÚMES] 'GIŠ' 1^{INANNA} 1^{URU}ka-zi-š] ŠIR^{NU} ... (23) LUGAL-uš MUNUS.LUGAL-aš-ša TUŠ-aš 1^{URU}ku-zi-ša-aš-an a-ku-an-zi] (24) LÚMESGI. GID ŠIR^{NU} „(21) Der König und die Königin trinken sitzend zweimal die Gottheiten Enzu (und) Kuzanišu. (22) (Die Musiker/Sänger? aus) Kaniš spielen die Leiern. (23) Der König und die Königin trinken sitzend die Gottheit Hulla. (24) Die Doppeloboenbläser spielen (Doppeloboen) ...“ (ABOT 5 + Vs. II 21'-24' [vgl. Text Nr. 1]); (2) LUGAL MUNUS.LUGAL 1^{URU}ku-zi-š-in a-ku-an-zi] (3) 1^{UNAR} 1^{URU}ku-zi-š-in 1^{UNAR} 1^{UNAR} ZU, me-ma-a-š] (4) 1^{UNAR} pal-ya-tal-la-aš [pal-ya-a-zi-zi] (5) 1^{UNAR} ki-ta-ta-aš pal-ya-a-š] „(2) Der König (und) die Königin trinken die Gottheit Uḫši. (3) Der Musiker/Sänger singt hurritisch. Der Komödiant spricht. (4) Der Händeklatscher klatscht. (5) Der Vortragspriester ruft.“ (KBo 10, 25 Rs. V 2'-5' [vgl. Text Nr. 13]).

In manchen Fällen ist zwar eine Abfolge der vom König (und der Königin) ausgeführten Handlungen ersichtlich; der Zeitpunkt des Auftritts der Musikanten ist aber nicht exakt zu bestimmen: So stellt sich die Frage, ob alle vorher genannten Handlungen des Königspaares oder nur das zuletzt erwähnte Hochheben des Gefäßes durch den Mundschenk von Musik begleitet sind. Auch die Darstellung der Musikdarbietung läßt offen, ob das Spielen der großen Leier und der Auftritt des Dreierkollegiums gleichzeitig oder nacheinander stattfinden; nur die Funktion des Händeklatschers oder einer anderen Person aus dem Dreierkollegium weist darauf hin, daß beide Gruppen zum gleichen Zeitpunkt auftreten: (15) [LUGAL MUNUS.LUGAL UŠ-GE-EN-NU (16)

[1^{URU} 1^{URU} a-š-er-zi-za-a-li-in (17) [a-ku-zi] a-an-zi LU-GAL-uš hu-ḫ-pa-ri (18) [š] pa-an-zi SA[L].LUGAL-aš-ša U-UL (19) [š] pa-an-zi (20) 1^{UNAR} SAGI.A-aš-ša ru-ḫi-it GUŠKIN (21) RI-QU-TI še-er e-ep-[zi] (22) 'GIŠ' 1^{INANNA}.GAL 1^{UNAR} pal-ya-tal-la-aš ŠIR^{NU} 1^{UNAR} ALAM.ZU, me-ma-i (24) 1^{UNAR} pal-ya-tal-la-aš pal-ya-zi-zi (25) 1^{UNAR} ki-ta-aš pal-ya-a-š] „(15) [Der König (und) die Königin] verneigen sich. (16) [Den Wettergott (und) die Gottheit Uḫšezzali (17) [trinken] sie. Der König libiert in ein iḫkaruḫ-Opfergefäß, (18) die Königin aber (19) libiert nicht. (20) Der Mundschenk hebt ein goldenes, leeres Gefäß (21) hoch. (22) Die Priestersänger spielen die große Leier. (23) Der Komödiant spricht. (24) Der Händeklatscher klatscht. (25) Der Vortragspriester ruft.“ (KBo 10, 25 Vs. I 15-25 [vgl. Text Nr. 12])⁶⁶¹.

Der Beginn des Vortrages von Instrumentalisten und Sängern ist in der hethitischen Ritual-literatur genügend gekennzeichnet. Dies geschieht mit Hilfe sprachlicher Mittel, die im folgenden anhand einiger Beispiele dargestellt werden sollen. In ausführlicheren Anweisungen, z. B. im Lallupija-Ritual, wird der Anfang des Musizierens durch das Supinum *šū-ḫi* „setzen, stellen, legen“ + Iterativform zu *ḫa-zi-ke-mi* „immer wieder [ein Instrument] spielen“ = „beginnen, [ein Instrument] zu spielen“ ausgedrückt: (10) 1^{UNAR} ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri GIŠ 1^{INANNA} 1^{URU}ku-zi-š-ki-ya-an ti-an-zi „(10) Und die Trommel, das Becken (und) die Leiern (:1) beginnen sie zu schlagen.“ (KBo 29, 86 + KUB 20, 16 Vs. I 10 f.⁶⁶²); (12) ... ma-aḫ-pa-an-ma x[...] (13) 1^{UNAR} SAGI.A 1^{UNAR} hu-ḫ-pa-al-ša-ra-a 'š'-ep-zi] (14) na-at 'ḫa'-zi-ki-ya-an da-a-i „(12) ... Sobald aber ..., (13) nimmt der Mundschenk die Laute hoch, (14) und er beginnt, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Vs. II 12'-14' [vgl. Text Nr. 61]); (24) LÚMES 1^{UNAR} La'-al-ḫi-pi-ja-ma-za LÚ.GAL-ŠU-NU-1^{URU}ku-zi-š-ki-ya-an ti-an-zi „(24) Die Leute aus der Stadt Lallupija aber und ihr Oberster nehmen die Laute(n). (25) Und sie beginnen, sie zu spielen.“ (KUB 25, 37 + Rs. III 24 f.). Anstelle des Supinums kann auch eine Form des Verbums *ēpp-/app-* „fassen, ergreifen“ verwendet werden, das in diesem Fall dann auch die Bedeutung „beginnen“ haben kann: (29) ma-aḫ-pa-an-ma 1^{UNAR} A-WA-TEMES 1^{UNAR} pa-a-bi-li-li (30) me-mi-ja-u-an-zi zi-in-na-i nu-za 1^{UNAR} sa-ku-né-eš (31) pal-u-ya-an-zi e-ep-zi „(29) Als aber der Sänger aufhört, babylonische Worte zu sprechen, beginnt der Priester zu klatschen.“ (KUB 39, 71 Vs. II 29-31⁶⁶³); (5) LÚMES 1^{UNAR} zi-in-ḫu-u-re-eš MUNUSMES 1^{UNAR} zi-in-ḫu-ḫe-e-

⁶⁵⁹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 119 f. (Nr. 91). 123 (Nr. 99). 163 f. (Nr. 167).

⁶⁶⁰ E. Badali, *Strumenti musicali*, 25 (Nr. 14).

⁶⁶¹ Zum Auftritt des Rezitators während der Trinkeremonien vgl. auch Kap. 5.2.5.

⁶⁶² Zu KBo 29, 86 + KUB 20, 16 Vs. I 10 f. vgl. Kap. 4.4.1.

⁶⁶³ Zu KUB 29, 71 Vs. II 29-31 vgl. auch Kap. 5.1.14.

e] (6') SĪR^{RU} ta-a-na hu-u-ma-an-i-iš (7') tar-ku-ya-an-zi MUNUS^{ES} zi-in-tu-še-e-ē] (8') Ū-UL SĪR^{RU} te-ri-ja-an-na (9') i-š-hi-ma-an-na ap-pa-an-zi (10') [G]Š PINANNA^U ha-a-zi-zi-ja-an-zi (11') [G]Š r-ga-mi ya-al-ha-en-zi „(5') Die zintu-*bi*-Leute (und) die zintu-*bi*-Frauen (6') singen. Und alle (7') tanzen. Die zintu-*bi*-Frauen (8') singen nicht. Und zum dritten Mal (9') beginnen sie ein Lied (zu singen). (10') Die Leiern spielen sie, (11') die Trommel schlagen sie.“ (KBo 20, 40 Rs. V 5'-11'⁸⁴⁴). Zunächst tritt ein Chor auf, der dann aber während des Tanzes nicht mehr singt. Der von Instrumentalmusik begleitete Gesang setzt erst zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich nach Beendigung des Tanzes, wieder ein. — Eine Schilderung eines im Rahmen des KILAM-Festes ausgeführten Rituals zeigt eine zeitliche Abfolge von Einzelritualen und die Einordnung von Musik in den Ablauf der Handlung; ausgedrückt wird dies durch das Adverb *appananda/appanda* (sumerographisch: EGIR=ŠU): Die Hundemaskenträger haben als Geschenk des Königs Gewänder empfangen; sie verneigen sich vor dem König und setzen sich; danach kommt der Leierspieler der Schutzgottheit zusammen mit den Männern von Anunnu, die Lanzen oder Gegenschlagstäbe aneinanderschlagen: (9') A-NA LUMES^{UR} GI, DUGUD tu-a-da-up-li (10') pī-an-zi LUGAL-i bi-in-kán-ta (11') ne a-še-ša-an-zi (12') EGIR-ŠU-ma LUNAR PLAMMA. (13') GĪŠ PINANNA ha-a-zi-zi-ki-iz-zi (14') [LUMES^{UR}] U A-nu-ya ka-i-ē-š-mi i-ja-an-ta (15') [G]Š ma-a-ri-nš an-da ya-al-ha-ni-an-da (16') [SĪR^{RU}] „(9') Den Hundemaskenträgern geben sie Festgewänder. (10') Sie verneigen sich zum König hin, (11') und sie setzen sich. (12') Danach aber spielt der Musiker/Sänger der Schutzgottheit (13') die Leier. (14') Zusammen mit den Leuten aus der Stadt Anunnu gehen sie, (15') indem sie die Lanzen aneinanderschlagen, (16') sie singen.“ (KBo 10, 25 Rs. VI 9'-16'; [vgl. Text Nr. 14] vgl. auch KBo 17, 1 Vs. II 50)⁸⁴⁵. — Mit *kuitman* eingeleitete Temporalsätze verdeutlichen das zeitliche Verhältnis von Ritualhandlung (Libation) und Musik zueinander: (7') ku-it-ma-an A-NA PA-NI TI-ja-pē-en-ta-aš (8') i-š-hi-ma-an-zi nu LUMES^{UR} GĪŠ BALAG-DI-pāt ja-a-ū-ya-[tar ...] (9') [x]-ŠU pa-ri-pa-ra-an-zi LUMES^{UR} NAR-ma LUMES^{UR} GĪŠ BALAG-DI ... „(7) Während sie vor der Gottheit Tjapenta (8) libieren, blasen die erwählten BALAG-DI-Leute (9) 2-mal das Ho[rn]. Die Musiker/Sänger aber (und) die BALAG-DI-Leute [...].“ (KBo 15, 49 Rs. IV 7-9 [vgl. Text Nr. 21]); (29) ku-it-ma-an-ma LU AZU i-š-hi-ma-an-zi-ki-iz-zi (30) LUNAR ar-ta-ri nu ŠA DINGIR^{LIM} i-š-hi-mi-in (31)

SĪR^{RU} „(29) Während aber der Waksager immer wieder libiert, (30) steht der Musiker/Sänger da, und ein Lied der Gottheit (31) singt er.“ (KUB 12, 11 Vs. II 29-31. Rs. III 29-31⁸⁴⁶). — Die Gleichzeitigkeit von Ritualhandlung und Musik kann auch durch das temporale *mān* angegeben werden: (19') ma-a-an LU AZU hu-u-ja-an-zi LU AZU-aš 2 URUDU šo-pi-ik-ku-nš-tu-nš da-a-i (20') nu-za-kán ha-at-ta nu-za nam-ma GĪŠ hu-š-pa-al-li da-a-i nu GĪŠ BANSUR-aš pi-ra-an (21') tar-uk-zi ... „(19) Nachdem sie viermal gelaufen sind, nimmt der Arzt 2 kupferne Nadeln, (20') und er sticht sich selbst. Und er nimmt wiederum die Laute, und vor dem Tisch (21') tanzt er ...“ (KUB 41, 15 + 33, 15 Vs. I 19'-21' [vgl. Text Nr. 70]); (8') ma-a-an IŠ-TU BI-IB-RI 'i-[ku-zi] (9') LUMES^{UR} NAR URU FUR-li-li SĪR^{RU} „(8') Wenn er aus dem Rhyton trinkt, (9') singen die Musiker/Sänger auf hurritisch.“ (KBo 8, 158 r. Kol. 9'f.; vgl. auch 5'f. u. ö.⁸⁴⁷); (9') ma-a-an IŠ-TU GAL ma-a-an IŠ-TU BI-IB-RI (10') [x]-ku-zi LUMES^{UR} NAR URU Ka-ni-iš SĪR^{RU} „(9) Wenn er aus dem Becher, wenn er aus dem Rhyton (10) trinkt, singen die Musiker/Sänger aus Kaniš.“ (KBo 21, 64 Rs. III 9f.⁸⁴⁸); (3) ma-a-na-aš-ta LUGAL-i MUNUS LUGAL-ja NIN.D[INGIR-ja] (4) GAL^U ap-pa-an-zi GĪŠ PINANNA^U (5') ha-a-zi-zi-ki-iz-zi a-ar-kam-mi (6') ya-al-ha-an-zi LUMES^{UR} ha-pi-ja-aš [URU] HA-AT-TI (7) tar-ku-ya-an-zi „(3) Wenn sie dem König und der Königin und der NIN.D[INGIR-Priesterin] (4) die Becher abnehmen, (5) spielen sie immer wieder die Leiern, (6) die Trommel schlagen sie, die *hapi*-Leute [aus Hattuša] (7) tanzen.“ (KUB 56, 46 + Vs. II 3-7 [vgl. Text Nr. 75]; vgl. auch KBo 20, 32 Rs. III 10'-12'; 25, 49 r. Kol. 9'-11'⁸⁴⁹); (23) ma-a-na-an-kán u-nu-ma-an-zi aš-ša-nu-an-zi (24) MUNUS^{UR} hu-ya-aš-ša-al-la-aš na-aš-ma LU É [...] (25) GĪŠ ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri GĪŠ PINANNA^U (26) nu i-š-hi-mi-iš-kán-zi „(23) Während sie besorgen, sie (sc. die Statue der Gottheit [Luḫaššanna] zu schmücken, (24) spielen die Luḫaššanna-Priesterin und der Mann des Tempels der Gottheit [...] (25) die Trommel, das Becken und die Leiern, (26) und sie singen immer wieder.“ (KUB 27, 49 Rs. III 23-26⁸⁵⁰). — Die den Fortgang einer Handlung markierende Konjunktion *nu* zeigt eine klare zeitliche Abfolge an, nämlich zuerst die Ausführung einer Opferzeremonie (KUB 25, 39 Vs. I 15'-22' [vgl. Text Nr. 63]) und danach das Lautenspiel des Priesters:

⁸⁴⁴ Vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung).

⁸⁴⁵ E. Badall, *Strumenti musicali*, 148 (Nr. 143).

⁸⁴⁶ E. Badall, *Strumenti musicali*, 217 (Nr. 239). — Vgl. auch Kap. 4.11 (Einleitung).

⁸⁴⁷ Zu KBo 20, 32 Rs. III 10'-12' und KBo 25, 49 rechte Kol. 9'-11' vgl. F. Pecchioli-Daddi, *Mesieri*, 229; St. de Martino, *La danza nella cultura itita*, 133 f. (Nr. 20); E. Badall, *Strumenti musicali*, 144 (Nr. 133; 134).

⁸⁴⁸ A.M. Polvani, in: OA 27, 214.

⁸⁴⁴ Zu KBo 20, 40 Rs. V 5'-11' vgl. auch Kap. 4.11.2 und 3.1.2.2.

⁸⁴⁵ Zu KBo 17, 1 Vs. II 50 vgl. H. Otten/V. Souček, *Ein altheitisches Ritual für das Königspaar*, 28 f.

(23) *nu* ^{LUSANGA} ^{URU} *l̥i-ta-n[^u-^u ^{GIS}h]u-hu-pa-al da-*
a-i (24) *na-at ha-a-zi-ik-k[ⁱ-i]zi-zi* ^{SIS} *ša-a-ū-it-ra* (25) *pa-ri-ri-ri-iš-kán-zi nu-za* ^{LUMES} *SANGA* (26) *ke-i*
^{SIR} *SIR* ... „(23) Und der Priester aus der Stadt
 Ištanuša nimmt die Laute, (24) und er spielt sie.
 Die Hörner (25) blasen sie immer wieder. Und
 die Priester (26) singen dies (Lied): ... (es folgt der
 luwische Liedtext).“ (KUB 25, 39 Vs. I 23'-27'
 [vgl. Text Nr. 63]); (13) *nu-za ū-nk* ^{GIS} *hu-hu-pa-al-li*
da-a-a[h]i (14) *nu hu-up-pé-e-mi* ... „(13) Und die
 Laute nehme ich, (14) und ich spiele (sie) ...“
 (KBo 8, 74 + Rs. III 13'f.⁸⁷¹). – Die ausführ-
 licheren Ritualanweisungen lassen durch die Ver-
 wendung entsprechender Konjunktionen und Ad-
 verben einen Fortgang der Handlung erkennen;
 diese Texte zeigen, daß die Musikdarbietungen
 während der Trinkzeremonien für die einzelnen
 Gottheiten stattfanden. Dasselbe zeitliche Verhält-
 nis von Ritualhandlung und Musik kann auch für
 die am Anfang dieses Abschnittes angeführten
 knappen Anweisungen (KUB 2, 13 Rs. V 10-13;
 12, 12 Rs. VI 21-25; 20, 2 Vs. III *passim*; KBo 33,
 194 Rs. VI *passim*) angenommen werden – voraus-
 gesetzt, daß jeweils dieselben Ritualhandlungen
 gemeint sind.

Der Beginn musikalischer Darbietungen ist
 auch nach dem im Rahmen der Kultrahlzeiten
 erfolgten Einzug der Musiker in den Tempel zu
 erwarten: Sie sind durch den Befehl des Königs
 aufgefordert worden, sich am Schauplatz des
 Rituals einzufinden und haben sich mit ihren
 Instrumenten dort aufgestellt; in diesem Augen-
 blick sind die Voraussetzungen für den Beginn
 einer Musikdarbietung gegeben (KBo 4, 9 Rs. V
 28-45 [vgl. Text Nr. 7]; 21, 78 + Vs. II 6-12 [vgl.
 Text Nr. 28]; KUB 20, 76 Vs. I 2-5 [vgl. Text Nr.
 51]; 25, 3 Vs. III 7-16 [vgl. Text Nr. 56]⁸⁷²). Der
 Fortgang der Ritualhandlungen läßt sich insbeson-
 dere aus den umfangreicheren, mehrere Tage um-
 fassenden Texten ersuchen. KBo 11, 30 (Par. KUB
 41, 44 Rs. V; vgl. Kommentar zu Text Nr. 19)
 bietet die Instruktionen für die Kultrahlzeit der
 „großen Versammlung“. Daran schließt sich ein
 Trinkzeremoniell an, das mit dem Trinken der
 Taurit – ohne Leierspiel! – beginnt; bei dem
 nachfolgenden Ritus wird ein Gefäß neben den
 großen Leiern abgestellt: (4) ^{DUG} *har-ha-ra-an-ma A-*
NA GIS ^P *[NANNA ...]* (5) *ta-pu-ūš-za t-ia-an-zi*
 (6) *ta-an šar-ra-an-zi* „(4) Die *har-ha-ra*-Kanne aber
 stellt man (5) neben die [...] Leier[n]. (6) Und
 man zerteilt es (sc. den Inhalt der Kanne).“ (KBo
 11, 30 Rs. 4'-6'). Demnach sind zumindest die
 Instrumente bereits zu diesem Zeitpunkt an ihrem
 späteren Einsatzort: Die große Leier (oder meh-

re Instrumente dieses Typs) wird dann auch tat-
 sächlich während des sich anschließenden Trink-
 zeremoniels wiederholt gespielt (KUB 11, 34
*passim*⁸⁷³). Auch für KBo 19, 128 Rs. IV 14'-20'
 (vgl. Text Nr. 25) ist der Einzug der Musiker mit
 ihren Instrumenten vorauszusetzen: Zunächst
 werden die Leiern auf Anweisung des Königs
 vom Schauplatz der Ritualhandlung entfernt
 (17'f.); nach dem musiklosen Trinken der Tauri(t)
 sagt der Mandschenk zu den Musikern: *zi-nir zi-*
nir („Musik, Musik!“) – dies ist wohl gegenüber
 den ausführlichen Beschreibung in KBo 4, 9 Rs.
 V 28-45 (Par. KUB 25, 1 Vs. I 32-41; vgl. Text
 Nr. 7) die stark verkürzte Anweisung für die an
 die Musiker zu richtende Aufforderung, an den
 Schauplatz des Rituals zu kommen und dort Auf-
 stellung zu beziehen für die im weiteren Fest-
 ablauf notwendigen Musikdarbietungen.

Der direkte Anschluß von Musikdarbietungen
 an eine Kultrahlzeit wird in KUB 2, 5 Vs. I 7-18
 (Par. KUB 25, 1 Vs. II 37"-45") deutlich. Ohne
 einen Ortswechsel werden die Kulthandlungen
 nach der Beendigung des Festmahls mit einem
 Trinkzeremoniell und den damit verbundenen
 musikalischen Vorträgen fortgesetzt: (7) ^{LUMES} *[LUMES]*
^{GIS} *GIDRU* ^{LUMES} *Ū-BA-RUM a-še-eš-šar* (8) *[hu]-u-*
ma-an ša-ra-a hu-i-it-ti-ja-an-zi (9) *[n]e a-ra-an-ta* (10)
^{DUMU} *[MES]* ^Ē *GAL gi-nu-ya-aš GAD* ^{HIA} (11) *da-*
an-zi (12) ^{LUGAL} ^{MUNUS} ^{LUGAL} ^{GUB-aš}
^{PUTU} *Tap-pi-nu-ū* (13) *[a-ku]-ja-an-zi* ^{LUGAL-aš}
^{hu-up-pa-ri} (14) *[ti-i]p-pa-an-ti* ^{GIS} ^{PINAN-}
^{NA} ^{[G]AL} (15) ^{LUMES} *pal-li-ja-re-e-š* ^{SIR} ^{RU} (16)
^{[U]AL} ^{AM.ZU} *me-ma-i* (17) ^{[U]pal-li-ya-tal-la-aš} ^{pal-}
^{ya-a-i-zi-zi} (18) ^{LUMES} *ki-i-ta-aš pal-za-a-i* „(7) [Die Herol-
 de] lassen die Gäste (und) die [g]anze (8) Ver-
 sammlung aufstehen, (9) und sie stehen auf. (10)
 [Die Palastbe]dienstete nehmen die (11) die
 Kniertücher. (12) Der König (und) die Königin
 [tr]inken stehend (13) die Sonnengottheit und
 Tapinu. Der König (14) [li]bt in die Terrine.
 (15) [Die] Priestersänger spielen die große Leier.
 (16) [Der] Ko[m]ödiant spricht. (17) [Der]
 H[ä]nde klatscht. (18) Der Vortrags-
 priester ruft.“ Ähnlich aufschlußreich ist KUB 25,
 1 Rs. VI 18-30 (vgl. Text Nr. 55), Par. KUB 2, 5
 Rs. VI 1-8; (18) *nu* ^{LUMES} ^{GIS} *GIDRU* ^{LUMES} *Ū-BA-*
^{RU-TIM} (19) *a-še-eš-šar-ra hu-u-ma-an* (20) *ša-ra-a ti-*
it-ta-nu-an-zi (21) *ne ar-ta-ri* (22) *na-aš-ta* 2 ^{DUMES}
^Ē ^{GAL} (23) *A-NA* ^{LUGAL} ^{MUNUS} ^{LU-}
^G ^{AL} *gi-nu-ya-aš* (24) ^{GAD} ^{HIA} *[da-a]n-zi* (25)
^{LUGAL} ^{MUNUS} ^{LUGAL} ^{GUB-aš} ^{PUTU-am} (26)
a-ku-ya-an-zi ^{LUMES} ^{GALA} (27) ^{SIR} ^{RU} *gis-ar-ga-mi* (28)
gal-gal-tu-u-n ^{GIS} *hu-hu-pa-al-li-it-ta* (29) *ha-a-zi-zi-kán-zi*
 (30) *pal-u-e-eš-kán-zi-ja* „(18) Die Herolde lassen die

⁸⁷¹ Zu KBo 8, 74 + Rs. III 13'f. vgl. auch Kap. 4.3.1.

⁸⁷² Zum Herbeirufen der Musiker, ihrem Einzug und ihrer
 Aufstellung vgl. Kap. 5.2.2.

⁸⁷³ Zu KBo 11, 30 Rs. 4'-6' vgl. M. Popko, Zippalanda, 258f.;
 zu KUB 11, 34 vgl. E. Badali, Strumenti musicali, 91f. (Nr.
 63). – V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 836.

Gäste (19) und die ganze Versammlung (20) aufstehen, (21) und sie stehen (auf). (22) Dann nehmen 2 Palastbedienstete (23) dem Königspaar (24) die Knietcher. (25) Der König (und) die Königin trinken stehend (26) die Sonnengortheit. Die Priestersänger (27) singen. Die Trommel (28-29) (und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute. (30) Und sie klatschen immer wieder.⁸⁷⁴

Auch die Aufforderung eines priesterliche Aufgaben wahrnehmenden Wahrsagers (⁶AZU) an einen Sänger, ein Lied zu singen, dürfte den Beginn einer Musikdarbietung markieren: (4) 'na'-aš-ta UDU an-da u-un-ni-ja-an-zi na-an A-NA EN.SISKUR (5) ZAG-aš i-iš-ta-nu-ja-an-zi nu-uš-ti-kán ¹⁰AZU ⁶ERIN (6) SAG.DU-ŠU da-ai A-NA ¹⁰NAR-ma te-ez-zi ¹⁰IM-an-ya (7) iš-ša-me-iš-ki ... „(4) Dann treiben sie ein Schaf herein und stellen es (5) rechts vom Opfermandanten hin. Und der Wahrsager legt ihm Zedernholz (6) auf seinen Kopf; zu dem Sänger /Musiker aber sagt er: „Den Wettergott besinge!“ ...“ (KUB 45, 3 [= Bo 2592] [+]) KUB 47, 43 [= Bo 4379 [+]) 8616] Vs. I 4-7). Die Ritualanweisung, deren Verfasser aus Alalah stammt, teilt jedoch keine Details über das Lied mit und macht auch keine Angaben über eine etwaige instrumentale Begleitung und mögliche weitere an dem musikalischen Vortrag beteiligte Personen⁸⁷⁵.

Bei den Kultprozessionen setzt die Musik ein, wenn der König den Schauplatz der Ritualhandlung verlassen hat und sich zum nächsten Ort begibt: (33) ta-aš-ta LUGAL MUNUS.LUGAL (34) ⁶ba-le-en-tu-u-ja-aš i-ja-an-zi (35) 2 DUMU.É.GAL 1 ¹⁰ME.ŠE-DI (36) LUGAL-i pi-ra-an hu-u-ja-ia-an-te-eš (37) BE-LU¹⁰ma DUMU¹⁰É.GAL ¹⁰ME.ŠE-DI (37) BE-LU¹⁰ma DUMU¹⁰É.GAL ¹⁰ME.ŠE-DI (38) LUGAL-i EGIR-an i-ja-an-ta-ti (39) ¹⁰ME.ŠE-ALAM.ZU¹⁰ma (40) ⁶ar-ka-mi (41) ⁶hu-hu-pa-al gal-gal-tu-u-ri (42) LUGAL-i EGIR-an pi-ra-an ha-aš-zi-kán-zi (43) ¹⁰ME.ŠE-IT-TI LUGAL-i ta-pu-uš-za (44) a-ra-an-ta-ri nu tar-iš-ki-kán-zi (45) ⁶TIBULA ha-aš-zi-kán-zi (46) ¹⁰ME.ŠE-ALAM.ZU¹⁰ma ta-ma-eš (47) TUG GUN.A ya-aš-ša-an ha-ka-kán-zi (48) na-at LUGAL-i ta-pu-uš-za a-ra-an-ta (49) nu ¹⁰ME.ŠE-ša-ra-a ha-ka-kán-zi (50) na-at-ša-an pi-e-te-š i-e-ja-an-ta-ri (51) pal-iš-ki-kán-zi-ia „(33) Und der König (und) die Königin (34) kommen aus dem balentu-ya-Haus. (35) 2 Palastbedienstete und ein Leibgardist (36) eilen dem König voran. (37) Die Würdenträger aber, die Palastbediensteten und die Leibgardisten (38) gehen hinter dem König (39) Die Komödianten

aber: Die Trommel, (40) die Laute (und) das Becken schlagen sie (41) hinter und vor dem König. (42) Die Teilhaber stellen sich neben dem König (43) auf, und sie tanzen immer wieder, und (44) sie schlagen die Harfe. (45) Die anderen Komödianten haben (46) bunte Gewänder an. (47) Und sie stellen sich neben dem König auf. (48) Und sie halten die Hände empor, (49) und sie ziehen sich auf der Stelle, (50) und sie klatschen immer wieder.“ (KBo 4, 9 Vs. I 33-50 [vgl. Text Nr. 7])⁸⁷⁶; (10) nu-za-an MUNUS.LUGAL-aš (11) ⁶hu-u-lu-ga-ni-ja e-ša (12) ta LUGAL-i EGIR-an i-ja-at-ta (13) ¹⁰ME.ŠE-GALA MUNUS¹⁰ME.ŠE-ka-m-ni-ja-le-eš (14) LUGAL-i pi-ra-an EGIR-an-na (15) hu-u-ja-ia-an-te-eš (16) ⁶ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri (17) ya-al-ša-an-ni-iš-kán-zi (18) ŠIR¹⁰ma Ū-UL „(10) Und die Königin (11) setzt sich in die Kutsche. (12) Und hinter dem König fährt sie. (13) Die Priestersänger (und) die Trommlerinnen (14-15) laufen vor und hinter dem König. (16) Trommel (und) Becken (17) schlagen sie ständig. (18) Aber sie singen nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 10-18 [vgl. Text Nr. 10]; vgl. auch KBo 30, 77 Vs. III 7'-9' [vgl. Text Nr. 35])⁸⁷⁷.

Die Begleitung von Opferzeremonien durch Musikdarbietungen ist auch durch hethitische Bildzeugnisse belegt. Die Inandik-Vase aus dem 17./16. Jh. v. Chr. (Abb. 9) zeigt mehrere Musikerensembles, die zu den Opferhandlungen aufspielen: Ein Trinkzeremoniell zweier Männer im unteren Fries wird vom Spiel der kleinen und großen Leier und der Laute begleitet; während der Schlacht- und Libationsszenen (im zweiten Fries von unten) tritt jeweils ein Musikant mit einer kleinen Leier auf. Das Gefäß in Form eines Unterarmes mit geballter Faust (Abb. 28) zeigt ein Opferzeremoniell für den Wettergott in einem heiligen Hain am Fuß eines Berges. Vor dem Opfertisch libiert der König (ein Tutthajja) mit einer Kanne. Hinter dem König hält der Mundschenk eine Amphore; es folgt ein Zug von fünf Männern: Voran geht ein Mann mit einem Brot(?), zwei Leierspieler und ein Musikant mit einem Becken; den Musikern folgt ein Mann mit einem Stab⁸⁷⁸. Auch das Orhastaten-Relief aus Alaca Höyük mit der Darstellung eines Lautenspielers und eines Gabenbringers oder eines Gauklers mit einem dressierten Affen (Abb. 29) ist Bestandteil einer durch König und Königin ausgeführten Opferzeremonie. Ein späthethitisches Relief des 9. Jh. v. Chr. aus Karkemisch (Abb. 37) stellt eine Trinkzeremonie dar: Vor einem (Opfer-) Tisch sitzt eine Person, die einen

⁸⁷⁴ Zu KUB 2, 5 Vs. I 7-18 und KUB 25, 1 Rs. VI 18-30 vgl. S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 85.

⁸⁷⁵ Zu KUB 45, 3 (+) vgl. auch Kap. 5.1.4.

⁸⁷⁶ Zu KBo 4, 9 Vs. I 33-50 vgl. auch Kap. 5.2.2.

⁸⁷⁷ E. Badal, Strumenti musicali, 84 (Nr. 61). — Zu KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 vgl. auch Kap. 4.4.1, 4.7.1, 5.2.1 und 5.2.2.

⁸⁷⁸ Zu dem silbernen Faust-Gefäß vgl. auch Kap. 4.1.2 und 4.2.

Becher hochhebt; gegenüber stehen ein Mann mit einem (Libations-)Gefäß und hinter ihm ein Lautenspieler; eine ähnliche Szene findet sich auf einem Orthostatenrelief aus Maraš (Abb. 46).

5.2.5 PAUSIEREN VON VOKAL- UND INSTRUMENTALMUSIK

Die Trinkzeremonien für die Gottheiten werden von Musik begleitet; während der Vorbereitungen für die nächste Ritualhandlung (Herbeibringen der Becher) wird die Musikdarbietung unterbrochen: (1) [LUGAL-^{ma} MUNUS.LUGAL-aš-ša GUB-aš [...]] (2) a-ku-an-zi GIŠ PINANNA.GAL ^{LUMES} [...] (3) ^{LUMES}SAGIA GAL^{ma} pē-e-da-an-zi (4) GIŠ PINANNA^{ma} ka-ri-nu-an-zi LUGAL [...] (5) pā-ri-ša „(1) Der König und die Königin trinken stehend [...]. (2) Die große Leier [spielen] die [Sänger/Priestersänger?]. (3) Die Mundschenken bringen die Becher hin. (4) Die Leiern lassen sie pausieren. Der K[önig] (5) bricht [das x-Brot?].“ (KBo 30, 154 Vs. I 1-5 [vgl. Text Nr. 36]⁸⁹).

Mit der Vorbereitung eines Einzelrituals verbunden ist auch die Ankunft des daran beteiligten Personals im Tempel sowie das Stehen oder Sitzen aller Beteiligten an vorgeschriebenen Plätzen; dazu gehören bei den NIN.DINGIR-Festritualen das Laufen zum Herd und die Aufstellung an einem bestimmten Platz. Während dieser Vorbereitungen pausieren die Trommel- und Leierspieler; erst bei dem anschließend vollzogenen Trinkzeremoniell erklingen die Leiern und die Trommel: (12) NIN.DINGIR-aš LÚ ašGIDRU-aš pī-ra-an h[u-ya-a-š] ha-aš-ša-[an-kán 1-ŠU hu-ia-an-zi] (13) [m]a-a-an GAL-ŠU-NU LUGAL-i ha-an-da-a-š-i-ta [...] (14) GIŠ PINANNA^{ma} a-ar-ga-mi ka-ri-nu-a[n]-zi [...] „(12) Die NIN.DINGIR-Priesterin (und) der Herold laufen voran, sie [laufen einmal zum Herd. (13) Während ihre Oberen sich zum König hin aufstellen [...], (14) pausieren die Leier und die Trommel.“ (KBo 20, 14 + 25, 33 Vs. I 12'-14' [vgl. Text Nr. 26] mit Duplikaten und Abschriften, z. B. KBo 25, 31 Rs. III 7'f. [vgl. Text Nr. 30]; KUB 56, 46 [= Bo 2599] + Vs. II 20'-22' [Text Nr. 75]).

Während des „Abschickens von Botschaften“, d. h. beim Verkünden der Antwort der Gottheit aus den Leberorakeln im Rahmen der NIN.DINGIR-Festrituale, wird offenbar nicht musiziert; die Musiker sind aber – nach ihrem Auftritt während der Übergabe der Becher an das Königspaar und die NIN.DINGIR-Priesterin (KBo 25, 31 Vs. II 22'-24'; KBo 25, 49 r. Kol. 9'-11'; KUB 56, 46 + Vs. II 3'-6' [vgl. Text Nr. 75] usw.⁸⁹) – anwesend

und lassen ihre Instrumente schweigen: (6) DUMUNITA Ū DUMUMUNUS ^{ma} pī-ra-ra-aš ha-li-kán tar-[na-an-zi] (7) [a-ar-ga]-^{ma} ga-ri-nu-an-zi NIN.DINGIR-aš ^{LUMES} ha-a-[pē-e-š] pī-ra-an ? (8) [hu-u-ya]-^{ma} a-i ha-a-aš-ša-an-kán hu-ia-an-zi A-ŠAR-ŠU-NU ap-pa-an-zi „(6) Der Sohn und die Tochter schicken die Botschaft der Inar(a) los. (7) Die Trommel lassen sie pausieren. Die NIN.DINGIR-Priesterin (und) die ha[pi]-Leute [...] (8) laufen [voran?], zum Herd laufen sie. Ihren Platz nehmen sie ein.“ (KBo 25, 31 Rs. III 6'-8' [vgl. Text Nr. 30] mit Duplikaten und Abschriften, z. B. KBo 20, 14 + KBo 25, 33 Vs. I 13'f. [vgl. Text Nr. 26]; KUB 56, 46 [= Bo 2599] + Vs. II 21'f. [Text Nr. 75]⁸⁹). – Ähnlich ist wohl Bo 6207 Vs. III 5'-12' zu verstehen; auch hier wird eine Opferzeremonie, diesmal für den Gott Haratši, von Musik begleitet, während für die daran anschließende Bekanntgabe der Befunde der Leberschau offensichtlich keine Musikdarbietungen vorgeschrieben sind: (5') MUNUS.LUGAL-^{ma} hu-u-ya-š [...] (6') pī-ra-an ti-ia-zi (7') ta ^{ma} pī-ra-ra-aš ir-h[a-i-zi-zi] (8') GIŠ PINANNA.TUR ^{LUMES} ha-li-ja-r[ē-š] (9') ŠIR^{ma} ^{ma} ALAM.ZU, me-ma-[š] (10') ^{ma} ki-i-ta-aš ha-l-za-a-i (11') LÚ ^{ma} MUNUS ^{ma} [...] (12') [ha-š]-kán tar-ni-iš-kán-zi „(5') Die Königin aber tritt vor (6') die Kultstele [...]. (7') Und sie fer[tüg]t den Gott Haratši [ab]. (8') Die Priestersän[ger] spielen die kleine Leier. (9') Der Komödiant sprich[t]. (10') Der Vortragspriester ruft. (11') Der „Mann des Wettergottes“ aber und die „Frau des Wettergottes“ [...] (12') schicken die [Botschaft] los.“ Die Unterbrechung der Musikdarbietung ist also anscheinend mit dem Verkünden der Orakel in Verbindung zu bringen. Die zeitliche Abfolge der einzelnen Handlungen läßt sich aus der sprachlichen Gestaltung des Textes nicht entnehmen. Auch andere Ritualanweisungen lassen jedoch vermuten, daß das Darbringen von Opfern vor der Stele der Musikdarbietung vorausgeht oder gleichzeitig mit dem Auftritt der Leierspieler erfolgt, während das Verkünden der Orakel nicht von Musik begleitet wird⁸⁹.

Ein Gebet des Königspaares wird vom Leierspiel begleitet; wenn das Gebet beendet ist, wird die Musikdarbietung unterbrochen, und das Königspaar nimmt seinen Platz wieder ein: (19) ku-it-ma-an-ma LUGAL MUNUS.LUGAL (20) a-ra-ka-ki-iš-kán-zi (21) GIŠ PINANNA^{ma} GAL-^{ma} ŠIR^{ma}

⁸⁹ Zum „Abschicken von Botschaften“ und dem Pausieren der Leiern vgl. auch Kap. 4.1.1. – Zu den NIN.DINGIR-Festritualen vgl. auch Kommentar zu Text Nr. 29. – Zu KBo 25, 31 Rs. III 6'-8' vgl. auch Kap. 6.1.4.

⁹⁰ Zu Bo 6207 Vs. III 5'-12' vgl. S. Alp, Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, 306 f.; E. Badall, Strumenti musicali, 271 (Nr. 378). – Zum Leierspiel in Verbindung mit Opferzeremonien vgl. Kap. 4.1.2 und 4.1.3; zu LÚ ^{ma} und MUNUS ^{ma} vgl. Kap. 5.1.20.

⁸⁹ Zu KBo 30, 154 Vs. I 1-5 vgl. E. Badall, Strumenti musicali, 240 (Nr. 301).

⁹⁰ Zur Zusammenstellung der Texte zu dieser Passage vgl. U. Severin, Der *munija*-Mann, 23.

Während der Komödiant rezitiert, wird nicht musiziert: (19) [...] *ma-ab-ha-an* ^{LO.MES}NAR (20) [GIŠ PINANNA]^A_{HA} „*ka-ri-ri-šī-ia-nu-an-zi*“ (21) [^{LO}ALAM.ZU] *U, me-ma-i* (19) [...] Während die Musiker/Sänger (20) die Leiern pausieren lassen, (21) spricht der Komödiant.“ (KBo 10, 24 Vs. I 19¹-21¹⁴⁸⁵); (13) ^{LO}ALAM.ZU, *me-ma-i ma-ab-ha-a*^{HA} ^{LO.MES}NAR] (14) GIŠ PINANNA^A *ka-ri-i-šī-šī-ia-a*^{HA} (15) *nu* ^{LO}ALAM.ZU, *nam-ma me-ma-i* „(15) Der Komödiant spricht. Während die Musiker/Sänger] (14) die Leiern pausieren lassen, (15) spricht wiederum der Komödiant.“ (KUB 2, 10 Vs. I 13¹-15¹⁴⁸⁵); (28) *ma-ab-ha-an-ma-kán* ^{LO}SA-GIA LUGAL-I (29) *GAL-an e-pi-zi* ^{LO}ALAM.ZU, (30) *Ú.UU me-ma-i ma-ab-ha-an* GIŠ PINANNA^A (31) *ka-ri-nu-ya-an-zi* ^{LO}ALAM.ZU, *me-ma-i* „(28) Während aber der Mundschenk dem König (29) den Becher abnimmt, spricht der Komödiant (30) nicht. Während sie die Leiern pausieren lassen, spricht der Komödiant.“ (KUB 1, 17 Rs. VI 28-31, in Z. 32-38 folgt der hartische Text¹⁴⁸⁶); (9) *LUGAL-šī US-KE-EN* (10) ^{LO}ALAM.ZU, *me-ma-i* (11) *ma-ab-ha-an* GIŠ PINANNA^A (12) *ka-ri-*

¹¹ *ti-i-ti-ja-nu-ya-an-zi* (13) ¹⁰ALAM.ZU, *me-ma-i* „(9) Der König verbeugt sich. (10) Der Komödiant spricht. (11) Während sie aber die Leiern (12) pausieren lassen, (13) spricht der Komödiant.“ (KUB 2, 10 Vs. III 9'-13'; vgl. auch Rs. V 32-34^{89b}); (15) ... *mi-a-ab-ha-a-ni* (16) ¹⁰MES⁹⁰NAR [GIŠ⁹¹ PINANNA⁹² ...] (17) *ka-ri-nu-ú[a-an-zi]* (18) ¹¹ALAM.[ZU], (19) *me-ma-[i]* „(15) [Sobald] (16) die Musiker/Sänger [die Leiern] (17) pausieren lassen, (18-19) spricht der Komö[diant].“ (KUB 1, 17 Vs. III 15-19, in Z. 20-27 folgt der hattische Text^{88b}; vgl. auch KUB 10, 24 Vs. I 19'-21' [ohne hattische Rezitation]^{89b}). Das ausdrücklich geforderte Pausieren der Leiern während des Auftretes des Komödianten gehört möglicherweise zu bestimmten Ritualhandlungen (Vorbereitung und Beenden von Trinkzeremonien oder zu anderen mit Bechern und Rhyta durchgeführten Ritualen: Herbei- und Hinausbringen der Trinkgefäße) und zu dazu gehörigen Rezitationen; für die Durchführung anderer Einzelrituale, z. B. bei den Trinkzeremonien, ist hingegen der Vortrag des Komödianten unter Musikbegleitung vorgesehen: (15) [LUGAL MUNUS.LUGAL *ÚŠ-GE-EN-NU* (16) [PU ¹⁰U]a, *še-er-zi-qa-al-li-in* (17) [a-ku-ú]a-an-zi LU.GAL-ú hu-up-pa-ri (18) [i]i-pa-an-ti MUN[US].LU.GAL-aš-ša *Ú-ÚL* (19) [i]i-pa-an-ti (20) ¹⁰SAG⁹³i.A-aš *iš-qa-ru-hi-ti* GUŠKIN (21) *RI-QU-TI* *še-er e-p-p*-[zi] (22) 'GIŠ' PINANNA.GAL ¹⁰MES⁹⁴pa-li-ja-re-aš (23) ¹⁰SAR⁹⁵LU ALAM.ZU, *me-ma-i* (24) *pa-ú-ia-la-aš pa-ú-ia-iz-zi* (25) ¹⁰ki-ta-aš *pa-ú-ia-a-i* „(15) [Der König (und) die Königin] verneigen sich. (16) [Den Wettergott (und) die Gottheit Ujašezzali (17) [trinken] sie. Der König libiert in eine Terrine, (18) die Königin aber (19) libiert nicht. (20) Der Mundschenk hebt ein goldenes, leeres Gefäß (21) hoch. (22) Die Priestersänger spielen die große Leier. (23) Der Komödiant spricht. (24) Der Händeklatscher klatscht. (25) Der Vortragspriester ruft.“ (KBo 10, 25 Vs. I 15-25 [vgl. Text Nr. 12]^{89a}).

Nach den Opferhandlungen für Zababa, die vom Leierspieler begleitet werden, pausieren die Instrumente; es folgt der hattsche Wechselgesang der Leute aus dem Ort Tuḫumīara und ihrer 3 Vörsänger; demnach gibt es zu dem Gesang keine Instrumentalmusik: (20') LUGAL-*ni* TUŠ-*ni* PZA.BA₁.BA₁ *e-ku-zi* (21') nu GIŠ ¹⁰INANNA^{11A} *ka-ri-nu-ya-an-zi* (Rs. III 1) *nu-kán* LÚMES URU TU-*hu-mi-ri-na* (22') *an-da i-ya-an-zi* nu 3 LÚMES (3) *da-a-še*

²²⁾ Zu KUB 11, 25 Vs. 1 III 19'-22' vgl. auch Kap. 4.1.2, 5.2.3 und 6.1.4.

²²⁴ F. Pecchioli-Daddi, *Mestieri*, 331; E. Badali, *Strumenti musicali*, 18 (Nr. 7).

²⁸⁵ E. Badali, *Strumenti musicali*, 8 (Nr. 3, mit Korrekturen in Z. 13).

¹⁰⁶ E. Badali, *Strumenti musicali*, 17 (Nr. 6).

¹¹⁷ St. de Martino, in: SMEA 24, 135 f.; E. Badall, *Strumenti musicali*, 8 (Nr. 3).

¹¹¹ E. Badali, *Strumenti musicali*, 13 (Nr. 6); J. Klinger, *Untersuchungen*, 428 f.

²²⁹ E. Badall, *Strumenti musicali*, 18 (Nr. 7); J. Klinger, *Untersuchungen*, 462.

⁸¹⁰ Zur Musikdarbietung und gleichzeitiger Rezitation während der Trinkzeremonien vgl. Kap. §.2.4.



6 Die Funktion von Musik im hethitischen Kult

Anknüpfend an die Ausführungen zu der in den hethitischen Ritualanweisungen gebräuchlichen Terminologie für die Musikinstrumente sowie für die Darbietung von Instrumental- und Vokalmusik einschließlich der Hinweise zur Aufführungspraxis von Kultmusik sollen in diesem Kapitel einige Überlegungen zur Funktion von Musik im hethitischen Kult folgen. Zum Einen sind dabei die musikalischen Vorträge als Elemente der Festrituale und die Ausführenden von Musik als Mitwirkende am hethitischen Staatskult zu verstehen; die Bedeutung der Musik und der Musiker wäre also an der Bedeutung der Rituale insgesamt für den Kult, für die Kommunikation der Menschen mit den Göttern, abzulesen. Zum Anderen lassen die Texte erkennen, daß in verschiedenen Situationen während eines Festes musiziert wurde und daß dabei aufgrund der in ihrer Besetzung und Größe unterschiedlichen Ensembles der Charakter der Musikdarbietungen keineswegs einheitlich war. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, bei der Untersuchung der Funktion von Musik die verschiedenen Einzelriten in ihrer Bedeutung miteinander zu vergleichen und gegeneinander abzugrenzen, um mögliche Bedeutungsunterschiede von Kultmusik zu erkennen.

6.1 DIE GROSSEN FESTRITUALE

Die Ausübung von Musik in vielen Einzelritualen weist auf eine besondere Bedeutung von Musik im hethitischen Kult: Kaum ein Ritual wird ohne Instrumental- und Vokalmusik ausgeführt. Die Instruktionen für die Musikdarbietungen sind in manchen Ritualanweisungen sehr knapp gehalten, einige Texte geben allerdings auch recht ausführlich Auskunft über die Anlässe von musikalischen Vorträgen und die Aufführungspraxis hethitischer (Kult-)Musik.

Auch das rituelle Reinigen und das Salben sowie die Beopferung von Musikinstrumenten im Rahmen der Darbringung verschiedener Opfer für die Lokalitäten im Tempel deutet auf die wichtige Rolle von Musik im hethitischen Kult.

6.1.2 KONTAKTAUFNAHME MIT DEN GOTTHEITEN

Das Geburtshilferitual des Papanikri von Kummanni bezeugt das Herbeiführen der Götter zu einem kultischen Mahl im Haus der Mutter und

ihrer Familie durch eine Musikerin (^{MUNUS}*katra-c.*) mittels einer Trommel: (48) *nu-za* ^{MUNUS}*ka-at-ra-aš* ^{G¹⁸}BALAG *da-a-i na-aš-ta* DINGIRMES (49) *an-da ha-lu-ga-a-i* ... „(48) Und die *k*-Frau nimmt die Trommel, und die Götter (49) ruft sie herbei ...“ (KBo 5, 1 Rs. III 48 f.⁸⁹⁹). Die eingeladenen Gottheiten sind Teššub als ranghöchster Gott des hethitischen Pantheons und seine Gemahlin Hebat in ihrem Aspekt als Muttergöttin. Im Kult von Zippalanda benutzt der Priester des Wettergottes (LÜ PU) ein Rassel-Instrument, um den Wettergott herbeizulocken: (25) LÜ PU PU URU *Ne-ri-ik* ^{G¹⁸}*mu-ug-na-za* (26) *an-da-an ha-lu-ga-a-i* „Der „Mann des Wettergottes“ ruft den Wettergott von Nerik mit einer Rassel herbei“. (KBo 2, 4 Vs. I 25 f. [vgl. Text Nr. 4]⁹⁰⁰); erst nach dieser Zeremonie beginnen die Ritualhandlungen.

Der in seiner Bedeutung nicht zweifelsfrei erklärbare Ausdruck ^{G¹⁸}PIANNA *halu-gaš* „Botschaft der Leier“ legt nahe, daß auch mittels der Musikinstrumente selbst Kontakt zur Gottheit hergestellt werden konnte: (5) [...] *x-ma-at-ta* ^{G¹⁸}PIANNA ^{HA}*af* (6) [*ša-ni-iš-zi*]-i *ha-lu-ga-aš* (7) [...] *x-ma-at-ta gal-gal-lu-u-ri-ia-aš* (8) [*ša-ni-iš-zi*]-i *ha-lu-ga-aš* (9) [...] *x-ma-at-ta* (10) [^{G¹⁸}PIANNA ^{HA}*af*] *ša-ni-iš-zi* *ha-lu-ga-aš* „(5-6) [...] ... die [süß]e Botschaft der Leiern (7-8) [...] ... die [süß]e Botschaft des Beckens (9-10) [...] ... die süße Botschaft der Leiern.“ (KBo 12, 88, 5-10⁹⁰¹; vgl. auch KBo 26, 137, 2).

Diese Funktion von Musik als Medium zur Kontaktaufnahme mit den Göttern erklärt vielleicht auch die besonderen Aufgaben, die den Musizierenden über die Ausführung von Instrumental- und Vokalmusik hinaus in manchen Ritualabschnitten zukommen. Die Sänger treten gelegentlich mit dem Königspaar zusammen auf und bringen auch selbst Opfer dar: (16) 1 DUG.GAL GĒŠTIN-it *šu-un-na-i na-an PA-NI* DINGIR^{LIM} (17) *da-a-i* DINGIRMES^{ma} ^{LÜ}MES^{NAR} *ka-lu-ti-ia-an-zi* „(16) Mit einem großen Gefäß gießt sie (sc. die Königin) Wein aus, und vor der Gottheit stellt sie es (das Gefäß) (17) hin. Die Götter aber beopfern die Musiker/Sänger der Reihe nach.“ (KUB 27, 16 Rs. IV 16 f.). Während des Monatsfestes im Kult von Nerik fungiert der ^{LÜ}NAR als Ausführender eines Rituals, ohne daß er dabei singt oder ein Instrument spielt: (1) 1

⁸⁹⁹ Zu KBo 5, 1 Rs. III 48 f. vgl. auch Kap. 4.4.1.

⁹⁰⁰ Zu KBo 2, 4 Vs. I 25 f. vgl. Kap. 4.5 und 5.1.20.

⁹⁰¹ Zu KBo 12, 88, 5-10 vgl. Kap. 4.7.1.

NINDA.KUR.RA BA.BA.ZA *ya-ar-na-aš* 1 NINDA.KUR.RA ZĪ.DA DURU₃ (2) *tar-na-aš* 1 DUG.PUR.ŠI-TUM^{UTUL} *kán-ga-ti* (3) 1 DUG *da-la-i-mi-iš* GĒŠTIN 2 DUG *da-la-i-mi-iš* KAS (4) L^{UNAR} *ba-at-ti-li* 1-ŠU *pa-a-i* (5) 1 NINDA.KUR.RA *pár-šī-ja A-NA* D^{DA} *ar-zi-iš-ya-šī-i* I-NA É DINGIR^{LM} „(1) Ein Dickbrot als Brei eines Liters (?), ein Dickbrot von Emmer (2) eines halben Liters, einen Kochtopf mit Krautgericht, (3) ein *dalaimi*-Gefäß Wein, 2 *dalaimi*-Gefäße Bier (4) gibt der hattische Musiker/Sänger einm. (5) Ein Dickbrot bricht er: Für die Göttin Dazzušai im Tempel der Gottheit.“ (KBo 2, 4 Vs. I 1-5 [vgl. Text Nr. 4])⁸⁹⁸. Diesen Textbeispielen zufolge ist nicht auszuschließen, daß die Kultmusiker nicht nur im Augenblick der Musikdarbietung zu den Gottheiten in Kontakt treten konnten, sondern dazu – aufgrund ihrer Befähigung zur Musikausübung? – auch bei anderen Tätigkeiten, z. B. bei der Darbringung von Opfern, in der Lage waren.

Ein Gebet des Königspaares wird vom Leierspiel begleitet; wenn das Gebet beendet ist, wird die Musikdarbietung unterbrochen, und das Königspaar nimmt seinen Platz wieder ein: (19') *ku-it-ma-an-ma* LUGAL MUNUS.LUGAL (20') *a-ru-ar-ke-iš-kán-zi* (21') GĪŠ D^{INANNA} GAL^{MA} SIR^{LU} (22') L^{UMES} *pal-ya-tal-le-e-eš pal-ūš-iš-kán-zi* (23') *ma-a-an-zi-in-na-an-zi* (24') GĪŠ D^{INANNA} *ka-ri-ūš-šī-ja-nu-an-zi* (25') *na-aš EGIR-pa pi-di-iš-šī-pāt ti-ja-an-zi* „(19') Solange aber der König (und) die Königin (20') immer wieder beten, (21') spielen sie aber die großen Leiern. (22') Die Händeklatscher klatschen immer wieder. (23') Wenn sie (damit) fertig sind, (24') lassen sie die Leiern pausieren. (25') Und danach stellen sie sich an Ort und Stelle hin.“ (KUB 11, 25 Vs.' III 19'-25' [vgl. Text Nr. 46])⁸⁹⁹. In diesem Kontext dargebotene Musik soll sicherlich die Kontaktaufnahme mit der angerufenen Gottheit vereinfachen oder vielleicht sogar erst ermöglichen. Ziel der Musikdarbietung ist vielleicht das Herbeirufen der Gottheit, die Adressatin des Gebetes ist; möglicherweise soll die Musik auch die Gottheit erfreuen, um sie dem Anliegen der Beter gewogen zu machen.

6.1.2 TRINK- UND SPEISEOPFERZEREMONIELLE

Die großen Festrituale bestehen in weiten Teilen aus dem Trinkzeremoniell, das vom König bzw. vom Königspaar für die einzelnen Gottheiten oder für Göttergruppen des hethitischen Pantheons ausgeführt wird. Die Musikdarbietungen der in diesem Kontext meistens erwähnten Leier-

spieler und Sänger sind also an zentralen Stellen des Festablaufs positioniert; die große Zahl der durch eine Trinkzeremonie zu ehrenden Gottheiten – für manche Gottheiten wurden sogar mehrere Trinkzeremonien nacheinander ausgeführt – erklärt das häufige Auftreten des musizierenden Tempel- oder Palastpersonals. Während der Trinkzeremonien sind fast immer Musikdarbietungen bezeugt: Der König oder das Königspaar trinkt für die einzelnen Gottheiten bzw. Göttergruppen und bringt ihnen Trankopfer dar; dabei ertönen verschiedene Musikinstrumente und häufig auch Gesang: (44') EGIR^{pa-ma} *nam-ma* LUGALⁿⁱ GUB^{ai} D^{ISKUR} (45') D^U *ša-šē-zi-ti-in-na e-ku-zi* (46') DUMU.É.GAL^{kán} *gis-lu-ut-ti-ja-az ar-ša* (47') *iš-ka-ru-uh* GUŠKIN *šī-pa-an-ti* L^{UMES} GAL^{LA} (48') SIR^{RU} *gis ar-ka-mi gal-gal-tu-u-ri* (49') *ba-az-zi-iš-kán-zi* „(44') Danach aber trinkt der König wiederum stehend die Gottheiten Iškur (45') und Ušašzili. (46') Der Palastbedienstete libiert mit einem (47') goldenen *iškaruh*-Gefäß vom Fenster weg. Die Priestersänger (48') singen. Die Trommel (und) das Becken (49') schlagen sie immer wieder.“ (KBo 20, 61 + 34, 185 Rs. III 44'-49' [vgl. Text Nr. 27])⁹⁰⁰. Das Musizieren in diesem Kontext soll sicherlich die durch die Opferzeremonien und das anschließende Festmahl angestrebte Herstellung der Gemeinschaft und Harmonie von Gott und Mensch verstärken. Möglicherweise sollen durch die Musikpräsentationen die beopferten Gottheiten angelockt und ihre Präsenz und ihr Wohlwollen in dem entscheidenden Augenblick sichergestellt werden – schließlich werden in den umfangreichen Trinkzeremonien einer großen Zahl von Gottheiten der Reihe nach die vorgeschriebenen Opfer dargebracht. Die während der Trink- und Speiseopferzeremonie ausgeführte Musik unterstützt also zum Einen die Kommunikation zwischen Gottheit und Festgemeinde, dient zum Anderen aber auch der Unterhaltung der beopferten Götter.

6.1.3 KULTMAHLZEITEN

Die Ritualanweisungen für die Kultmahlzeiten bezeugen auch bei dieser Gelegenheit Musikdarbietungen: Offenbar in gewisser Entfernung von der Festgemeinde stellen sich die Musizierenden mit ihren Instrumenten, die Rezipienten und die Händeklatscher auf; über die Musikdarbietung selbst geben die Texte keine Auskunft⁹⁰¹. Die Funktion von Musik in diesem Zusammenhang ist schwer bestimmbar: Zum Einen handelt es sich – ebenso wie bei den Trinkzeremonien – um eine

⁸⁹⁸ Zu KBo 2, 4 Vs. I 1-5 und KUB 27, 16 Rs. IV 16f. vgl. Kap. 5.1.14.

⁸⁹⁹ Zu KUB 11, 25 Vs.' III 19'-25' vgl. Kap. 5.2.5.

⁹⁰⁰ Zu KBo 20, 61 + 34, 185 Rs. III 44'-49' vgl. Kap. 4.4.1.

⁹⁰¹ Zu dem Einzug der Musiker und zu ihrer Ausstattung bei der „großen Versammlung“ bzw. der Kultmahlzeit vgl. Kap. 5.2.2.

Gemeinschaft von Gottheiten und Menschen, so daß der Musik dieselbe Bedeutung zukommt wie beim Trinken und bei den Libationen für die Götter. Zum Anderen repräsentiert gerade die „große Versammlung“ mit dem Festmahl durch die Teilnahme der Funktionäre aus den verschiedenen Landesteilen das hethitische Reich; dieser Ritualabschnitt ist also sicherlich zumindest teilweise schlicht als ein Gastmahl des Königs ohne direkten kultischen Bezug zu bewerten. Demzufolge dient die während des Festmahls vorgetragene Musik möglicherweise auch der Unterhaltung der Teilnehmer. Ebenso wenig wie die „große Versammlung“ und das Festmahl insgesamt kann allerdings die zu diesem Anlaß erklingende Musik eindeutig und ausschließlich dem profanen Bereich zugeordnet werden⁹⁰².

6.1.4 ORAKELANFRAGEN

Musikdarbietungen sind auch in Zusammenhang mit Orakelanfragen und der Verkündung von deren Ergebnissen bezeugt: Offenbar sind die Musiker während der gesamten Zeremonie anwesend. Bei der Bekanntgabe der Antwort der Gottheit auf die Orakelanfrage lassen sie ihre Instrumente pausieren; demnach haben sie zuvor, möglicherweise auch bei der Orakelanfrage selbst, musiziert. Mittels der Leber- und Eingeweideschau – um diese Art der Vorzeichenschau handelt es sich bei den hier relevanten Texten – treten die Menschen in direkte Verbindung zu den Gottheiten, z. B. um deren Willen hinsichtlich der Ausführung der Festrituale zu erkunden. Bei dieser Art der Kommunikation zwischen Gott und Mensch spielt anscheinend die Musik eine herausragende Rolle: Auch in diesem Kontext unterstützt wohl das Spiel von Musikinstrumenten die Kontaktaufnahme der Ritualteilnehmer zu den Göttern: (6') DUMUNITA Ū DUMUMUNUS ¹⁰ *l-na-na-aš ha-li-kán tar-[na-an-zi] (7') [a-ar-za].¹⁰ mi¹ ga-ri-nu-an-zi NIN.DINGIR-aš¹⁰ ¹⁰ *meš ha-a-[pá-a-ef pi-ra-an ?] (8') [hu-u-ya].¹⁰ a'-i ha-a-aš-ia-an-kán hu-ja-an-zi A-LAR-SU-NU ap-pa-an-zi* „(6) Der Sohn und die Tochter schicken die Botschaft der Inar(a) los. (7) Die Trommel lassen sie pausieren. Die NIN.DINGIR-Priesterin (und) die *hašpi*-Leute ... (8) laufen [voran?], zum Herd laufen sie. Ihren Platz nehmen sie ein.“ (KBo 25, 31 Rs. III 6'-8' [Dupl. KBo 20, 9, 11'-15'; vgl. Text Nr. 30]⁹⁰³).*

6.1.5 BURLESKE SPEKTAKEL, AKROBATIK UND SPORTLICHE WETTKÄMPFE

Eine Verbindung zwischen Musik und erbaulicher Wirkung auf die Gottheit oder gar den Menschen lassen am ehesten die Texte zu, die Musikdarbietungen bei Wettkämpfen bezeugen.

Musik erklingt auch während eines Rituals für das Kriegsheil des Königs. Die BALAG.DI-Leute führen im Rahmen von Kampfspielen zu Ehren des Wettergottes Iškur einen Kriegstanz auf und singen dabei unter Begleitung von Trommeln und Becken „Kampflieder“: (3') ^{3'} *[lu]meš BALAG.DI Pa-NI DINGIR¹⁰ [] (4') me-na-ab-ha-an-da za-ab-bi-ja-aš i-ya-ar (5') bi-in-za-ni-iš-kán-zi nu IT-IT¹⁰ IšKUR (6') za-ab-bi-ja-an-da¹⁰ meš BALAG.DI ku-ya-ja-ra al la (7') za-ab-bi-ja-aš šir¹⁰ [] cišBALAG.DI-ja (8') gal-gal-tu-u-ri u[a-a]l-ha-an-ni-ja-an-zi* „(3) Drei BALAG.DI-Leute tummeln sich vor der Gottheit (4) wie im Kampf, (5) und vor¹⁰ dem Wettergott (6) kämpfen sie. Die BALAG.DI-Leute (7) singen Kampflieder; und die Trommel (8) (und) das Becken schlagen sie ständig.“ (KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 6'-8' [vgl. Text Nr. 22]⁹⁰⁴). Zum Singen der Kampflieder gehört offensichtlich das Spielen von Trommeln und Becken; vielleicht soll der Lärm dieser Musikinstrumente den Feind einschüchtern oder die Kämpfenden selbst stimulieren.

Manche Wettkämpfe wurden zum Zweck der Unterhaltung der Gottheiten veranstaltet. Wettläufe, Bogenschießen sowie Ring- und Boxkämpfe im Rahmen kultischer Feste sind in der hethitischen Überlieferung mehrfach bezeugt. Zumindest in einigen Fällen wurden die Ring- und Boxkämpfe von Trommelmusik begleitet (vgl. KBo 23, 55 Vs. I 2'. 28'. 30'⁹⁰⁵). Auch in diesem Zusammenhang dürfte die Musik am ehesten als Mittel zum Anfeuern der gegeneinander kämpfenden Personen dienen und nicht primär zur Unterhaltung der anwesenden übrigen Ritualteilnehmer oder der Götter. – In den Kontext kultischer Feste gehören möglicherweise auch das auf der Hüseyindede-Vase (vgl. Abb. 10) dargestellte und vielleicht auch in einem zum Lallupija-Ritual gehörigen Text bezeugte Stierspringen sowie die anderen auf dem Reliefkeramikgefäß gezeigten Vorführungen eines Akrobaten und eines Tänzers. Diese akrobatischen Darbietungen werden von Becken und Lauten, eventuell auch von Gesang, begleitet. Auch dabei dürfte die Unterhaltung der Gottheiten das Ziel sein.

⁹⁰² Vgl. aber J. Klinger, in: *SMIA* 32, 109.

⁹⁰³ Zu KBo 25, 31 Rs. III 6'-8' vgl. Kap. 5.1.5.

⁹⁰⁴ Zu KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. V 6'-8' vgl. auch vgl. auch Kap. 4.10, 5.1.5.

⁹⁰⁵ Zu KBo 23, 55 vgl. Kap. 4.4.1.

6.1.6 TOTENRITUAL UND AHNENKULT

Während des hethitischen Totenrituals treten einzelne Musiker als Sänger und Spieler der großen Leier auf; Chöre und Mehrfachbesetzungen der Instrumente sind nicht belegt. Die Solisten begleiten durch ihre Musikdarbietung die für verschiedene Gottheiten, für die Seele des Toten oder für die Ahnen ausgeführten Trinkzeremonien. Gleichzeitig oder im Anschluß daran ruft der Komödiant mit gedämpfter Stimme, und anschließend findet die auch in anderen Ritualen häufig bezeugte Zeremonie des Brotbrechens statt: (26) [EGIR-an-d] a-ma a-pé-él ZI-an 3-ŠÚ e-ku-zi¹⁰⁶ NAR (27) [GIB] hu-un-zi-na-ri-it SİR^{RU} (28) a-pa-a ha-l-zi-iš-ša-an-zi me-mi-an-ma hu-uš-te-iš-kán-zi¹⁰⁷ (26) [Hinterher] er trinkt er dreimal seine (des Toten) Seele. Die Musiker/Sänger (27) spielen die große Leier. Die Komödianten rufen immer wieder „ahā!“. Die Stimme aber dämpfen sie.“ (KUB 30, 23 + 39, 13 Rs. III 26 f.¹⁰⁶).

Charakteristisch im Vollzug des Totenrituals ist auch das Rufen des Namens des Verstorbenen und der Gesang eines einzelnen Musikers zum Harfenspiel: (19) EGIR[-ŠU-ma a-p]é-él ZI-an '3'-[Š]U e-ku-zi¹⁰⁸ NAR IŠ-TU GIB¹⁰⁹ TIBULA (20) SİR^{RU} na-aš¹¹⁰ ta ak-kán-da-an [ŠU]M-an ha-l-za-a-i¹¹¹ SAGLA (21) i' NINDA.[KUR,RA KU] p]ár-šī-ja ... „(19) Dana[ch aber] trinkt er dreimal dessen (des Toten) Seele. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe. (20) Dann ruft er den Toten beim Namen. Der Mundschenk (21) bricht ein (zwei) süße(s) Dickbrot(e) ...“ (KUB 30, 25 + KUB 34, 68 + 39, 4 Rs. 19-21 [vgl. Text Nr. 68]¹⁰⁷).

Im Ahnenkult der hethitischen Dynastie tritt ein Sänger auf, der im Anschluß an ein Trinkzeremoniell für die Seele des Toten und vor einem Brotbrechritus den Königs- bzw. Königinnen-namen nennt; diese Gesangdarbietung oder Rezeitation erfolgt unter Begleitung der großen Leier oder der Harfe: (19) EGIR[-ŠU-ma a-p]é-él ZI-an '3'-[Š]U e-ku-zi¹⁰⁸ NAR IŠ-TU GIB¹⁰⁹ TIBULA (20) SİR^{RU} na-aš¹¹⁰ ta ak-kán-da-an [ŠU]M-an ha-l-za-a-i¹¹¹ SAGLA (21) i' NINDA.[KUR,RA KU] p]ár-šī-ja na[an-ša-a]n A-NA NINDA ERIN¹¹² GUNNI [i]š-tar-na (22) [pi-di zi-ik-kán-zi] „(19) Danach aber trinkt er dreimal dessen Seele. Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe. (20) Dann ruft er den Toten beim Namen. Der Mundschenk (21) bricht ein (zwei) süße(s) Dickbrot(e) und man legt [legt] es (sie) zwischen die Soldatenbrote (22) mitten auf den Herd.“ (KUB

30, 25 + 34, 68 + 39, 4 Rs. 19-22 [vgl. Text Nr. 68]¹⁰⁸).

Das Kennen und Aussprechen des Gottes- oder Königsnamens bewirkt eine Verfügbarkeit des Genannten und ist Bedingung für die Kommunikation mit dem Namensträger. Demzufolge ist das „NN mit Namen rufen“ ein wichtiger Vorgang des Kultes und der Magie: Im Rahmen der Funeraliten wird der Tote durch die Nennung seines Namens herbeigerufen, bevor ihm Trank- und Speiseopfer dargebracht werden. Die Gesänge zur Leier oder zur Harfe stehen wohl in Verbindung mit den Trinkzeremonien und nicht mit der wohl erst danach erfolgten Namensnennung. Sowohl die Trinkzeremonie für die Seele des Toten mit der dazugehörigen Instrumental- und Vokalmusik als auch das Rufen des Namens zählen zu den Riten, die eine Verbindung des Verstorbenen zu den Lebenden aufrechterhalten sollen. Die Musikdarbietungen wirken also unterstützend bei der Kommunikation zwischen dem Toten und den Hinterbliebenen.

6.1.7 EKSTASE

Bisher einzigartig in der hethitischen Textüberlieferung ist eine Musik- und Tanzdarbietung während des Istanuya-Festrituales: Ein Arzt spielt auf dem hu¹¹³pa¹¹⁴-Instrument („Laute“) und singt bestimmte, offenbar in der Kulttradition von Istanuya beheimatete Lieder („Lieder nach Art der Stadt Istanuya“); dazu tanzt er immer wieder und sticht sich mit Nadeln: (13') ... nu¹⁰ A.ZU-aš i hu¹¹³pa-al-li (14') [... -a]š da-a-i nu ya-al-ha-an-na-i DINGIR¹¹⁵ aš-ša SİR¹¹⁶ uš (15') [i]š-ha-mi-iš-ki-iz-zi URU Iš-ta-nu-ni-li (16') [2 URUDU] e-pi-ku-uš-te-ef na-aš-ša-an šu-up-pi-ja-an-ti NINDA KAŠ pa-aš-ka-an-te-ef GIB¹¹⁷ BANŠUR-¹¹⁸ (17') [da]-a-i nu i LÚ kar-ap-zi¹⁰ A.ZU¹¹⁹ [aš]-ša ša-ra-a ti-i-iz-zi ta-a GUNNI (18') '4'-ŠU hu-u-ja-an-zi GIB¹²⁰ hu¹¹³pa-al-li ya-al-ha-an-na-i iš-ha-mi-iš-ki-iz-zi-ja (19') ma-a-an 4-ŠU hu-u-ja-an-zi¹⁰ A.ZU-aš 2 URUDU se-pi-ik-ku-uš-tu-uš da-a-i (20') nu-za-kán ha-at-ta nu-za nam-ma GIB¹²¹ hu¹¹³pa-al-li da-a-i nu GIB¹²² BANŠUR-aš pi-ra-an (21') tar-ukl-zi ma-a-an 3-ŠU u-e[le]h-zi nu-uš-za-aš-ta ar-ha SUD-ja nu GEBSTIN¹²³ NAG-zi¹²⁴ „(13') ... Und der Arzt nimmt die Laute (14') [vo]m/n' [...]. Und er schlägt sie ständig. Für die Götter singt er (15') immer wieder Lieder nach Art der Stadt Istanuya. (16') [2 kupferne Nadeln, sie sind in das heilige Brot (und) das Bier gesteckt. Auf den Tisch (17') legt er sie. Und ein Mann hebt sie hoch. Der Arzt steigt herauf, und zum Herd (18') laufen sie viermal. Die Laute schlägt er ständig, und er singt immer wieder. (19') Nachdem sie viermal gelaufen sind, nimmt der Arzt 2 kupferne Nadeln, (20')

¹⁰⁶ Zu KUB 30, 23 + Rs. III 26 f. vgl. Kap. 4.1.2.

¹⁰⁷ Zu KUB 30, 25 + Rs. 19-21 vgl. Kap. 4.2.

¹⁰⁸ Zu KUB 30, 25 + Rs. 19-22 vgl. Kap. 4.2 und § 1.14.

und er sticht sich selbst. Und er nimmt wiederum die Laute, und vor dem Tisch (21') tanzt er. Nachdem er sich dreimal im Kreis gedreht hat, zieht er sie (die Nadeln) heraus und trinkt Wein." (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I' 3'-21' [vgl. Text Nr. 70]⁹⁹). Der musizierende Arzt versetzt sich in Trance. Dieser Zustand wird erreicht durch das Spiel seines Musikinstruments und durch das Wiederholte, wohl auch länger andauernde Tanzen; eine verstärkende Wirkung haben sicherlich die Nadelstiche und wahrscheinlich auch der Konsum von Alkohol. Auch die zunächst nur als Zuschauer bzw. Zuhörer fungierenden Personen werden schließlich in einen ekstatischen Zustand versetzt und nehmen dann auch die Kommunikation mit der Gottheit auf (Vs. I' 22'-24').

Dieser Keilschrifttext ist ein Zeugnis für schamanistische Elemente in der hethitischen Religion: Dabei spielt die Laute ähnlich wie die Schamanentrommel als wichtiges Requisite eine bedeutende Rolle. Das Singen von Liedern zu Ehren der Götter (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. I' 14'f.) und auch die im weiteren Verlauf dieses Rituals vorgetragenen Sprüche oder Beschwörungen (?) des Arztes (Vs. II') sprechen für die intendierte Kontaktaufnahme mit bestimmten Gottheiten; allerdings finden sich in dem Text keine Hinweise auf eine Seelenreise in den Himmel oder in die Unterwelt als Charakteristika des Schamanismus¹⁰⁰.

6.2 MUSIK AUSSERHALB DER FESTRITUALE

Wie bereits die Untersuchung der Kultmahlzeiten, burlesken Spektakel und sportlichen Wettkämpfe zeigte, sind die Übergänge zwischen Kult und profanem Leben fließend. Die Frage nach der Abgrenzung von „kultisch“ und „profan“ entspringt vielleicht zu sehr dem westlichen Denken des 20. und 21. Jahrhunderts. Eine Trennung zwischen religiösem und profanem Bereich erscheint sehr problematisch und dürfte kaum dem hethitischen Denken gerecht werden. Die Götter bestimmen die Schicksale der Menschen und sind daher im Denken der Menschen allgegenwärtig, der Wille der Götter wird durch Orakelanfragen erkundet, der Kontakt zu ihnen wird durch kultische Riten und durch Magie hergestellt¹⁰¹. Eine Trennlinie zwischen beiden Bereichen ist schwerlich zu ziehen. Daher sollen in diesem Abschnitt die – im

übrigen nicht sehr zahlreichen – Texte, die möglicherweise als Belege für Musikdarbietungen außerhalb des Kultes zu klassifizieren sind, aufgenommen und dem Versuch einer Auswertung unterzogen werden. Gerade die im Folgenden angeführten Texten zeigen jedoch noch einmal sehr deutlich, wie problematisch die Aufteilung in die Kategorien „kultisch“ und „profan“ ist.

6.2.1 DAS HETHITISCHE HOFZEREMONIELL

Die Funktion von Musikinstrumenten bestand auch in der Erzeugung von Lärm, um Krankheiten, Dämonen und andere schadensstiftende Mächte abzuwehren: Im hethitischen Hofzeremoniell geht ein Arzt (¹⁰A.ZU) mit einer Rassel vor der Kutsche des Königs, wenn dieser den Palast verläßt: (45) ¹⁰A.ZU-ja ^{GIS}[m]u-ú-kár har-zi na-at ták-ša-an i-ja-an-¹ta' (46) nu ¹⁰A.ZU 'hu-uk'-ki-iš-ki-iz-zi (45) Und ein Arzt hält eine Rassel. Und sie gehen gemeinsam, (46) und der Arzt spricht immer wieder Beschwörungen." (IBoT 1, 36 Vs. II 45f. [vgl. Text Nr. 3]¹⁰²). Das Agieren des ¹⁰A.ZU mit dem Rasselinstrument ist sicherlich als Beleg für apotropäische Magie im Palast zu beurteilen. Die mit dem Lärm erzeugenden Instrument hervorgerufenen Geräusche sollen in diesem Kontext offenbar die Wirkung der vom Arzt gesprochenen Beschwörungen verstärken. Das Schüttelideophon ist also neben seinem Gebrauch zum Herbeirufen der Gottheiten zum Ritual (s.o.) zugleich ein apotropäisches Klanggerät. Obwohl das hethitische Hofzeremoniell natürlich nicht der Textgattung der Ritualtexte zugeordnet werden kann, ist die Benutzung der Rassel dennoch eng mit dem Kult verbunden, da es sich schließlich um den Umgang mit übernatürlichen Mächten handelt.

6.2.2 KRIEGSGESÄNGE

Außerhalb der hethitischen Ritualanweisungen finden sich Hinweise auf Gesang in den historischen Texten. Im Zusammenhang mit der Belagerung der nordsyrischen Stadt Uršu durch Hattušili I. wird ein „Gesang des Zababa“ erwähnt, der offenbar ein Kriegsgesang ist (KBo 1, 11 Rs. 14'¹⁰³). Dies Lied wird demzufolge wohl außerhalb der Rituale gesungen, zumindest scheint es nicht dem musikalischen Vortrag bei Kulthandlungen vorbehalten zu sein; der Bezug dieses Liedes auf den Kriegsgott Zababa weist jedoch darauf hin, daß sich aufgrund der Quellenlage nicht immer zweifelsfrei unterscheiden läßt zwischen Kult-

⁹⁹ Zu KUB 41, 15 + Vs. I' 20'f. vgl. Kap. 4.3.1.

¹⁰⁰ Allgemein zum Schamanismus vgl. z. B. G. Lanczkowski, Einführung in die Religionsphänomenologie, 99; zu schamanistischen Elementen in der Religionsgeschichte Kleinasiens vgl. B. Brentjes, in: E. Hickmann/R. Eichmann, Studien zur Musikarchäologie I, 11-19 (hier auch zu KUB 41, 15 + Vs. I').

¹⁰¹ V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 36f.

¹⁰² Zu IBoT 1, 36 Vs. II 45f. vgl. Kap. 4.3 und 5.1.3.

¹⁰³ Zu KBo 1, 11 Rs. 14 vgl. Kap. 4.11 (Einleitung).

musik und außerhalb des Kultes beheimateten Musikstücken. So wurden Zababa-Lieder auch während des *Ḫiḫua*-Festivals im Rahmen der Kulthandlungen für den Gott gesungen (KBo 15, 52 + KUB 34, 116 Rs. IV 2"-22"; Rs. V 3'-10'¹¹⁴), ohne daß sich die in diesem Kontext belegten Lieder außerhalb des Zababa-Kultes nachweisen lassen. Der Text der genannten Zababa-Gesänge ist nicht bekannt; es ist also auch keine Charakterisierung dieser Lieder möglich. Demzufolge muß offen bleiben, ob es sich um Anrufungen des Zababa, Bitten um Kriegsglück usw. handelt, die dann selbstverständlich ganz in die Nähe der Kultmusik zu rücken wären, oder um Sportlieder über die Feinde, die dann zugleich die eigene Kampfsstärke hervorheben würden.

Ein Feldzugsbericht Ḫattušiliš I. („Puḫanu-Chronik“), gibt unter dem Incipit ^{URU}Ne-ša-aš TUG¹¹⁵ „Die Kleider von Neša“ den von zwei Soldaten vorgetragenen Gesang wieder: (12') ... 2 ^{LÜMES}hu-ul-hu-li-ja-an-te-šē (13') nu-ur-za i-ša-ma-i-i-ki-i-zi ^{URU}Ne-ša-aš¹¹⁶ TUG¹¹⁷ ^{URU}Ne-ša-aš¹¹⁸ TUG¹¹⁹ ti-ja-am-mu ti-ja (14') nu-um-ma an-na-aš-ma-aš kat-ta ar-nu-ut ti-ja [am-mu ti-ja nu-um-ma ti-ja-aš-ma-aš kat-ta ar-nu-ut (15') ti-ja-am-mu ti-ja ... „(12') ... 2 Kämpfer, (13') und einer singt (Duplikat: sie singen) immer wieder: „Die Kleider von Neša, die Kleider von Neša befestige an mir, befestige! (14') Und die meiner Mutter bringe herunter zu mir, lege (sie) mir an, lege an! Und die meines Ahnen/meiner Kinderfrau bringe herunter zu mir, (15') lege (sie) mir an, lege an! ...“ (KUB 31, 4 + KBo 3, 41 + 40 Rs. 12'-15'¹¹⁹). Der Inhalt des Liedes bleibt weitgehend unverständlich. Es findet sich jedoch keinerlei Hinweis auf einen Bezug auf eine Kriegsgottheit, so daß dies Lied sicherlich eher als die oben angeführten Zababa-Gesänge als eine volkstümliche Weise zur Unterhaltung der Sänger selbst – und gegebenenfalls ihrer Zuhörerschaft – ohne einen kultischen Hintergrund zu bewerten ist.

Insbesondere bei den Kriegsgottheiten bzw. den Gottheiten mit kriegerischen Aspekten wie z. B. der Istar muß natürlich in Betracht gezogen werden, daß diesen Gottheiten auch außerhalb der großen Festrituale situationsbedingt bei Feldzügen oder bei drohenden kriegerischen Auseinandersetzungen große Bedeutung zukam: Zababa hatte – ebenso wie andere Kriegsgötter – für den hethitischen König in seiner Eigenschaft als oberster Kriegsherr eine große Bedeutung. Die Kriegsgottheiten wurden vor dem Beginn militärischer Kampagnen bzw. vor der Schlacht in Orakelanfragen um die Mitteilung ihres Willens,

um ihr Einverständnis, gebeten; man erbat ihre Unterstützung in der Schlacht, und nach der Rückkehr aus der siegreichen Schlacht wurde ein Teil der Beute den Göttern geopfert¹¹⁴.

6.2.3 UNTERHALTUNG

Vereinzelte Belege für die Musikausübung bei den Hethitern bieten auch die literarischen Texte. Auf die musikalische Unterhaltung der Teilnehmer eines Gastmahles weist möglicherweise eine Passage aus dem Ḫedammu-Mythos, die den Abschied des Meeres von Kumarbi schildert: (16) [nu]kán GAL-in 'a'-ru-na' ²Ku[ma]r-bi-ja-za É-ir-za IŠ-TU x x [...] (17) [a]r-kam-mi-ja-za [gal-gal-tu-u-ri]ja-za ZABAR Ū IŠ-TU BI-IB-RI¹¹⁵ ZABAR (18) [pa]ru-a i-ja-a-er-na-an... Ū-NA' É-ŠU ar-ḫa pé-e-ḫu-te-er „(16) Und man geleitet das große Meer aus dem Hause des Kumarbi mit [...] (17) Trommeln und Becken aus Bronze und mit Rhyta aus Bronze (18) und brachte es zurück in sein Haus.“ (KBo 29, 112 Rs.' 16'-18'¹¹⁷).

Auf ein Gastmahl mit musikalischer Unterhaltung der Teilnehmer spielt möglicherweise auch eine Passage aus KBo 4, 14 an: Bei diesem Text handelt es sich um einen Vertrag zwischen einem hethitischen König, wahrscheinlich Tutḫalija IV, und einem unbekannten Partner, möglicherweise dem König Eḫli-šarrum(a) von Išuya. Der Hethiterkönig erbittet in einem dramatischen Appell die Loyalität des Verbündeten, der ihn zuvor in einer kritischen Situation im Stich gelassen hatte: Der Bündnispartner solle nicht selbstgefällig dem Spiel des *galgalnri*-Instrumentes lauschen (Rs. III 30) – was wohl als Aufforderung von Seiten des Hethiterkönigs zu verstehen ist, daß sich der Angesprochene für die gemeinsame Sache, d. h. den Kampf gegen das Assyrische Reich, einsetzen und sich nicht in seiner Residenz der Bequemlichkeit und dem Vergnügen hingeben soll. So wenig wie Gleichgültigkeit sei auch Übereifer der Sache nicht dienlich. Auch solle sich Eḫli-šarrum(a) die Sorgen des hethitischen Königs zu seinen eigenen machen, sich also in die Lage des Königs versetzen und dementsprechend handeln (Rs. III 30-34): (30) ... *zi-ik-ma-za-kán ZI-ni GAM-an gal-gal-tu-ri an-da* (31) *le-e ni-ja-ši nu-za ZI-ni GAM-an :ḫal-ya-ti-ja le-e DÜ-ši* (32) *A-NA ZI LUGAL GIM-an :na-ab-ḫu-u-ya-i ar-ḫa-ma-an-ya-kán* (33) *a-ar-ḫi tu-uq-qa QA-TAM-MA :na-ab-ḫu-u-ya-ad-du* (34) *EN-ja-ya-kán e-da-za ar-ḫa a-ru* „(30) ... (Wenn sich der König in einer schwierigen Situation befindet,) gib du dich aber nicht selbstgefällig dem Spiel des

¹¹⁴ Zu KBo 15, 52 + Rs. IV und V vgl. Kap. 4.11 (Einleitung) und s. t. s.

¹¹⁵ Zu KUB 31, 4 + Rs. 12'-15' vgl. Kap. 4.11 (Einleitung).

¹¹⁶ Zu Zababa vgl. V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 364-366. – Zur kriegerischen Istar-Šawuška vgl. I. Wegner, Gestalt und Kult der Istar-Šawuška, 96. 181; V. Haas, Geschichte der hethitischen Religion, 352.

¹¹⁷ Zu KBo 29, 112 Rs.' 16-18 vgl. Kap. 4.4.1.

Beckens hin (31) und handle nicht selbstgefällig⁹ im Übereifer. (32) Wie es dem Wunsch des Königs entspricht: „Könnte ich doch nur (aus der schwierigen Situation) herauskommen“, (33) ebenso soll es dir entsprechen: (34) „Mein Herr soll da herauskommen!“ (Rs. III 30-32)⁹¹⁸.

Eir, nur fragmentarisch erhaltener Text deutet möglicherweise ebenfalls auf einen musikalischen Vortrag, dessen Zweck offenbar die Unterhaltung des Herrschers ist: (2) *[gal-gal-tu-u-ri-ia-aš ha-lu-ga-aš iš-du-ūš-aš] ...* (3) *[...] LUGAL an-da-an uk-tu-ri du-ūš-ga-ra-]* ... (2) die Botschaft [des Beckens erfreue/t ...] (3) *[... dem(?) König drinnen/hinein immerwährende Freu[de/in immerwährender Freu[de.]*“ (KBo 22, 126 Vs. 2f).

6.2.4 EROTISIERENDE WIRKUNG

In einer weiteren Episode des Hedammu-Mythos begibt sich Šawoška mit ihren Dienerinnen Ninatta und Kulitta im Auftrag des Teššub an den Meeresstrand, um das Meeresungeheuer Hedammu aus dem Wasser zu locken: 12) *[IŠTAR-iš A-NA DNi-na-at-ta D]K[u-li-it-ta me-mi-iš-ki-u-an da-iš q[ar-ka-mi?]]* (13) *[e-ep-ten gal-gal-tu-ri e-ep-ten nu-kán a-ri-na-aš ar-ḥ[i ZAG-aš⁹¹⁹ ar-ka-mi?]]* (14) *[GUL-ab-ten GÜ]B[ia-za-ma gal-gal-tu-ri GUL-ab-ten]* (15) *[x-na-aš ha-lu-kán ku-ya-at-ka, iš-ta-ma-aš-zi]* (12) [Šawoška begann, zu Ninatta und Kulitta zu sprechen: „Die Trommel!“] (13) [ergreift. Das Beck]en ergreift, und am Meeresufer [schlägt von rechts die Trommel,] (14) [und von links] schlägt das Becken! [...] (15) ... er hört vielleicht unsere Nachricht [...]“ (KUB 33, 88 Rs. 12'-15'). – Auch das Lied von dem Steinriesen Ullikummi bezeugt

das Musizieren mit Trommel und Becken; zum Spiel der Instrumente singt Šawoška ein Lied und versucht auf diese Weise – vergeblich –, Ullikummi an Land zu locken, damit Teššub ihn töten kann (KUB 36, 12 + KBo 26, 64 Vs. II 9'-12')⁹¹⁹. In ihren Schilderungen der Kontaktaufnahme der Šawoška mit Hedammu bzw. Ullikummi bezeugen die beiden mythologischen Texte eine betörende und erotisierende Wirkung von Musik: Zunächst dient das Spiel auf Trommel und Becken sicherlich dazu, die Aufmerksamkeit der Meeresriesen zu erregen. Der eigentliche Zweck von Musik in dieser Situation ist jedoch die Steigerung der Wirkung der nackten Šawoška auf Hedammu, indem sie und ihre Dienerinnen sich zu der rhythmischen Musik tänzerisch vor ihm bewegen. Dies hat dann auch tatsächlich die gewünschte Wirkung, nämlich die sexuelle Erregung des Hedammu: *LÜ-na-lar pa-ra-a ya-at-ku-ūš-ki-iz-zi* „seine Männlichkeit springt immer wieder hervor“ (KUB 33, 84 + Bo 6404 + KBo 19, 109 + 109a Rs. IV 15'⁹²⁰) und die sich daraus ergebende Gelegenheit, ihn an den Strand zu locken.

⁹¹⁸ Zu KBo 4, 14 vgl. P. Meriggi, in: WZKM 58, 84-90; R. Stefanini, in: Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 8/20, 40-79; I. Singer, in: ZA 75, 100-123; F. Starke, Die keilschriftluwischen Texte, 475 (hier auch Umschrift und Übersetzung; irrtümlicherweise wird hier ^(uuo)galgaluri-n. mit einer Trommel identifiziert); M. Giorgini/C. Mora, Aspetti della regalità ittita, 66-68. – Zu KBo 4, 14 Rs. III 30 vgl. auch Kap. 4.7.1.

⁹¹⁹ Zu KUB 33, 88 Rs. 12'-15' und KUB 36, 12 + Vs. II 9'-12' vgl. Kap. 4.4.1.

⁹²⁰ Zu KUB 33, 84 + Rs. IV 15' vgl. J. Siegelová, Appu-Märchen und Hedammu-Mythos, 60f.

7 Zusammenfassung und Ausblick

Eines der wichtigsten Elemente der hethitischen Rituale ist die Musik. Die heiligen Handlungen werden begleitet vom heiligen Wort, dessen numinöser Charakter sichtbar wird in der äußeren Form: Der (magische) Gesang wird ausgeführt im Flüster- oder Murmelton, in metrischer Gestaltung, im responsorialen Wechsel von Vorsänger und Chor oder in archaischen, fremden Sprachen (Hattisch, Hurritisch, Luwisch usw.).

Der Auftritt aller an den kultischen Handlungen beteiligten Musikerinnen und Musiker ist eingebettet in den Ablauf der einzelnen Rituale: Von Musik- und Gesangsdarbietungen begleitet werden die zentralen Ritualhandlungen, z. B. Opfer und Libationen, aber auch Auftritte des Königs bzw. des Königspaares bei Prozessionen. Der Einsatz von Musik (auch Musikverbote!) wird durch Ritualanweisungen vorgeschrieben. Die Ritualtexte sind geprägt durch die stereotype Wiederholung sowie ihre verkürzte Ausdrucksweise, so daß sie teilweise schwer verständlich sind und sich die Realität der musikalischen Aufführungen nicht immer zweifelsfrei rekonstruieren läßt. In anscheinend festgelegter Reihenfolge werden die Elemente des Musikgeschehens genannt: Musikinstrumente, Gesang, Rezitationen und (rhythmisches?) Klatschen. Die Gestaltung der Texte läßt jedoch nicht in jedem Fall eindeutig erkennen, ob es sich hier tatsächlich um ein Nacheinander der verschiedenen Elemente von Musikdarbietungen handelt oder ob eher ein gleichzeitiges Agieren zumindest von Musikern und den klatschenden Personen vorauszusetzen ist.

Die Terminologie für das Spielen der einzelnen Musikinstrumente und das Ausführen von Gesang erlaubt nicht immer eine klare Trennung zwischen Instrumentalmusik und Gesang (Kap. 4.1, Einleitung): So wird nicht in jedem Text deutlich, ob die Musiker nur auf ihren Instrumenten spielen oder ob sie oder andere Personen gleichzeitig singen; auch bei der Erwähnung von Gesang wird häufig kein Musikinstrument genannt, so daß die Ritualanweisungen auch in diesen Fällen – zumindest für den heutigen Leser – nicht klar zum Ausdruck bringen, ob es sich um *a capella*-Gesang handelt oder ob die ohnehin selbstverständliche Musikbegleitung, möglicherweise vom Sänger selbst: ausgeführt, nicht eigens erwähnt werden muß. Wenige Texte legen durch ihre sprachliche Gestaltung nahe, daß Vokal- und Instrumentalmusik gleichzeitig aufgeführt wurde. Dafür spricht

die Nennung verschiedener Musikinstrumente im Instrumentalis in folgenden Beispielen: ¹⁰NAR ^{GIS}hu-un-zi-na-ri-it SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der großen Leier“ (KUB 30, 24 + Vs. II 9f. [vgl. Text Nr. 66]); ¹⁰NAR ^{ISTU}GIS TIBULA SİR^{RU} „Der Musiker/Sänger singt unter Begleitung der Harfe“ (KUB 30, 25 + Rs. 19f. [vgl. Text Nr. 68]); ¹⁰MES ^{zi-li-hu-ri-ia-tal-li-ni}GIS hu-hu-pa-al-li-it SİR^{RU} „Die Zilipuri-Männer singen unter Begleitung der Laute“ (KUB 11, 35 Rs. V 10f. [vgl. Text Nr. 48]). Eine unmißverständliche Unterscheidung zwischen Instrumental- und Vokalmusik kommt ganz besonders deutlich in den Instruktionen für den Kult der Taurit zum Ausdruck: Während der Opferhandlungen für diese Gottheit darf zwar auf der Leier gespielt werden; es besteht jedoch ein Gesangsverbot (s. u.).

Trotz zahlreicher Belege ist oftmals keine zweifelsfreie Identifikation der genannten Instrumente möglich; den in sumerographischer Schreibung gebotenen Termini lassen sich nicht immer die hethitischen Entsprechungen zuordnen. Die meisten in den hethitischen Texten vorkommenden Bezeichnungen für Musikinstrumente (^{zina}/ir, ^{GIS}arkam(m)i-n. [c.], ^(URUDU)galgalturi-n.) sind – genauso wie z. B. ein großer Teil der hethitischen Begriffe für Kultgegenstände und die Berufsbezeichnungen für das Kultpersonal (¹⁰zabtari-c. „Priestersänger“, ¹⁰tahaja-c. „Barbier“, ¹⁰lux(?)eli-c. „Priester, Gesalbter“, ^{MUNUS}zintubi-c. eine Tempelfunktionärin, ¹⁰zipurija-c. ein Tempelfunktionär) aus anderen Sprachen, meistens aus dem Hattischen oder dem Keilschriftluwischen, entlehnt. – Auch das musizierende (Kult-)Personal ist, bedingt durch die sprachliche Gestaltung der hethitischen Ritualtexte, nicht immer greifbar: „(26) ... Die Priestersänger singen. (27) Die Trommel, (28-29) (und) das Becken schlagen sie unter Begleitung der Laute. (30) Und sie klatschen ständig.“ (KUB 20, 78 Rs. VI 26-30). Einige der genannten Musikerinnen und Musiker verstehen sich auf das Spielen mehrerer Instrumente und treten auch als Sängerinnen und Sänger oder als eine Art Rezitatoren auf; in manchen Fällen sind sie lediglich Ausführende eines Rituals, ohne dabei als Instrumental- oder Vokalmusiker/innen zu fungieren. Dies trifft insbesondere für den als ¹⁰NAR bezeichneten Kultfunktionär zu, der als Harfenspieler, als Sänger, als Sprecher des Königsnamens (eine Art der Rezitation oder Gesang?) und als Darbringender von Opfern bezeugt ist. Auch die

10.MES³ ALAM.ZU, üben in den Ritualen verschiedene Funktionen aus: Sie sind vornehmlich als Rezipienten oder Sprecher bestimmter zum Ritual gehöriger Texte belegt, agieren aber auch als Komödianten, Spaßmacher, Akrobaten oder Tänzer und als Musiker (Sänger, Hornisten, Trommler, Becken- und Lautenspieler).

In der hethitischen (Kult-)Musik sind eine nicht näher differenzierte Leier (GIŠ³ PINANNA, *zinar*) sowie die große und die kleine Leier (GIŠ³ PINANNA.GAL, *hunzinar* und GIŠ³ PINANNA.TUR, *ippizinar*) belegt (Kap. 4.1.1-3). Eine mit Silber eingelegte Leier wird in einem Totenritual genannt (KUB 30, 25 + Vs. 25 [vgl. Text Nr. 67]). Nach Aussage der Texte sind die Leiern das am häufigsten bezeugte und damit wohl auch das dominierende Musikinstrument, so daß das aus dem Protohattischen entlehnte *zinar/zinar* auch die Musik insgesamt bezeichnen kann. Fast ausschließlich in den hethitischen Totenritualen sind die Instrumentenbezeichnungen *hunzinar* und *ippizinar* bezeugt. — Leiern konnten zum Inventar der Tempel gehören und wurden ebenso wie die für den Kult im Tempel wichtigen Plätze (z. B. Herd) oder das Mobiliar beopfert. — Große und kleine Leiern erscheinen auf der Inandik-Vase mehrfach; die große (Stand-)Leier wird vierhändig gespielt. Leierspieler sind auch auf dem silbernen Faustgefäß sowie auf den Orthostatenreliefs von Zincirli und Karatepe dargestellt; eine Leierspielerin findet sich auf einem Relief aus Maraş: Es handelt sich um verschiedene Typen von kleinen Leiern, die mit 4, 6, 8 oder 12 Saiten bespannt sind.

Das mit dem Terminus GIŠ³ TIBULA bezeichnete Musikinstrument ist selten belegt: Möglicherweise handelt es sich dabei um die Harfe (Kap. 4.2). In erster Linie wird das Chordophon offenbar während des hethitischen Totenrituals benutzt. Die Harfe erscheint ebenso wie die Leiern mit dem Determinativ GIŠ und dem Verbum *hazzik(k)-* „ein Musikinstrument (mit einem Plektrum?) spielen“. Eine Darstellung einer Harfe findet sich auf einem Reliefkeramikfragment aus Boğazköy. Aus Boğazköy kommt auch die Statuette eines sitzenden Harfenspielers, die in die 2. Hälfte des 13. Jh. v. Chr. zu datieren ist.

Ebenfalls zu den Chordophonen zu zählen ist wohl das mit dem in der Hethitologie umstrittenen Terminus GIŠ³ huppal-n. „Laute?“ bezeichnete Instrument (Kap. 4.3). Auf der Inandik-Vase, auf einem Orthostatenrelief aus Alaça Höyük, auf mehreren Reliefkeramikfragmenten aus Alaşar und auf 2 Stempelsiegeln aus Boğazköy sind Lauten bezeugt, auf der Inandik-Vase sogar zusammen mit Becken oder Trommeln; auch auf den späthethitischen Orthostatenreliefs aus Karkemiş, Zincirli und Maraş (?) sind mehrfach Lautenspieler

dargestellt. Die Häufigkeit der Belege in den Bildzeugnissen läßt vermuten, daß die Laute auch in den Ritualen häufiger benutzt wurde und entsprechend oft in den Texten bezeugt sein mußte. Die Funktion des Instruments als Kultobjekt ist durch die hethitische Ritualliteratur mehrfach belegt: Zusammen mit verschiedenen für die Ausführung des Rituals benötigten Gegenständen werden auch eine aus Buchsbaumholz oder aus Elfenbein gefertigte Laute und eine Trommel aufgeführt (KUB 29, 4 Vs. I 24f. [vgl. Text Nr. 65]). Die Verehrung des GIŠ³ huppal-Instrumentes beschreibt eine Niederschrift des Lallupija-Rituals vom Ende des 14. Jh. v. Chr.: In das Musikinstrument wird während des Rituals eine Weinspende für den Sonnengott gegossen (KUB 25, 37 + Vs. I 25'-28' [vgl. Text Nr. 60]). In anderen Abschnitten des gleichen Rituals trinken verschiedene Kultakteure „zur Beruhigung“ der Laute (Vs. I 35'. 41'f. Vs. II 11'f. [vgl. Texte Nr. 60 und 61]), wie sonst „zur Beruhigung“ verschiedener Gottheiten getrunken wird; nach dieser Trinkerzeremonie wird auf dem Instrument gespielt (Vs. II 13'f. [vgl. Text Nr. 61]). Rs. III 24'f. Während eines anderen Rituals werden – wie sonst Götterstatuen oder andere Kultgegenstände – die Laute und das Horn gesalbt (KUB 55, 38 [= Bo 2329] Vs. II 8f. [vgl. Text Nr. 72]).

Die hethitischen Ritualtexte bezeugen eine Reihe von Idiophonen und Membranophonen (vgl. Kap. 4.4-8), was auf ein starkes rhythmisches Element in der hethitischen (Kult-)Musik schließen läßt. Bezeugt sind große und kleine Trommeln (GIŠ³ BALAG.DI, GIŠ³ arkam(m)-n. [c.]), Rasseln (GIŠ³ mukar/mukn-n.), ein vielleicht als Trommel oder Aufschlagplatte anzusprechendes Objekt (*kupiti-c.*) und ein durch Gegeneinanderschlagen von zwei Bestandteilen Lärm (oder Rhythmus?) erzeugendes Instrument (GIŠ³ mārī-c./mārī-n.). Bei Letzterem handelt es sich vielleicht um Gegenschlagstäbe oder Klappern o. ä.; für einen Speer oder eine Lanze, also kein eigentliches Musikinstrument, sondern ein Gegenschlag-Idiophon, spricht das Auftreten von Palastbediensteten und Leibgardisten mit diesem Gegenstand (z. B. KUB 2, 3 Vs. II 6f. [vgl. Text Nr. 38]). — Häufig mit der Trommel zusammen nennen die Texte das *galgal-turi-n.*, das durch das Determinativ URUDU als Metallgegenstand charakterisiert wird. Dies Musikinstrument tritt paarweise auf: 3 *TAPAL galgal-turi* „3 Paare des *galgal-turi*-Instrumentes“ (KBo 25, 190 Vs. 1; vgl. auch KBo 33, 28 [= 110/f, 5]); demnach handelt es sich um ein aus zwei Teilen bestehendes Objekt, das dann wohl auch mit beiden Händen gespielt wurde, z. B. zwei Gegenschlagstäbe, Klappern oder Becken. Auf ein metallenes Becken-artiges Instrument könnte das Determinativ URUDU ein Hinweis sein. Die meisten dieser

Im Zusammenhang mit dem Kult der Gottheit Tauri(t) besteht ein Gesangsverbot (Kap. 4.12). Über den Zuständigkeitsbereich dieser Gottheit und über ihren Charakter ist nichts bekannt, so daß sich das Gesangsverbot nicht erklären läßt. Vielleicht hatte die Tauri(t) eine Abneigung gegenüber Gesang. Instrumentalmusik hingegen ist bei der Beopferung dieser Gottheit erlaubt: Es treten Leierspieler auf. Gesang ist auch bei manchen Auftritten des Königspaares untersagt, es werden aber Trommeln und Becken o. ä. geschlagen (z. B. KBo 10, 24 Rs. IV 10-18 [vgl. Text Nr. 10]). – Ein Musikverbot besteht auch während einiger im Rahmen des Totenrituals ausgeführter Ritualhandlungen: So darf z. B. während einer nach dem Ossilegium ausgeführten Trinkzeremonie für die Seele des Toten nicht auf der Leier gespielt werden (KUB 30, 15 + Vs. 19f.).

Die in ihren Anweisungen ausführlicher gehaltenen Ritualtexte lassen teilweise relativ detaillierte Aussagen zur Aufführungspraxis der hethitischen Kultmusik zu (Kap. 5.2). Der Beginn musikalischer Darbietungen wird vom König bestimmt (Kap. 5.2.4): In seinem Auftrag teilen der Führer der Leibgarde (GAL MEŠEDI) und der Herold (LÚ GIDRU) – in anderen Ritualen tritt der Mundschenk (LÚSAGIA) in dieser Funktion auf – den Musikern durch den Zuruf „Musik, Musik!“ (*zimir zimir*) mit, daß sie sich bereithalten sollen. Unter Führung der genannten Funktionäre bringen die Musiker ihre Instrumente an den Aufführungsort und stellen sich in einer festgelegten Ordnung dem König zugewandt auf. – In denjenigen Festabschnitten, die mit der Ankunft des Königs am Ritualschauplatz oder seiner Abreise zu einem weiteren Kultort verbunden sind, finden die Musikdarbietungen außerhalb der Tempel statt: Die Musikanten laufen vor und hinter dem König her; in diesem Kontext sind am häufigsten Trommeln und Becken sowie gelegentlich Gesang bezeugt. Ähnlich zusammengesetzte Musikerensembles finden sich auch bei Prozessionen mit Götterstatuen und anderen Kultgegenständen.

Der Beginn von Musikdarbietungen ist in manchen Texten durch die Verwendung entsprechender Konjunktionen und Adverbien, die den Fortgang der Handlung markieren und zeitliche Verhältnisse anzeigen, zu erkennen; diese Texte zeigen, daß die Musikdarbietungen während der Trinkzeremonien für die einzelnen Gottheiten stattfinden. Der Beginn musikalischer Darbietungen ist wohl auch zu erwarten nach dem Einzug der Musiker in den Tempel: Sie sind durch den Befehl des Königs aufgefordert worden, sich am Schauplatz des Rituals einzufinden und haben sich mit ihren Instrumenten dort aufgestellt; in diesem Augenblick sind die Voraussetzungen für den Beginn der Musikdarbietung gegeben. Die Trink-

zeremonien für die Gottheiten werden von Musik begleitet; während der Vorbereitungen für die nächste Ritualhandlung wird die Musikdarbietung unterbrochen (Kap. 5.2.5). Auch während der Rezitationen des Komödianten pausieren die Leiern. Das Ende des Auftritts der Musikerinnen und Musiker ist in den Texten selten gekennzeichnet (Kap. 5.2.6); zu erwarten ist das Beenden von Musikdarbietungen nach dem Abschluß der jeweiligen Ritualhandlung, nachdem die Ausführenden den Schauplatz des Rituals verlassen haben. – Die Begleitung von Opferzeremonien durch Musikdarbietungen ist auch durch Bildzeugnisse, nämlich die Inandik-Vase, das Gefäß in Form eines Unterarmes mit geballter Faust, das Orthostaten-Relief aus Alaga Höyük sowie die spätethitischen Reliefs aus Karkemiš und Maraş belegt.

Wenn der König bzw. das Königspaar während der großen Festrituale nacheinander mehrere Kultorte besucht, finden anscheinend sowohl bei seiner Ankunft als auch bei seiner Abreise zur nächsten Station seiner Kultreise Musikdarbietungen statt (Kap. 5.2.2). Bei den Vortragenden handelt es sich häufig um Beckenspieler und Trommler sowie um Chöre, die hattische Lieder in Form von Wechselgesängen vortragen. Auch bei kleineren Kultprozessionen innerhalb eines Ortes wird musiziert, wenn die Ausführenden des Rituals den Schauplatz der Ritualhandlung betreten und auch, wenn sie ihn verlassen und sich zum nächsten Ort begeben (Kap. 5.2.2). Bei diesen Prozessionen befinden sich die Musikantinnen und Musikanten vor und hinter den Ausführenden der Ritualhandlungen: „(13) Der Priester Sänger (und) die Trommlerinnen laufen (14-15) vor und hinter dem König. (16) Die Trommel und das Becken (17) schlagen sie. (18) Sie singen aber nicht.“ (KBo 10, 24 Rs. IV 13-18 [vgl. Text Nr. 10]). Von Sängerinnen oder Sängern und verschiedenen Instrumentalisten (z. B. Leierspielern, Trommlern und Beckenspielern) begleitet wurden Festzüge mit Götterstatuen und auch das Herbeibringen von Klein- und Großvieh für das Opfer. Bestimmte Lieder waren auch für das Besteigen des Berges Taḫa vorgesehen, wenn dort im Rahmen der Feste für den Wettergott von Zippalancā Opferzeremonien ausgeführt werden sollten.

Neben dem Auftritt von Solisten und dem von einem Musikinstrument begleiteten Gesang ist auch das Zusammenspiel mehrerer Instrumente bezeugt (Kap. 5.2.1). Weitaus am häufigsten sind jedoch der Gebrauch der kleinen und der großen Leier als Soloinstrumente sowie Auftritte von Sängern bezeugt. Über die Größe der Musikerensembles, die an den Ritualhandlungen beteiligt sind, bieten die Texte keine genaueren Angaben; es dürfte meistens mit etwa 8 Personen zu rech-

nen sein: Die Texte nennen in der Regel mehrere Sänger oder Leierspieler; hinzu kommen bei einigen Ritualen weitere Instrumentalisten, z. B. Trommel-, Becken- oder Lautenspieler und gelegentlich auch Chöre sowie Gruppen von Tänzern. Am Ende der Aufzählung von Musikinstrumenten und der Vokalmusiker(innen) werden häufig noch ein Händeklatscher (⁰*palya'al-la-c.*), ein Komödiant (⁰*MEŠALAM.ZU*) und ein Vortragspriester (⁰*kiita-c.*) genannt. Das Zusammenwirken mehrerer Personen in einem Ensemble erfordert eine Person, die den Einsatz der einzelnen Instrumente und von Gesang bestimmt und den Rhythmus angibt (Kap. 5.2.3). Eine derartige koordinierende Funktion im Ensemble übt möglicherweise der am häufigsten als Mitwirkender an den Musikdarbietungen belegte Händeklatscher durch rhythmisches Klatschen aus: Einige Ritualanweisungen weisen den Rezipienten und Händeklatschern einen Platz vor den anderen Musikern zu; durch diese Aufstellung wäre ihre für den Fortgang der Musikdarbietung relevante Gestik für alle Mitglieder gleichermaßen sichtbar. Für die Leitung hethitischer Musikerensembles bieten jedoch weder die Texte noch die ikonographischen Zeugnisse einen Anhaltspunkt; eine Vorstellung von derartigen Möglichkeiten der Koordination musikalischer Vorträge vermitteln die Bildzeugnisse Ägyptens mit ihren Darstellungen der Cheiromenen, die vor den Musikern sitzen und durch Händeklatschen und verschiedene Gesten Töne, Intervalle, Melodien oder melodische Abschnitte angeben, sowie von klatschenden Personen und „Dirigenten“ größerer Instrumental- und Vokalensembles. Auch die Zeugnisse aus Mesopotamien und Indien geben Auskunft auf die Frage nach den Personen mit koordinierend-leitender Funktion in größeren Musikerensembles: Leitende Funktionen werden durch Klatschen und Handbewegungen von singenden Personen ausgeübt.

Eine Durchsicht der hethitischen Texte zeigt, daß in verschiedenen Situationen während eines Festrituales musiziert wurde. Kaum ein Ritual wird ohne Instrumental- und Vokalmusik ausgeführt; zudem werden Musikinstrumente beopfert wie die Lokalitäten im Tempel und zum Kult der einzelnen Gottheiten gehörige Utensilien, was auf die besondere Bedeutung von Musik im hethitischen Kult weist.

Musik hat in hethitischen Festritualen verschiedene Funktionen (Kap. 6.1). Sie dient der Kontaktaufnahme mit den Gottheiten: Mit Hilfe von Musikinstrumenten werden die Götter zum Ritual herbeigerufen. Eine ähnliche Aufgabe kommt der Musik sicherlich auch bei Gebeten zu. Während der Trink- und Speiseopferzeremonie intensivierte das Musizieren die Kommunikation zwischen Gottheit und Festgemeinde, dient aber auch

der Unterhaltung der beopferten Götter. Auch bei Orakelanfragen wird durch Musik die Kommunikation zwischen Gott und Mensch unterstützt. Im Totenritual bzw. im Ahnenkult wird durch bestimmte Riten, zu denen auch die Musikausübung gehört, die Verbindung zwischen dem Toten und den Hinterbliebenen aufgenommen bzw. aufrechterhalten. Bei Wettkämpfen und auch auf Feldzügen soll der Lärm von Musikinstrumenten und der Gesang den Feind einschüchtern, vielleicht auch verspotten und die Kämpfenden selbst stimulieren. Mit Gesang, Lautenspiel und Tanz versetzt ein Kultfunktionär sich selbst und anscheinend auch einige weitere Personen in Trance, um dann die Kommunikation mit einer Gottheit aufzunehmen; hier spielt Musik für das Erreichen eines ekstatischen Zustandes eine wichtige Rolle und ermöglicht damit also auch - gemeinsam mit anderen Faktoren - die Kontaktaufnahme mit der Gottheit. Auf die apotropäische Wirkung von Musik zielt die Benutzung der Rassel: Beschwörungen und der Lärm des Schüttelidiophons sollen böse Geister abwehren, wenn der König den Palast verläßt. Die betörende und erotisierende Wirkung von Musik und Tanz macht sich die Göttin Šawoška zunutze, um das Meeressungeheuer Hedammu zu überlisten. Von einer Unterhaltung nicht nur der Götter, sondern auch der Menschen durch Musikdarbietungen ist sicherlich am ehesten beim Festmahl während der „großen Versammlung“ und natürlich bei dem im Hedammu-Mythos geschilderten Gastmahl im Haus des Kumarbi auszugehen. Nicht immer ist eine klare Trennung zwischen Kultmusik und Musizieren ohne religiösen Hintergrund möglich (Kap. 6.2). Dies wird ganz besonders deutlich bei den Kampflieder für den Kriegsgott Zababa, die sowohl im Rahmen der Festrituale als auch außerhalb der kultischen Feste auf Feldzügen (hier aber möglicherweise auch im Zusammenhang mit situationsbedingten Kulthandlungen für den Kriegsgott) gesungen werden.

In der vorliegenden Untersuchung konnte gezeigt werden, daß nach Aussage der Schriftzeugnisse und der ikonographischen Quellen das Hethiterreich zumindest im Bereich des Kultes durchaus über eine vielfältige und auch eigenständige Musikkultur verfügte. Zu den verschiedenen Anlässen wurde eine Vielzahl verschiedener Musikinstrumente gespielt; dabei trat in vielen Fällen eine größere Zahl von Instrumental- und Vokalmusikern zu einem Ensemble zusammen; zudem existierte ein offenbar umfangreiches Liedgut, das in unterschiedlichen Formen von Gesang vorgetragen wurde. In der hethitischen Musikkultur lassen sich Einflüsse der benachbarten Kulturen (Ägypten, Mesopotamien, ägäischer Raum) feststellen. Dies trifft insbesondere für die Musik-

instrumente, wie z. B. die Laute und die Leier, zu. Als ererbtes anatolisches Kulturgut ist wahrscheinlich ein großer Teil der Membranophone und Idiophone (Trommeln, Becken, Rasseln) zu bewerten; auch die fremdsprachigen Gesänge weisen auf das Vorhandensein älterer kleinasiatischer Traditionen.

Die Quellenlage erlaubt lediglich Rückschlüsse auf die Musikausübung im hethitischen Staatskult, nicht jedoch über die Musik der breiten anatolischen Untertanenbevölkerung. Diese großen Lücken in der Überlieferung lassen vermuten, daß die hethitische Musik fast ausschließlich mündlich tradiert wurde, wie dies auch bei den vorderasiatischen, ägyptischen und ägäischen Musikkulturen der Fall war. Demzufolge lassen sich aus den hethitischen Schriftzeugnissen keine Informationen über die Notation, das Tonsystem, Intervallabstände, Melodien und Rhythmen gewinnen. Angesichts der für andere Bereiche (z. B. Religion) gut belegten Fremdeinflüsse kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, daß das hethitische Musiksystem Einflüsse aus Mesopotamien und anderen benachbarten Musikkulturen aufnahm.

Weitere Fortschritte in der Erforschung der hethitischen Musikkultur sind zu erhoffen durch neue archäologische Funde und Texte, aber auch durch die Publikation bisher unveröffentlichten Materials: So fehlen für den hethitischen Bereich

die in Mesopotamien vorhandenen lexikalischen Listen, die dann vielleicht eine Identifizierung der fraglichen hethitischen Musikinstrumente mit bereits bekannten Klangwerkzeugen Mesopotamiens oder Kleinasiens ermöglichen und durch Bezeichnungen von Intervallen o. ä. Rückschlüsse auf das Tonsystem zulassen würden. Funde von Originalinstrumenten, deren Erhaltungszustand z. B. das Vermessen von Bundabständen bei Lauten und der Grifflöcher bei Aerophonen sowie eine Bestimmung der Saitenzahl bei den Chordophonen Leier und Harfe erlaubt, könnten zur Schließung der Wissenslücken hinsichtlich des Tonsystems beitragen. Auch Nachbauten der Musikinstrumente zur Gewinnung von Klangproben könnten hier hilfreich sein. Die setzt allerdings ebenfalls das Vorhandensein gut erhaltener Originalinstrumente bzw. ikonographische Zeugnisse von sehr guter Qualität und Detailgenauigkeit voraus.

Weitere Chancen für die Erforschung der kleinasiatischen, insbesondere der hethitischen Musikkultur, bietet gewiß der Austausch mit anderen, auf dem Gebiet der Musikarchäologie tätigen Wissenschaftler(innen) auf größeren Kongressen und auch in kleinerem Rahmen. Der Vergleich mit anderen Musikkulturen könnte für die Forschung auf dem Gebiet Kleinasien auch dann ein Impuls sein, wenn die erhofften Neufunde und Publikationen auf sich warten lassen.

8 Abkürzungs- und Literaturverzeichnis

8.1 ABKÜRZUNGEN

Abkürzungen, sofern nicht im Literaturverzeichnis aufgeschlüsselt, richten sich nach: E. Laroche, *Catalogue des textes hittites*, Paris 1971 (= *Études et commentaires*, 75); R. Borger, *Handbuch der Keilschriftliteratur*, Band II, Berlin 1975, XI-XXXII; E. Bleibtreu/H. Hirsch/H. Hunger/R. Stola, *Assyriologie, Register*, in: *AfO* 35 (1988) 261-285.

Darüber hinaus werden folgende Abkürzungen verwendet:

A.	Akkusativ
ägypt.	ägyptisch
akk.	akkadisch
c.	genus commune
Dat.	Dativ
DBH	Dresdner Beiträge zur Hethitologie
Dupl.	Duplikat
hatt.	hattisch
heth.	hethitisch
Gen.	Genetiv
hurrit.	hurritisch
k.-luw.	keilschriftluwisch
Kol.	Kolumne
lk.	linke(r)
luw.	luwisch
N.	Nominativ
n.	Neutrum
pal.	palaisch
Par.	Paralleltext
Pl.	Plural
Prs.	Präsens
r.	rechte(r)
Rd.	Rand
Rs.	Rückseite
Sg.	Singular
sum.	sumerisch
Vs.	Vorderseite

8.2 LITERATUR

AHw s. Soden, W. von, *Akkadisches Handwörterbuch*.

AGN, B.P.

Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. Ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der griechischen Musik, Frankfurt/Main 1963.

AKURGAL, E.

Späthethitische Bildkunst, Ankara 1949.

AKURGAL, E.

Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander, Berlin 1961.

AKURGAL, E.

Die Kunst der Hethiter, München 1976.

ALP, S.

Untersuchungen zu den Beamtennamen im hethitischen Festzeremoniell, Leipzig 1940.

ALP, S.

Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels. Kultanlagen im Lichte der Keilschrifttexte. Neue Deutungen, Ankara 1983.

ALP, S.

Einige weitere Bemerkungen zum Hirschrython aus der Norbert Schimmel-Sammlung, in: *Imparaü*, F. (Hrsg.), *Studi di storia e di filologia anatolica dedicata a Giovanni Pugliese Carratelli*, Firenze 1988 (= *Eothen. Studi sulle civiltà dell'Oriente antico*), 17-23.

AMIET, P.

Die Kunst des Alten Orient, Freiburg/Breisgau 1977.

AMIET, P.

La glyptique mésopotamienne archaïque, Paris 1980.

ANDERSON, R.D.

Music and Dance in Pharaonic Egypt, in: *Sasson, J.M., Civilizations IV*, 2555-2568.

ARCHI, A.

Fêtes de printemps et d'automne et réintégration rituelle d'images de culte dans l'Anatolie hittite, in: *UF* 5 (1973) 7-27.

ARCHI, A.

Trono regale e trono divinizzato nell'Anatolia ittita, in: *SMEA* 1 (1966) 76-120.

ARCHI, A.

How a Pantheon forms. The Cases of Hattian-Hittite Anatolia and Ebla of the 3rd Millennium (sic!) B.C., in: *Janowski, B./Koch, K./Wilhelm, G., Religionsgeschichtliche Beziehungen*, 1-18.

ARIK, R.O.

Les fouilles d'Alaça Höyük entreprises par la société d'histoire turque. Rapport préliminaire sur les travaux en 1935, Ankara 1937.

ARNAUD, D.

Recherches au pays d'Aštata. Emar VI.3: Textes sumériens et accadiens, Paris 1986 (= *ERC, "Synthèse"* no. 18).

BACHMANN, W.

Frühbronzezeitliche Musikinstrumente Anatoliens, in: *Hickmann, E. et al., Studien zur Mu-*

- sikarchäologie II, 145-157.
- BACHMANN, W. (HrG.)
Anatolia to the End of the Late Hittite Period
(= Eichmann, R. [HrG.], *Music Archaeology of the Ancient Near East*, Volume 1) (in Vorbereitung).
- BADALI, E.
¹⁰ALAM.ZU.: Adoratore di statue o clown, in:
BibOr 139/26 (1984) 45-53.
- BADALI, E.
Una festa in onore di Zababa (CTH 612) - I,
in: SEL 2 (1935) 53-80.
- BADALI, E.
Una festa in onore di Zababa (CTH 612) - II,
in: SEL 3 (1936) 39-53.
- BADALI, E.
La musica presso gli ititi: un aspetto particolare del culto in onore di divinità, in BibOr 147/28 (1986) 55-64.
- BADALI, E./ZINKO, CHR.
Der 16. Tag des AN.TA.H.ŠUM-Festes. Text, Übersetzung, Kommentar, Glossar, Innsbruck 1989 (= Scientia. Schriftenreihe der Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Einzelwissenschaften und interdisziplinären Forschung, 20).
- BADALI, E.
Beziehungen zwischen Musik und kultischen Rufen innerhalb der hethitischen Feste, in: Schuler, E. v. (HrG.), XXIII. Deutscher Orientalistentag vom 16. bis 20. September 1985 in Würzburg. Ausgewählte Vorträge, Stuttgart 1989 (= ZDMG, Supplement VII), 282-292.
- BADALI, E.
Il significato del verbo itito *paluar-*, in: OrNS 59 (1990) 130-142.
- BADALI, E.
Strumenti musicali, musicisti e musica nella celebrazione delle feste itite, Heidelberg 1991 (= THeth. 14/1).
- BADALI, E./ZEILFELDER, S.
Hethitisch *palkeušsar*: Bedeutung und Etymologie, in: KZ 104 (1991) 70-83.
- BADALI, E.
Aspekte musikalischer Vorstellungen bei den Hethitern, in: Hickmann, E. et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 455-463.
- BARNETT, R.D./FAULKNER, M.
The Sculptures of Aššur-naṣir-apli II (883-859 B.C.), Tiglath-Pileser III (745-727 B.C.), Esarhaddon (681-669 B.C.) from the Central and South-West-Palace at Nimrud, London 1962.
- BARNETT, R.D.
Ancient Ivories in the Middle East and Adjacent Countries, Jerusalem 1982 (= Qedem 14).
- BARTL, K.
Mitteleisenzeitliche Kulturen im kleinasiatisch-nordsyrischen Raum, in: Bartl, K./Bernbeck, R./Heinz, M. (HrG.), *Zwischen Euphrat und Indus. Aktuelle Forschungsprobleme in der Vorderasiatischen Archäologie*, Hildesheim 1995, 222-240.
- BASS, G.F.
A Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun (Kaş): 1984 Campaign, in: AJA 90 (1986) 269-296.
- BAWANYPECK, D./GÖRKE, S.
Das Festritual für den Wettergott der Wiese, in: Richter, Th./Prechel, D./Klinger, J., *Kulturgeschichten*, 29-50.
- BECKER, H.
Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente, Hamburg 1966.
- BECKMAN, G.M.
Hittite Birth Rituals, Wiesbaden 1983 (StBoT 29).
- BECKMAN, G.M.
Mesopotamians and Mesopotamian Learning at Hattusa, in: JCS 35 (1983) 97-114.
- BECKMAN, G.M.
In: BiOr 42 (1985) 142-144 (Rezension zu KUB LIII).
- BECKMAN, G.M./HOFFNER, H.A.
In: Hittite Fragments in American Collections, in: JCS 37 (1985) 1-60.
- BECKMAN, G.M./HOFFNER, H.A.
Hittite Fragments in American Collections, in: JCS 37 (1985) 1-60.
- BECKMAN, G.M.
In: BiOr 43 (1986) 168-171 (Rezension zu I. Singer, *The Hittite KILAM Festival*).
- BECKMAN, G.M.
The Siege of Uršu Text (CTH 7) and Old Hittite Historiography, in: JCS 47 (1995) 23-34.
- BEHN, F.
Musikleben im Altertum und im frühen Mittelalter, Stuttgart 1954.
- BÉLIS, A.
La Phorbéia, in: BCH 110 (1986) 205-218.
- BÉLIS, A.
L'aulos phrygien, in: Rev. Arch. 1986, 21-40.
- BÉLIS, A.
Studying and Dating Ancient Greek *Auloi* and *Tibiae*: A Methodology, in: Hickmann, E./Hughes, D.W., *The Archaeology of Early Music Cultures*, 233-248.
- BEYER, B.
Indien. VIII. Musikinstrumente, in: MGG², Sachteil 4 (1996) 743-751. 765.
- BIN-NUN, S.R.
The Tawananna in the Hittite Kingdom, Heidelberg 1975 (= THeth. 5).
- BIHAN, A.
The Dancer from Dan, the Empty Tomb and the Altar Room, in: IEJ 36 (1986) 168-178.

- BITTEL, K.
Der Depotfund von Soloi-Pompeiopolis, in: ZA 46 (1940) 183-205.
- BITTEL, K.
Eine hethitische Reliefvase aus Kappadokien, in: Bruns, G. (Hrg.), Festschrift für Carl Weickert, Berlin 1955, 23-33.
- BITTEL, K.
Untersuchungen in der Altstadt. b. Ausgewählte Kleinfunde aus J-K/20, in: MDOG 91 (1958) 21-35.
- BITTEL, K.
Cymbeln für Kybele, in: Günther Wasmuth zum achtzigsten Geburtstag gewidmet von seinen Freunden, Kollegen und Autoren, Tübingen 1968, 79-82.
- BITTEL, K.
Beitrag zur hethitischen Bildkunst, vorgetragen am 21. Juni 1975, Heidelberg 1976 (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; Jg. 1976, Abh. 4).
- BITTEL, K.
Die Hethiter. Die Kunst Anatoliens vom Ende des 3. bis zum Anfang des 1. Jahrtausends vor Christus, München 1976.
- BLOCHER, F.
Gaukler im Alten Orient, in: Haas, V., Außen-seiter und Randgruppen, 79-112.
- BOEHMER, R.M.
Die Kleinfunde von Boğazköy aus den Grabungskampagnen 1931-1939 und 1952-1969, Berlin 1972 (= Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen des Deutschen Archäologischen Instituts und der Deutschen Orient-Gesellschaft. Herausgegeben von Kurt Bittel. VII: Die Kleinfunde von Boğazköy).
- BOEHMER, R.M.
Die Reliefkeramik von Boğazköy. Grabungskampagnen 1906-1912. 1931-1939. 1952-1978, Berlin 1983 (= Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen. Herausgegeben von Kurt Bittel. XIII: Die Reliefkeramik von Boğazköy).
- BOEHMER, R.M./H.G. GÜTERBOCK
Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy. Grabungskampagnen 1931-1939, 1952-1978, Berlin 1987 (= Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen. Herausgegeben von Kurt Bittel. XIV: Die Glyptik von Boğazköy, II: Glyptik aus dem Stadtgebiet von Boğazköy).
- BOEHMER, R.M.
Früheste Abbildungen von Lautenspielern in der althethitischen Glyptik, in: Neu, E./Rüster, Chr., Documentum Asiae Minoris Antiquae, 51-58.
- BOEHMER, R.M.
Von zwei Musikanten gespielte Leiern, in: Otten, H./Akurgal, E./Ertem, H./Süel, A., Sedat Alp'a armağan, 67-68.
- BÖRKER-KLÄHN, J.
Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs, Mainz 1982 (= BaF 4).
- BOESE, J.
Altmesopotamische Weihplatten. Eine sumerische Denkmalsgattung des 3. Jahrtausends v. Chr., Berlin 1971 (= Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie [Ergänzungsbande zur Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie, Neue Folge], Band 6).
- BONATZ, D.
Das syro-hethitische Grabdenkmal. Untersuchungen zur Entstehung einer neuen Bildgattung in der Eisenzeit im nordsyrisch-südostanatolischen Raum, Mainz 2000.
- BORGER, R.
Assyrisch-Babylonische Zeichenliste, Neukirchen-Vluyn 1978 (= AOAT 33); Ergänzungsheft, Neukirchen-Vluyn 1981 (= AOAT 33a).
- BOSSERT, H.TH.
Alt Kreta. Kunst und Handwerk in Griechenland, Kreta und auf den Kykladen während der Bronzezeit, Berlin 1923.
- BOSSERT, H.TH.
Altanatolien. Kunst und Handwerk in Kleinasien von den Anfängen bis zum völligen Aufgehen in der griechischen Kultur, Berlin 1942.
- BOSSERT, H.TH. ET AL.
Karatepe kazıları (Birinci ön-rapor). Die Ausgrabungen auf dem Karatepe (Erster Vorbericht), Ankara 1950 (= TTKY., 5. ser., 9).
- BOSSERT, H.TH.
Zu den Tafeln V-XVI, in: Jahrbuch für Kleinasiatische Forschung 2 (1952/53) 106-112.
- BOSSERT, H.TH.
Die phönizisch-hethitischen Bilinguen vom Karatepe, in: Jahrbuch für Kleinasiatische Forschung 2 (1952/53) 167-188.
- BRAND, H.
Überlegungen zum Gebrauch der Phorbeia. Vom Aulos zu Zurna und Launeddas, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie III, 375-386.
- BRANDENSTEIN, C.-G. FREIHERR VON
Hethitische Götter nach Bildbeschreibungen in Keilschrifttexten, Leipzig 1943 (= MVAeG 46/2).
- BRAUN, J.
Biblische Musikinstrumente, in: MGG₂, Sachteil 1 (1994) 1503-1537.
- BRAUN, J.
Jüdische Musik, in: MGG₂, Sachteil 4 (1996) 1511-1527, 1563-1569.
- BRAUN, J.
Musical Instruments, in: Meyers, G.M. (Hrg.), The Oxford Encyclopaedia of Archaeology in

- the Near East, Volume 4, Oxford 1957, 70-79.
- BRAUN, J.
Die Musikkultur Altisraels/Palästinas. Studien zu archäologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen, Göttingen 1999 (= OBO 164).
- BRAUN, J.
Some Remarks on the Music History of Ancient Israel/Palestine: Written or Archaeological Evidence, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie II, 135-139.
- BRENTJES, B.
Das Bestattungsritual der Hethiter - ein Erbe aus den eurasischen Steppen, in: AoF 26 (1999) 58-76.
- BRENTJES, B.
Musikant, Schamane oder Befehlshaber?, in: Hickmann, E./Eichmann, R., Studien zur Musikarchäologie I, 11-19.
- BROCK, N. VAN
Dérivés nominaux en -L- du hittite et du louvite, Paris 1962 (= RHA XX/71).
- BRUNNER-TRAUT, E.
Der Tanz im Alten Ägypten nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen, Glückstadt/Hamburg/New York 1958 (= Ägyptologische Forschungen, Heft 6).
- BRYCE, T.R.
The Nature of Mycenaean Involvement in Western Anatolia, in: Historia 38 (1989) 1-21.
- BUCHHOLZ, H.-G./KARAGEORGHIS, V.
Altägäis und Altkypros, Tübingen 1971.
- BUCHHOLZ, H.-G.
Ägäische Bronzezeit, Darmstadt 1987.
- BUCHHOLZ, H.-G.
Ugarit, Zypern und Ägäis. Kulturbeziehungen im zweiten Jahrtausend v.Chr., Münster 1999 (= AOAT 261).
- BURDE, C.
Hethitische medizinische Texte, Wiesbaden 1974 (= StBoT 19).
- CAHN, H.
Early Art in Greece. The Cycladic, Minoan, Mycenaean, and Geometric Periods, 3000-700 B.C., New York 1965.
- ÇAMBEL, H.
Karatepe. An Archaeological Introduction to a recently discovered Hittite Site in Southern Anatolia, in: Oriens 1 (1949) 147-162.
- CANCIK, H./GLADIGOW, B./KOHLE, K.-H. (Hrg.)
Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Band IV: Kultbild-Rolle, Stuttgart 1998.
- CARRUBA, O.
Das Palaische. Texte, Grammatik, Lexikon, Wiesbaden 1971 (= StBoT 10).
- CARTER, Ch.
Athletic Contests in Hittite Religious Festivals, in: JNES 47 (1988) 185-187.
- CARTER, J.B./MORRIS, S.P. (Hrg.)
The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule, Austin/Texas 1995.
- CARTER, J.B.
Ancestor Cult and the Occasion of Homeric Performance, in: Carter, J.B./Morris, S.P., The Ages of Homer, 285-312.
- ČERNÝ, M.K.
Probleme der Musikaufzeichnung aus Ugarit - Versuch einer neuen Interpretation des „Hymnus h6“, in: Vavroušek, R./Souček, V., Šulmu, 49-62.
- CHD s. GÜTERBOCK, H.G./HOFFNER, H.A., Chicago Hittite Dictionary.
- CHS I/1 s. HAAS, V., Die Serien *itkehi* und *itkalzi*.
- CHS I/2, 1 s. SALVINI, M./WEGNER, I., Die Rituale des AZU-Priesters.
- CHS I/3, 1 s. WEGNER, I., Hurritische Opferlisten.
- CHS I/4 s. WEGNER, I./SALVINI, M., Die hethitisch-hurritischen Ritualtafeln.
- CHS I/9 s. Haas, V.
- CLEMENS ALEXANDRINUS. Erster Band: Protrepticus und Paedagogus. Herausgegeben von Otto Stählin, Berlin 1972.
- COLLON, D., Laute. B. Archäologisch, in: RIA 6, 7/8 (1985) 515-517.
- COLLON, D., Leier. B. Archäologisch, in: RIA 6/7-8 (:983) 576-582.
- COLLON, D., First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East, London 1987.
- COLLON, D., Musik. I. B., Archäologisch, in: RIA 8, 7/8 (1997) 488-491.
- CORPUS OF HIEROGLYPHIC LUWIAN INSCRIPTIONS
Volume 1: Hawkins, J.D., Inscriptions of the Iron Age, Part 1: Text, Introduction, Karatepe, Karkamis, Tell Ahmar, Maraş, Malatya, Commagene, Berlin/New York 2000 (= Untersuchungen zur Indogermanischen Sprach- und Kulturwissenschaft, N.F. 8, 1, 1); Part 2: Hawkins, J.D., Text Amuq, Aleppo, Hama, Tabal, Assur Letters, Miscellaneous, Seals, Indices, Berlin/New York 2000 (= Untersuchungen zur Indogermanischen Sprach- und Kulturwissenschaft, N.F. 8, 1, 2); Hawkins, J.D., Plates, Berlin/New York 2000 (= Untersuchungen zur Indogermanischen Sprach- und Kulturwissenschaft, N.F. 8, 1, 3); Volume 2: Çambel, H., Karatepe-Aslantaş. The Inscriptions: Facsimile Edition, Berlin/New York 1999 (= Untersuchungen zur Indogermanischen Sprach- und Kulturwissenschaft, N.F. 8, 2).
- COWPER, H.S.
Three Bronze Figures from Asia Minor, in: JHS 29 (1909) 192-197.
- CHRISTMANN-FRANCK, L.
Le rituel des funérailles royales hittites, in: RHA 29 (1971) 61-111.

- DANMANVILLE, J.
Le rituel d'Ištar de Tamingina: KUB XII 5, in: RHA XX/70 (1962) 51-61.
- DANMANVILLE, J.
Iconographie d'Ištar-Šauša an Anatolie ancienne, in: RA 56 (1962) 9-30; 175-190.
- DAVIES, W.V./SCHOFIELD, L.
Egypt, the Aegean and the Levant. Interconnections in the Second Millennium BC, London 1995.
- DECKER, W.
Sport und Spiel im Alten Ägypten, München 1987 (Beck's Archäologische Bibliothek).
- DECKER, W.
Le sport dans la décoration murale des tombes privées de l'Égypte Pharaonique, in: Spectacles sportifs et scénique dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde organisée par l'Équipe de recherches étrusco-italiques de l'UMR 126 (CNRS, Paris) et l'École française de Rome, Rome 3-4 mai 1991, Paris 1993 (= Collection de l'École française de Rome 172), 443-463.
- DECKER, W./HERB, M. (Hrsg.)
Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten. Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz & verwandten Themen, Teil 1: Text, Leiden 1994 (= HdO I/14, 1), 760 f.; Teil 2: Abbildungen, Leiden 1994 (= HdO I/14, 2).
- DEMARGNE, P.
Die Geburt der griechischen Kunst. Die Kunst im ägäischen Raum von vorgeschichtlicher Zeit bis zum Anfang des 6. vorchristlichen Jahrhunderts, München 1965.
- DENTZER, J.-M.
Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIII^e au IV^e siècle avant J.-C., Rom 1982 (= Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 246).
- DICKINSON, O.
The Aegean Bronze Age, Cambridge 1994.
- DIEM, C.
Weltgeschichte des Sports und der Leibeserziehung, Stuttgart 1960.
- DIETRICH, M./LORETZ, O.
Ugaritische Rituale und Beschwörungen, in: TUAT III/2, Gütersloh 1988, 299-357.
- DİNÇOL, A.M.
Die fünfte Tafel des išuwa-Festes, in: RHA 27/84-85 (1969) 25-40.
- DİNÇOL, A.M.
Ein hurro-hethitisches Festritual: (H)išuwaš, in: Belleten 53/206 (1989) 1-50.
- DİNÇOL, B.
Beobachtungen über die Bedeutung des hethitischen Musikinstruments ^{alt}šuhupal, in: Anatolica 24 (1998) 1-5.
- DİNÇOL, B.
Eski Önyasya ve Misir'da Müzik, İstanbul 1999 (= Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları 11).
- DION, P.E.
Aramaean Tribes and Nations of First-Millennium Western Asia, in: Sasson, J.M., Civilizations II, 1281-1294.
- DO THAN, T.
The Philistines and their Material Culture, New Haven 1982.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, M.
Les problèmes de la notation hourrite, in: RA 69 (1975) 159-173.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, M.
A Hourrian Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music, Malibu 1984 (= Sources from the Ancient Near East 2, 2).
- DURU, R.
A Human-Shaped Rhyton from Kumrulu, in: Akurgal, E./Alkam, U.B. (Hrsg.), Mansel'e Armağan. Mélanges Mansel, Ankara 1974 (= Türk Tarih Kurumu Yayınları VII; 60), 679-690.
- EDEL, E.
Die ägyptisch-hethitische Korrespondenz aus Boghazköi in babylonischer und hethitischer Sprache, Band 1: Umschriften und Übersetzungen, Opladen 1994 (= Abhandlungen der Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 77).
- EHELOLF, H.
Zum hethitischen Lexikon, in: KIF 1 (1930) 137-160.
- EHS s. KRONASSER, J., Etymologie der hethitischen Sprache.
- EICHMANN, R.
Zur Konstruktion und Spielhaltung der altorientalischen Spielflauten. Von den Anfängen bis in die seleukidisch-parthische Zeit, in: BaM 19 (1988) 583-625.
- EICHMANN, R.
Koptische Lauten. Eine musikarchäologische Untersuchung von sieben Langhalslauten des 3.-9. Jh. n. Chr. aus Ägypten, Mainz 1994 (= Sonderschrift/Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo; 27).
- EICHMANN, R.
Lauten, in: MGG², Sachteil 5 (1996) 942-951.
- EICHMANN, R.
Zithern vor den Lauten?, in: Finkbeiner, U./Dittmann, R./Hauptmann, H., Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens, 107-120.
- EICHMANN, R.
Ein Hund, ein Schwein, ein Musikant, in: Pongratz-Leisten, B./Kühne, H./Xella, P. (Hrsg.), Ana šadi Labnāni lū allik. Beiträge zu altorientalischen und mittelmittelmeerrischen Kulturen. Festschrift für Wolfgang Röllig, Neukirchen-Vluyn 1997 (= AOAT 247).

- EICHMANN, R.
Strings and Frets, in: Hickmann, E./Eichmann, R., Studien zur Musikarchäologie I, 35-46.
- EICHNER, H.
Indogermanische Chronik 34b - II. Anatolisch, in: Sprache 34 (1988-1990) 194*-210*.
- ELLERMEIER, F.
Beiträge zur Frühgeschichte altorientalischer Saiteninstrumente, in: Kuschke, A./Kutsch, E. (Hrg.), Archäologie und Altes Testament. Festschrift für Kurt Galling zum 8. Januar 1970, Tübingen 1970, 75-90.
- EMRE, K./ÇINAROĞLU, A.
A Group of Metal Hittite Vessels from Kınık - Kastamonu, in: Mellink, M./Porada, E. /Özgüç, T., Nimet Özgüç'e Armağan, 676-713.
- ENGLUND, R.K./NISSEN, H.J.
Die lexikalischen Listen der Archaischen Texte aus Uruk, Berlin 1993 (= Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka, Band 13; Archaische Texte aus Uruk, Band 3).
- ENGLUND, R.K.
Archaic Administrative Texts from Uruk, Berlin 1994 (= Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka, Band 15; Archaische Texte aus Uruk, Band 5).
- THE EPIGRAPHIC SURVEY
The Tomb of Kheruef, Chicago 1980 (= Chicago Institute Publications 102).
- ERKANAL, H./DONBAZ, V./UĞUROĞLU (Hrg.)
XXXIV^{ème} Rencontre Assyriologique internationale, XXXIV. Uluslararası Assirioloji Kongresi, XXXIV. International Assyriology Congress, 6-10/VII/1987 - Istanbul, Ankara 1998 (= AKDTYK Türk Tarih Kurumu Yayınları; XXVI. Dizi - Sa. 3), 121-129.
- ERKUT, S.
Hittit Cagının önemli kült kenti Arinna'nın yeri, in: Otten, H./Akurgal, E./Ertem, H./Süel, A., Sedit Alp'a armağan, 159-165.
- ERMAN, R./GRAPOW, H.
Wörterbuch der ägyptischen Sprache, Band 5, Leipzig 1931.
- ESSEN, G.-W./THINGO, T.T.
Die Götter des Himalaya. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen, Band 1: Systematischer Bestandskatalog; Band 2: Tafelband, München 1989.
- EVANS, A.
The Palace of Minos. A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as illustrated by the Discoveries. Volume II: Part II: Town-houses in Knossos of the New Era and Restored West Palace Section with its Stage Approach, London 1929.
- FALKENSTEIN, A.
Sumerische religiöse Texte, in: ZA 49 (1950) 80-150.
- FINKBEINER, U./DITTMANN, R./HAUPTMANN, H. (Hrg.)
Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens. Festschrift für Rainer Michael Boehmer, Mainz 1995.
- FIRMICUS MATERNUS
L'erreur des religions paiennes. Texte établi, traduit et commenté par Robert Turcan. Collection des Universités de France, Paris 1982.
- FISCHER, F.
Die hethitische Keramik von Boğazköy, Berlin 1963 (= Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen des Deutschen Archäologischen Instituts und der Deutschen Orient-Gesellschaft. Herausgegeben von Kurt Bittel IV: Die hethitische Keramik von Boğazköy [= WVDOG 75]).
- FLEISCHHAUER, G.
Etrurien und Rom, Leipzig 1964 (= Besseler, H./Schneider, W. [Hrg.], Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums, Lieferung 5).
- FRIEDRICH, J.
Hethitisches Wörterbuch. Kurzgefaßte kritische Sammlung der Deutungen hethitischer Wörter, Heidelberg 1952.
- FRIEDRICH, J.
Hethitisches Wörterbuch. Kurzgefaßte kritische Sammlung der Deutungen hethitischer Wörter, 1.-3. Ergänzungsheft, Heidelberg 1957-1966.
- FRIEDRICH, J./KAMMENHUBER, A.
Hethitisches Wörterbuch. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage auf der Grundlage der edierten hethitischen Texte, Band I: A. Lieferung 1-8, Heidelberg 1975-1984; Band II: E. Lieferung 9-10, Heidelberg 1988; Band III: H. Lieferung 11, Heidelberg 1991; Band III: H. Lieferung 13, Heidelberg 1998.
- GALPIN, F.W.
The Music of the Sumerians and their immediate Successors, the Babylonians and Assyrians, Straßburg 1955 (= Collection d'Études Musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 33rd Volume).
- GARSTANG, J.
The Land of the Hittites. An Account of Recent Explorations and Discoveries in Asia Minor, with Descriptions of the Hittite Monuments, London 1910.
- GARSTANG, J.
The Hittite Empire, London 1929.
- GATES, M.-H.
Archaeology in Turkey, in: AJA 98 (1994) 249-278.

- GETZ-PREZIOSI, P.
Sculptors of the Cyclades, Ann Arbor 1987.
- GILAN, A.
Kampfspiele in hethitischen Festritualen, in: Richter, Th./Prechel, D./Klinger, J., Kulturgeschichten, 113-124.
- GIORGIERI, M./MORA, C.
Aspetti della regalità ittita nel XIII secolo a. C., Como 1996 (= Biblioteca di Athenaeum 32).
- GLADIGOW, B.
Ritual, komplexes, in: Cancik, H. et al., Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe IV, 458-460.
- GLOCKER, J.
Das Ritual für den Wettergott von Kuliwišna. Textzeugnisse eines lokalen Kultfestes im Anatolien der Hethiterzeit, Firenze 1997 (= Eothen 6).
- GÖRG, M.
𐎶𐎵 *kinnôr*, in: ThWAT IV (1984) 210-216.
- GOETZE, A.
The Hittite Ritual of Tunnawi, New Haven 1938.
- GOETZE, A.
in: JCS 18 (1964) 94-96 (Rezension zu KUB XXXIX).
- GOETZE, A.
in: JCS 22 (1968-69) 16-24 (Rezension zu HW, 3. Ergänzungsheft, Heidelberg 1966).
- GOLDMAN, H.
Excavations at Gözlü Kule, Tarsus, Vol. II: From the Neolithic through the Bronze Age, Princeton 1956.
- GONNET, H.
Remarques sur un geste du roi hittite lors des fêtes agraires, in: Hethitica 4 (1981) 79-94.
- GONNET, H.
La «grande fête d'Arinna», in: Mémorial Atatürk. Études d'archéologie et de philologie anatoliennes, Paris 1982 (= Éditions Recherche sur les civilisations, Synthèse n° 10), 43-71.
- GONNET, H.
Le culte des ancêtres en Anatolie hittite au II^e mill. avant notre ère, in: Anatolica 21 (1995) 189-195.
- GREEN, M.W./Nissen, H.J.
Zeichenliste der archaischen Texte aus Uruk. Archaische Texte aus Uruk, Band 2, Berlin 1987 (= ADFU 11).
- GRODDEK, D.
Fragmenta hethitica dispersa IV, in: AoF 23 (1996) 298-307.
- GRODDEK, D.
Fragmenta hethitica dispersa IX, in: AoF 26 (1996) 301-309.
- GRODDEK, D.
Neue Beiträge zur Rekonstruktion der Tafeln des *ḫiṣṣa*-Festes, insbesondere der Rs. V der 10. Tafel, in: SMEA 43 (2000) 67-74.
- GRODDEK, D.
Fragmenta hethitica dispersa XI, in: AoF 23 (2001) 108-119.
- GRODDEK, D.
Beiträge zur Rekonstruktion des *ḫuṣṣanna*-Kultes, in: AoF 29 (2002) 81-98.
- GRODDEK, D.
Hethitische Texte in Transkription: KBo 3c, Dresden 2002 (= DBH 2).
- GRODDEK, D.
Hethitische Texte in Transkription: KUB 55, Dresden 2002 (= DBH 4).
- GÜTERBOCK, H.G.
Die historische Tradition und ihre literarische Gestaltung bei Babyloniern und Hethitern bis 1200. Zweiter Teil: Hethiter, in: ZA 44 (1938) 45-149.
- GÜTERBOCK, H.G.
Kumarbi. Mythen vom churritischen Kronos aus den hethitischen Fragmenten zusammengestellt, übersetzt und erklärt, Zürich/New York 1946.
- GÜTERBOCK, H.G.
The Song of Ullikummi. Revised Text of the Hittite Version of a Hurrian Myth, in: JCS 5 (1951) 135-161; JCS 6 (1952) 8-42.
- GÜTERBOCK, H.G.
Yazilikaya, in: MDOG 86 (1953) 65-76.
- GÜTERBOCK, H.G.
An Outline of the AN.TAḪ.ŠUM-Festival, in: JNES 19 (1960) 80-85.
- GÜTERBOCK, H.G.
A View of Hittite Literature, in: JAOS 84 (1964) 107-115.
- GÜTERBOCK, H.G.
Hethitische Literatur, in: Röllig, W. (Hrg.), Altorientalische Literaturen, Wiesbaden 1978 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Band 1), 211-253 (Nachdruck in: Hoffner, H.A. Jr./Diamond, I.L., Perspectives on Hittite Civilization, 15-38).
- GÜTERBOCK, H.G.
Hethitische Götterbilder und Kultobjekte, in: Boehmer, R.M./Hauptmann, H. (Hrg.), Beiträge zur Altertumskunde Kleinasien. Festschrift für Kurt Bittel, Mainz 1983, 203-217.
- GÜTERBOCK, H.G.
Kumarbi, in: RIA 6/5-6 (1983) 324-330.
- GÜTERBOCK, H.G.
Hittite *Kurša* „Hunting Bag“, in: Leonhard, A. Jr./Williams, B.B. (Hrg.), Essays in Ancient Civilization Presented to Helene J. Kantor, Chicago 1989, 113-124 (Nachdruck in: Hoffner, H.A. Jr./Diamond, I.L., Perspectives on Hittite Civilization, 137-145).
- GÜTERBOCK, H.G./HOFFNER, H.A.
Chicago Hittite Dictionary L-M, Chicago

- 1989; P/1: *pa-* to *parā*, Chicago 1994; P/2: *parā* to ^(uzu)*pattar* A, Chicago 1995.
- GÜTERBOCK, H.G./HOUT, TH.P.J. VAN DEN, The Hittite Instruction for the Royal Bodyguard, Chicago 1991 (= AS 24).
- GÜTERBOCK, H.G./KENDALL, T.
A Hittite Silver Fist-shaped Vessel, in: Carter, J.B./Morris, S.P., The Ages of Homer, 45–60.
- GÜTERBOCK, H.G.
Reflections on the Musical Instruments *arkam-mi*, *galgalturri*, and *buḫḫpal* in Hittite, in: Hout, Th.P.J. van den/Roos, J. de, *Studio historiae ardens*, 57–72.
- GURNEY, O.R.
Some Aspects of Hittite Religion, Oxford 1977.
- GURNEY, O.R.
The Ladder-man at Alaca Höyük, in: AnSt 44 (1994) 219f.
- HAGENBUCHNER-DRESEL, A.
Massangaben bei hethitischen Backwaren, Dresden 2002 (= DBH 1).
- HAAS, G.
Die Syrinx in der griechischen Bildkunst, Wien 1985.
- HAAS, V.
Der Kult von Nerik. Ein Beitrag zur hethitischen Religionsgeschichte, Rom 1970 (= Studia Pohl 4).
- HAAS, V./WILHEM, G.
Hurritische und luwische Riten aus Kizzuwatna. Hurritologische Studien I, Neukirchen-Vluyn 1974 (= AOATS 3).
- HAAS, V./WÄFLER, M.
Yazılıkaya und der Grosse Tempel, in: OA 13 (1974) 211–226.
- HAAS, V./WÄFLER, M.
Bemerkungen zu *ḫeṣṣi/ā-* (1. Teil), in: UF 8 (1976) 65–99.
- HAAS, V.
Bemerkungen zu *ḫiṣṣiya(n)-*, in: AoF 5 (1977) 262–263.
- HAAS, V./THIEL, H.J.
Die Beschwörungsrituale der Allaiturāḫ(h)i und verwandte Texte, Hurritologische Studien II, Neukirchen-Vluyn 1978 (= AOAT 31).
- HAAS, V.
Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen, Mainz 1982 (= Kulturgeschichte der Antiken Welt 10).
- HAAS, V.
Die Serien *itkabi* und *itkalqi* des AZU-Priesters, Rituale für Tašmišarri und Tatuḫepa sowie weitere Texte mit Bezug auf Tašmišarri, Roma 1984 (= ChS I/1).
- HAAS, V./JAKOB-ROST, L.
Das Festritual des Gottes Telipinu in Hanḫana und Kaška. Ein Beitrag zum hethitischen Festkalender, in: AoF 11 (1984) 10–91. 204–236.
- HAAS, V.
Magie in hethitischen Gärten, in: Neu, E./Rüster, Chr., *Documentum Asiae Minoris Antiquae*, 121–142.
- HAAS, V.
in: OLZ 82 (1987) 257f. (Rezension zu KUB LV).
- HAAS, V.
Betrachtungen zur Rekonstruktion des hethitischen Frühjahrsfestes (EZEN *purulliyas*), in: ZA 78 (1989) 284–298.
- HAAS, V./WEGNER, I.
in: OLZ 86 (1991) 384–391 (Rezension zu KBo XXXII).
- HAAS, V./WEGNER, I.
Betrachtungen zum hethitischen Festkalender: Die Kulthandlungen des 11. und des 22. bis 26. Tages des AN.TAḪ.ŠUM^{SAR}-Festes, in: Otten, H./Akurgal, E./Ertem, H./Stiel, A., *Sedat Alp'a armağan*, 245–257.
- HAAS, V. (Hrg.)
Außenseiter und Randgruppen. Beiträge zu einer Sozialgeschichte des Alten Orients, Konstanz 1992 (= Xenia, Heft 32).
- HAAS, V.
Soziale Randgruppen und Außenseiter altorientalischer Gesellschaften, in: Haas, V., *Außenseiter und Randgruppen*, 29–51.
- HAAS, V.
Ein hurritischer Blutritus und die Deponierung der Ritualrückstände nach hethitischen Quellen, in: Janowski, B./Koch, K./Wilhelm, G., *Religionsgeschichtliche Beziehungen*, 67–85.
- HAAS, V.
Geschichte der hethitischen Religion, Leiden 1994 (= HdO I/15).
- HAAS, V./WEGNER, I.
Literarische und grammatikalische Betrachtungen zu einer hurritischen Dichtung, in: OLZ 92 (1997) 437–455.
- HAAS, V.
Die hurritischen Ritualtermini in hethitischem Kontext, Roma 1998 (= ChS I/3).
- HAAS, V.
Hethitische Bestattungsbräuche, in: AoF 27 (2000) 52–67.
- HAAS, V.
Das Vergehen der „Magierin“ und des Priesters „Wettergottmann“, in: Boehmer, R.M./Maran, J. (Hrg.), *Lux Orientis. Archäologie zwischen Asien und Europa. Festschrift für Harald Hauptmann zum 65. Geburtstag*, Rahden/Westf. 2001 (= Internationale Archäologie, Studia honoraria 12), 171f.
- HAAS, V.
Verfluchungen am hethitischen Königshof und deren rituelle Beseitigung, in: Albertz, R.

- (Hrg.), Kult, Konflikt und Versöhnung. Beiträge zur kultischen Sühne in religiösen, sozialen und politischen Auseinandersetzungen des antiken Mittelmeerraumes. Veröffentlichungen des AZERKAVO / SFB 493, Band 2, Münster 2001 (= AOAT 285), 53-71.
- HAIDER, P.W./HUTTER, M./KREUZER, S. (Hrg.) Religionsgeschichte Syriens. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, Stuttgart 1996.
- HAMOTO, A.
Der Affe in der altorientalischen Kunst, Münster 1995 (= Forschungen zur Anthropologie und Religionsgeschichte, Band 28).
- HAMPE, R./SIMON, E.
Tausend Jahre frühgriechische Kunst, München 1980.
- HANFMANN, G.M.A.
A „Hittite“ Priest from Ephesus, in: AJA 66/1 (1962) 1-4.
- HARTMANN, H.
Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfurt/Main 1960.
- HAWKINS, J.D.
Late Hittite Funerary Monuments, in: Alster, B. (Hrg.), Death in Mesopotamia. Papers Read at the XXVIème Rencontre assyriologique internationale, Kopenhagen 1980 (= Mesopotamia 8), 213-225.
- HAWKINS, J.D.
The Neo-Hittite States in Syria and Anatolia, in: CAH² III/1, Cambridge 1982, 372-441.
- HAWKINS, J.D.
Kuzi-Tesub and the 'Great Kings' of Kargamiš, in: AnSt 38 (1988) 99-108.
- HAWKINS, J.D.
More Late Hittite Funerary Monuments, in: Emre, K./Mellink, M./Hrouda, B./Özgüç, N. (Hrg.), Anatolia and the Ancient Near East: Studies in Honour of Tahsin Özgüç, Ankara 1989, 189-197.
- HAWKINS, J.D.
Karkamish and Karatepe: Neo-Hittite City-States in North Syria, in: Sasson, J.M., Civilizations II, 1295-1307.
- HAWKINS, J.D.
"Great Kings" and "Country-Lords" at Malatya and Karkamiš, in: Houwink ten Cate, P.H.J./Roos, J. de, Studio historiae ardens, 73-85.
- HAZENBOS, J.
The Organization of the Anatolian Local Cults during the Thirteenth Century BC: An Appraisal of the Hittite Cult Inventories, Leiden 2003 (= Cuneiform Monographs 21).
- HED s. PUHVEL, J., Hittite Etymological Dictionary.
- HEG s. TISCHLER, J., Hethitisches Etymologisches Glossar.
- HEILER, F.
Die Religionen der Menschheit, Stuttgart 1982.
- HELFFER, M./HAUPTFLEISCH, W.
Tibet, Bhutan, Ladakh, in: MGG₂, Sachteil 9 (1998) 572-598.
- HENSHAW, R.
Female and Male: The Cultic Personnel. The Bible and the Rest of the Ancient Near East, Allison Park/Pennsylvania 1993 (= Princeton Theological Monograph Series 31).
- HICKMANN, E./MANNICHE, L.
Altägyptische Musik, in: Riethmüller, A./Zaminer, F., Die Musik des Altertums, 31-75.
- HICKMANN, E.
A. Ägypten, in: MGG₂, Sachteil 1 (1994) 275-296.
- HICKMANN, E./HUGHES, D.W. (Hrg.)
The Archaeology of Early Music Cultures. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Bonn 1983 (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Band 51).
- HICKMANN, E.
Handzeichen. I. Einleitung, II. Altertum, in: MGG₂, Sachteil 4 (1996) 5-14, 24.
- HICKMANN, E./EICHMANN, R. (Hrg.)
Studien zur Musikarchäologie I: Saiteninstrumente im archäologischen Kontext, Stringed Instruments in Archaeological Context. Vorträge des 8. Symposiums der Study Group on Music Archaeology (ICTM), Limassol, 26.-30. August 1996 und andere Beiträge. Papers from the 8th Symposium of the Study Group on Music Archaeology (ICTM), Limassol, 26.-30. August, 1996 and other Contributions, Rahden/Westfalen 2000 (= Orient-Archäologie, Band 6).
- HICKMANN, E./LAUFS, I./EICHMANN, R. (Hrg.)
Studien zur Musikarchäologie II: Musikarchäologie früher Metallzeiten, Music Archaeology of Early Metal Ages. Vorträge des 1. Symposiums der International Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, 18.-24. Mai 1998, Papers from the 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 18-24 May, 1998, Rahden/Westfalen 2000 (= Orient-Archäologie, Band 7).
- HICKMANN, E./KILMER, A.D./EICHMANN, R. (Hrg.)
Studien zur Musikarchäologie III: Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung, The Archaeology of Sound: Origin and Organization. Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17.-23. September 2000, Papers from the 2nd Symposium of the International Study Group on Music Archaeology

- at Monastery Michaelstein, 17.-23. September, 2000, Rahden/Westfalen 2002 (= *Orient-Archäologie* 10), 375-386.
- HICKMANN, H.
Dieux et déesses de la musique, in: *Cahiers d'histoire égyptienne*, série VI, fasc. 1 (1954) 31-59.
- HICKMANN, H.
Handzeichen, in: *MGG* 5 (1956) 1443-1451.
- HICKMANN, H.
Harfe, in: *MGG* 5 (1956) 1507-1544.
- HICKMANN, H.
Klappern, in: *MGG* 7 (1958) 980-986.
- HICKMANN, H.
La chironomie dans l'Égypte pharaonique, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 83/2 (1958) 96-127.
- HICKMANN, H.
Ägypten, Leipzig 1961 (= Besseler, H./Schneider, M. [Hrg.], *Musikgeschichte in Bildern*, Band II: *Musik des Altertums*, Lieferung 1).
- HICKMANN, H.
Die altägyptischen Röhrentrommeln, in: *Oriens* 17 (1964) 172-181.
- HICKMANN, H.
Sistrum, in: *MGG* 12 (1965) 734 f.
- HOEGLER, R.G./REVERDIN, O.
Kreta - Mutterland der Kultur Europas, Luzern 1960.
- HOFFNER, H.A.
An English-Hittite Glossary, in: *RHA* XXV (1967) 7-99.
- HOFFNER, H.A. Jr.
in: *JCS* 28 (1976) 247 f. (Rezension zu KUB XLIV).
- HOFFNER, H.A. Jr.
in: *BiOr* 35 (1978) 246-248 (Rezension zu KBo XXIII).
- HOFFNER, H.A. Jr.
in: *BiOr* 38 (1981) 647 f. (Rezension zu KUB XLVII).
- HOFFNER, H.A. Jr.
The Song of Silver - A Member of the Kumarbi Cycle of „Songs“, in: Neu, E./Rüster, Chr., *Documentum Asiae Minoris Antiquae*, 143-166.
- HOFFNER, H.A. Jr./BECKMAN, G.M.
Hittite Myths, Atlanta 1990 (= *Writings from the Ancient World*, No. 2).
- HOFFNER, H.A. Jr.
Legal and Social Institutions of Hittite Anatolia, in: *Sasson, J.M., Civilizations I*, 555-569.
- HOFFNER, H.A. Jr./DIAMOND, I.L. (Hrg.)
Perspectives on Hittite Civilization. Selected Writings of Hans Gustav Güterbock, Chicago 1997 (= *AS* 26).
- HORBOSTEL, E.M. von/SACHS, C.
Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, in: *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914) 553-590.
- HOUT, Th.P.J. VAN DEN
A Tale of Tiššaruli(ya): A Dramatic Interlude in the Hittite KILAM Festival?, in: *JNES* 50 (1991) 193-202.
- HOUT, Th.P.J. VAN DEN
Death as a Privilege. The Hittite Royal Funerary Ritual, in: Bremmer, J./Hout, Th.P.J. van den/Peters, R. (Hrg.), *Hidden Futures. Death and Immortality in Ancient Egypt, Anatolia, the Classical, Biblical and Arabic-Islamic World*, Amsterdam 1994, 37-75.
- HOUT, Th.P.J. VAN DEN
Tuthalija und die Ikonographie hethitischer Großkönige des 13. Jhs., in: *BiOr* 52 (1995) 546-573.
- HOUT, Th.P.J. VAN DEN/ROOS, J. de, (Hrg.)
Studio historiae ardens. Ancient Near Eastern Studies Presented to Philo H.J. Houwink ten Cate on the Occasion of his 65th Birthday, Leiden 1995.
- HOUWINK TEN CATE, P.H.J.
A New Fragment of the „Deeds of Suppiluliuma as Told by his Son Mursili II“, in: *JNES* 25 (1966) 27-31.
- HOUWINK TEN CATE, P.H.J.
Brief Comments on the Hittite Cult Calendar: The Outline of the AN.TAH.ŠUM Festival, in: Hoffner, H.A./Beckman, G.M. (Hrg.), *Kaniš-šumar. A Tribute to Hans G. Güterbock on his Seventy-Fifth Birthday* May 27, 1983, Chicago 1986 (= *AS* 23), 95-110.
- HOUWINK TEN CATE, P.H.J.
Brief Comments on the Hittite Cult Calendar: The Main Recension of the Outline of the *nuntarriyaḫaḫ*-Festival, especially Day 8-12 and 15'-22', in: Neu, E./Rüster, Chr., *Documentum Asiae Minoris Antiquae*, 167-194.
- HROUDA, B.
Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes, Bonn 1965 (= *Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde*, Band 2).
- HROUDA, B.
Der Alte Orient. Geschichte und Kultur des alten Vorderasien, München 1991.
- HROZNÝ, B.
L'invasion des Indo-Européens en Asie Mineure vers 2000 av. J.-C., in: *ArOr* 1 (1929) 273-299.
- HUMANN, K./PUCHSTEIN, O.
Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. Ausgeführt im Auftrage der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Atlas, enthaltend III Karten von H. Kiepert und LIII Tafeln nebst einem Textband mit LIX Abbildungen, Berlin 1890.

- HUTTER, M.
Behexung, Entsöhnung und Heilung. Das Ritual der Tunyawiya für ein Königspaar aus mittelhethitischer Zeit (KBo XX I 1 – KUB IX 34 – KBo XXI 60), Göttingen 1988 (= OBO 82).
- HW s. FRIEDRICH, J., Hethitisches Wörterbuch.
- HW² s. FRIEDRICH, J./KAMMENHUBER, A., Hethitisches Wörterbuch.
- Im Labyrinth des Minos. Kreta – Die erste europäische Hochkultur, München 2000 (= Archäologische Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums 2).
- IMMERWAHR, S.A., Aegean Painting in the Bronze Age, London 1990.
- IMPARATI, F. (Hrg.), Eothen. Studi di storia e filologia anatolica dedicata a G. Pugliese Carratelli, Firenze 1988.
- IVANOV, V.V.
An Ancient Name of the Lyre, in: ArOr 67 (1999) 585–600.
- JAkob-ROST, L.
Ein hethitisches Ritual gegen Familienzweist, in: MIO 1 (1953) 345–379.
- JAkob-ROST, L.
Zu den hethitischen Bildbeschreibungen. I. Teil, in: MIO 8 (1963) 161–217; II. Teil, in: MIO 9 (1963) 175–239.
- JAkob-ROST, L.
Zu einigen hethitischen Kultfunktionären, in: OrNS 35 (1966) 417–422.
- JAkob-ROST, L.
Bemerkungen zum „Sänger von Kaneš“, in: Klengel, H., Beiträge zur sozialen Struktur des alten Vorderasien, Berlin 1971 (= Schriften zur Geschichte und Kultur des Alten Orients 1), 111–115.
- JAkob-ROST, L.
Zu hethitisch ¹⁰hapija-, in: AoF 5 (1977) 263–267.
- JANOWSKI, B./KOCH, K./WILHELM, G. (Hrg.)
Religionsgeschichtliche Beziehungen zwischen Kleinasien, Nordsyrien und dem Alten Testament. Internationales Symposium Hamburg 17–21. März 1990, Freiburg (Schweiz)/Göttingen 1993 (= OBO 129).
- JESUS, P.S. DE
The Development of Prehistoric Mining and Metallurgy in Anatolia, Oxford 1980 (= BAR International Series 74).
- JESTIN, R.
Textes religieux hittite (KUB X N° 21), in: RA 34 (1937) 45–58.
- JONES, I.H.
Music and Musical Instruments. Musical Instruments, in: The Anchor Bible Dictionary 4 (1992) 934–939.
- KAMMENHUBER, A.
Hethitisch, Palaisch, Luwisch, und Hieroglyphenluwisch, Leiden 1969 (= HdO I/2, 1 und 2, Lfg. 2).
- KAMMENHUBER, A.
Heth. *ḫaššū 2-e ekuzi* „Der König trinkt zwei“, in: SMEA 14 (1971) 143–159.
- KAMMENHUBER, A.
Materialien zu einem hethitischen Thesaurus, 1 ff. (1973 ff.).
- KAMMENHUBER, A.
Orakelpraxis, Träume und Vorzeichenschau bei den Hethitern, Heidelberg 1976 (= THeth. 7).
- KAMMENHUBER, A.
Die hethitische Getreidegottheit Halki/Nisaba, in: Mori, M./Ogawa, H./Yoshikawa, H., Near Eastern Studies, 143–160.
- KAMMERER, St.
Vorderasien. B. Syrien und Palästina, in: MGG², Sachteil 9 (1998) 1790–1810. 1813–1816.
- KARTOMI, M.J.
On Concepts and Classifications of Musical Instruments, Chicago 1990 (= Chicago Studies in Ethnomusicology 14).
- KAYSER, H.,
Die ägyptischen Altertümer im Roemer-Pelizaeus-Museum in Hildesheim, Hildesheim 1966.
- KELLERMANN, G.,
Towards the Further Interpretation of the *purulli*-Festival, in: Slavica Hierosolymitana V–VI (1981) 35–46.
- KEMPINSKI, A./KOŠAK, S.
Hittite Metal „Inventories“, in: TA 4 (1977) 87–93.
- KEMPINSKI, A.
Syrien und Palästina (Kanaan) in der letzten Phase der Mittelbronze IIB-Zeit (1650–1570 v. Chr.), Wiesbaden 1983 (= Ägypten und Altes Testament. Studien zur Geschichte, Kultur und Religion Ägyptens und des Alten Testaments, Band 4).
- KILMER, A.D.
The Cult Song with Music from Ancient Ugarit, in: RA 68 (1974) 69–82.
- KILMER, A.D./CROCKER, R.L./Brown, R.R.
Sounds from Silence, a Phonograph Record with included Booklet, Berkeley 1976.
- KILMER, A.D.
Laute. A. Philologisch, in: RIA 6, 7/8 (1983) 512–515.
- KILMER, A.D.
Leier. A. Philologisch, in: RIA 6, 7/8 (1983) 571–576.
- KILMER, A.D.
Musik. A. I. In Mesopotamien, in: RIA 8, 5/6–7/8 (1995–1997) 463–482.

- KILMER, A.D./LAWERGREN, B.
Mesopotamien, in: MGG₂, Sachteil 6 (1997) 133-174.
- KILMER, A.D.
The Musical Instruments from Ur and ancient Mesopotamian Music, in: Expedition 40/2 (1998) 12-19.
- KILMER, A.D.
Continuity and Change in the Ancient Mesopotamian Terminology for Music and Musical Instruments, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie II, 113-117.
- KLENGEL, E./KLENGEL, H.
Die Hethiter - Geschichte und Umwelt. Eine Kulturgeschichte Kleinasiens von Catal Hüyük bis zu Alexander dem Großen, Leipzig 1975.
- KLENGEL, H.
Papaja, Katakzipuri und der *ęja*-Baum. Erwägungen zum Verständnis von KUB LVI 17, in: Imparati, F. (Hrg.), Studi di storia e di filologia anatolica dedicati a Giovanni Pugliese Carratelli, Firenze 1988 (= Eothen 1), 101-110.
- KLENGEL, H.
Geschichte des hethitischen Reiches. Unter Mitarbeit von Fiorella Imparati, Volkert Haas und Theo P.J. van den Hout, Leiden 1998 (= HdO I/34).
- KLINGER, J.
Fremde und Außenseiter in Hatti, in: Haas, V., Außenseiter und Randgruppen, 187-212.
- KLINGER, J.
Zu einigen hattischen Ausrufen in hethitischen Festritualen, in: SMEA 32 (1993) 91-110.
- KLINGER, J.
in: WZKM 83 (1993) 276-284 (Rezension zu E. Badali, Strumenti musicali).
- KLINGER, J.
Hattisch und Sprachverwandtschaft, in: Hethitica 12 (1994) 23-40.
- KLINGER, J.
Untersuchungen zur Rekonstruktion der hattischen Kultschicht, Wiesbaden 1996 (= StBoT 37).
- KOCH, K.
Ḫazzi-Ṣafōn-Kasion. Die Geschichte eines Berges und seiner Gottheiten, in: Janowski, B./Koch, K./Wilhelm, G., Religionsgeschichtliche Beziehungen, 171-223.
- KOITABASHI, M.
Significance of Ugarit *mšlm* „Cymbals“ in the Anat Text, in: Mikasa, H.I.H. Prince Takahito, Cult and Ritual, 1-5.
- KOŠAK, S.
The Hittite Nuntarriyahas Festival (CTH 626), Linguistica 1976, 55-64.
- KOŠAK, S.
Hittite Inventory Texts (CTH 241-250), Heidelberg 1982 (= THeth. 10).
- KOŠAK, S.
in: ZA 78 (1988) 145-149 (Rezension zu KUB LVI).
- KOŞAY, H.Z.
Les fouilles d'Ağa Höyük entreprises par la société d'histoire turque. Rapport préliminaire sur les travaux en 1937-1939, Ankara 1951.
- KRISPIJN, Th.J.H.
Beiträge zur altorientalischen Musikforschung: 1. Šulgi und die Musik, in: Akkadica 70 (1990) 1-27.
- KRISPIJN, Th.J.H.
Musik in Keilschrift: Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 2, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie III, 465-479.
- KRONASSER, H.
Die Umsiedelung der Schwarzen Gottheit. Das hethitische Ritual KUB XXIX 4 (des Ulippi), Wien 1963 (= Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 241/3).
- KRONASSER, H.
Etymologie der hethitischen Sprache, Band 1, Wiesbaden 1966; Band 2: Ausführliche Indices zu Band 1, zusammengestellt von E. Neu, Wiesbaden 1987.
- KÜHNE, C.
Bemerkungen zu kürzlich edierten hethitischen Texten, in: ZA 62 (1972) 236-251.
- KÜHNE, C.
Hethitisch *auli-* und einige Aspekte altanatolischer Opferpraxis, in: ZA 76 (1986) 85-117.
- KÜHNE, C.
Hethitisch *ḫupīšk-*, in: OrNS 59 (1990) 204-206.
- KÜHNE, C.
Zum Vor-Opfer im alten Anatolien, in: Janowski, B./Koch, K./Wilhelm, G. (Hrg.), Religionsgeschichtliche Beziehungen, 225-283.
- KÜMMEL, H.M.
Ersatzrituale für den hethitischen König, Wiesbaden 1967 (= StBoT 3).
- KÜMMEL, H.M.
Gesang und Gesanglosigkeit in der hethitischen Kultmusik, in: Neu, E./Rüster, Chr. (Hrg.), Festschrift Heinrich Otten 27. Dezember: 1973, Wiesbaden 1973, 169-178.
- KÜMMEL, H.M.
Horn, A. Philologisch, in: RIA 4 (1972-1975) 469f.
- KUSHNAREVA, K.
Some Evidence of Musical Instruments in Bronze Age Caucasus, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie II, 103-112.
- LANCZKOWSKI, G.
Einführung in die Religionsphänomenologie, Darmstadt 1992.
- LANDSBERGER, B.
The Series ḪAR-ra = *ḫubullu*, Tablets V-VII,

- Rom 1958 (= MSL VI).
- LANG, B.
Ritual/Ritus, in: Cancik, H. et al., Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe IV, 442-458.
- LANG, B.
Ritual/Ritus, in: Cancik, H. et al., Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe IV, 442-458.
- LANGDON, St.
Excavations at Kish. The Herbert Weld (for the University of Oxford) and Field Museum of Natural History (Chicago) Expedition to Mesopotamia, Vol. I: 1923-1924, Paris 1924.
- LANGÉ, K./Hirmer, M.
Ägypten. Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden, München 1983.
- LAROCHE, E.
Recherches sur les noms des dieux hittites, Paris 1947.
- LAROCHE, E.
Hittite Deities and their Epithets, in: JCS 1 (1947) 187-216.
- LAROCHE, E.
in: RA 47 (1953) 41 f. (Rezension zu Friedrich, J., HW).
- LAROCHE, E.
Études de vocabulaire V, in: RHA 13/57 (1955) 72-88.
- LARSEN, M.
The Old Assyrian City-State and its Colonies, Copenhagen 1976.
- LAWEGREN, B.
Lyres in the West (Italy, Greece) and the East (Egypt, Near East), in: Opuscula Romana 19 (1993) 55-76.
- LAWEGREN, B.
Harfe. A. Antike, in: MGG₂, Sachteil 4 (1996) 39-62. 110-113.
- LAWEGREN, B.
Leiern. A. Altertum, in: MGG₂, Sachteil 5 (1996) 1011-1034. 1047-1048.
- LAWEGREN, B.
Distinctions among Canaanite, Philistine, and Israelite Lyres, and their Global Lyrical Contexts, in: BASOR 309 (1998) 51-68.
- LAWEGREN, B.
Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie II, 121-132.
- LEBRUN, R.
Samuha. Foyer religieux de l'empire hittite, Louvain-La-Neuve 1976 (= Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain, 11).
- LEBRUN, R.
Deux textes hittites représentant la version impériale tardive de fêtes anatoliennes, in: Hethitica 2 (1977) 7-23.
- LEBRUN, R.
Textes religieux hittites de la fin de l'empire, in: Hethitica 2 (1977) 93-153.
- LEBRUN, R.
Aspects particuliers du sacrifice dans le monde hittite, in: Quaegebeur, J., Ritual and Sacrifice, 225-233.
- LEBRUN, R.
in: OLZ 88 (1993) 273-276 (Rezension zu Badali, E., Strumenti musicali).
- LIEBOWITZ, H.
Horses in New Kingdom Art and the Date of an Ivory from Megiddo, in: Journal of the American Research Center in Egypt 6 (1967) 129-134.
- LIEBOWITZ, H.
Military and Feast Scenes on Late Bronze Palestinian Ivories, in: IEJ 30 (1980) 162-169.
- LIEBOWITZ, H.
Late Bronze II Ivory Work in Palestine: Evidence of a Cultural Highpoint, in: BASOR 265 (1987) 3-24.
- LIEVEN, A. VON
Musical Notation in Roman Period Egypt, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie III, 497-510.
- LIMET, H.
Le travail du métal au pays de Sumer au temps de la III^e Dynastie d'Ur, Paris 1960.
- LLOYD, S./MELLAART, J.
Beycesultan. Vol. II: Middle Bronze Age Architecture and Pottery, London 1965 (= Occasional Publications of the British Institute of Archaeology at Ankara, No. 8).
- LOON, M.N. VAN/MEIJER, D.J.W./ROSSMEISL, B.I.W. (Hrsg.)
Gids voor de afdeling West-Azië (Allard Pierson-Museum), Amsterdam 1988 (= Phoenix 23,1).
- LOUD, G.
The Megiddo Ivories, Chicago 1939 (= OIP 52).
- LOUD, G.
Megiddo II: Seasons of 1935-39, Chicago 1948 (= OIP 62).
- LURZ, N.
Der Einfluß Ägyptens, Vorderasiens und Kretas auf die mykenischen Fresken. Studien zum Ursprung der frühgriechischen Malerei, Frankfurt/Main 1994 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVIII: Archäologie, Bd. 48).
- LUSCHAN, F. VON
Ausgrabungen in Sendschirli III - Thorskulpturen, Berlin 1902 (= Mittheilungen aus den Orientalischen Sammlungen 13).
- LUSCHAN, F. VON
Bildwerke und Inschriften, in: Luschan, F. von/Jacoby, G., Ausgrabungen in Send-

- schirli IV, Berlin 1911 (= Kgl. Museen zu Berlin. Mittheilungen aus den Orientalischen Sammlungen 14), 325-380.
- MAAS, M./McINTOSH SNYDER, J.
Stringed Instruments of Ancient Greece, New Haven/London 1989.
- MACADAM, M.F.L.
The Temples of Kawa II: History and Archaeology of the Site, London 1955.
- MACHABEY, A.
La musique des Hittites, in: *Revue de Musicologie* 23 (1944) 1-11.
- MACHULE, D. ET AL.
Ausgrabungen in Tall Munbāqa 1986, in: *MDOG* 120 (1988) 11-50.
- MACKAY, E.J.H.
Report on the Excavation of the Cemetery „A“ at Kish, Mesopotamia, Chicago 1925 (= Field Museum of Natural History. Anthropology Memoirs 1, 1).
- MACKAY, E.J.H.
A Sumerian Palace and the Cemetery „A“ at Kish, Mesopotamia, Chicago 1929 (= Field Museum of Natural History. Anthropology Memoirs 1, 2).
- MAGEN, U./RASHAD, M. (Hrg.)
Vom Halys zum Euphrat. Thomas 3eran zu Ehren, Münster 1996 (= Altertumskunde des Vorderen Orients. Archäologische Studien zur Kultur und Geschichte des Alten Orients, Band 7).
- MANNICHE, L.
Ancient Egyptian Musical Instruments, München/Berlin 1975 (= Münchner Ägyptologische Studien, Heft 34).
- MANNICHE, L.
Musical Instruments from the Tomb of Tut'ankhamūn, Oxford 1976 (= J.R. Harris [Hrg.], Tut'ankhamūn's Tomb Series VI).
- MANNICHE, L.
Symbolic Blindness, in: *Chronique d'Égypte* 53 (1978) 13-21.
- MANNICHE, L.
Sexual Life in Ancient Egypt, London 1987.
- MANNICHE, L.
Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991.
- MANNICHE, L.
The Erotic Oboe in Ancient Egypt, in: Hickmann, E./Hughes, D.W., *The Archaeology of Early Music Cultures*, 189-198.
- MANNICHE, L.
Musical Practices at the Court of Akhenaten and Nefertiti, in: Hickmann, E. et al., *Studien zur Musikarchäologie* II, 233-238.
- MANSFELD, G.
Die „Königsgräber“ von Alaca Höyük und ihre Beziehungen nach Kaukasien, in: *AMI* 33 (2001) 19-65.
- MARINATOS, SP./HIRMER, M.
Kreta, Thera und das mykenische Hellas, München 1973.
- MARSHALL, K. (Hrg.)
Rediscovering the Muses. Women's Musical Traditions, Boston 1993.
- MARTINO, ST. DE
La funzione del *tarša(n)zīpa* nelle cerimonie cultuali ittite, in: *Hethitica* 5 (1983) 75-94.
- MARTINO, ST. DE
Il ¹⁰ALAN.ZÜ come „Mimo“ e come „attore“ nei testi ittiti, in: *SMEA* 24 (1984) 131-148.
- MARTINO, ST. DE /OTTEN, H.
in: *ZA* 74 (1984) 302-305 (Rezension zu KUB LIII).
- MARTINO, ST. DE
Il lessico musicale ittita: Il GIŠ ⁴INANNA = cetra, in: *OA* 26 (1987) 171-185.
- MARTINO, ST. DE
Il lessico musicale ittita: Usi e valori di alcuni verbi, in: *Hethitica* 9 (1988) 5-16.
- MARTINO, ST. DE
La danza nella cultura ittita. Espressioni filologiche e formali, Firenze 1989 (= *Eothen* 2).
- MARTINO, ST. DE
Music, Dance, and Processions in Hittite Anatolia, in: Sasson, J.M., *Civilizations IV*, 2661-2669.
- MARTINO, ST. DE
Musik. A. III. Bei den Hethitern, in: *RIA* 8, 7/8 (1997) 483-488.
- MARTINO, ST. DE
L'uso di bruciare *aromata* presso gli Ittiti, in: *AoF* 25 (1998) 141-155.
- MARTINO, ST. DE
Song and Singing in Hittite Literary Evidence, in: Hickmann, E. et al., *Studien zur Musikarchäologie* III, 623-629.
- MATT, L. VON/ALEXIOU, ST./PLATON, N./GUANELLA, H.
Das antike Kreta, Würzburg 1967.
- MATZ, F., Kreta
Mykene, Troja. Die minoische und homerische Welt, Stuttgart 1956.
- MAYER-OPFICIUS, R. s. unter OPFICIUS, R.
- MAZAR, A.
Archaeology of the Land of the Bible 10,000-586 B.C.E., New York 1992.
- MAZAR, B.
The Orpheus Jug from Jericho, in: Cross, F.M. et al. (Hrg.), *Magnalia Dei. The Mighty Acts of God*, New York 1976, 187-192.
- McMAHON, G.
The Hittite State Cult of the Tutelary Deities, Chicago 1991 (= *AS* 25).
- MELCHERT, H.C.
„God-Drinking“: A Syntactic Transformation 33

- in Hittite, in: JIES 9 (1981) 245-254.
- MELCHERT, H.C.
Hittite *unwaš* and Congeners, in: IF 91 (1986) 102-115.
- MELCHERT, H.C.
Hittite *arku-* „chant, intone“ vs. *arkunwai-* „make a plea“, in: JCS 50 (1998) 45-51.
- MELCHERT, H.C. (Hrg.)
The Luwians, Leiden 2003 (= HdO 1/68).
- MELLINK, M.
Observations on the Sculptures of Alaca Hüyük, in: Anadolu (Anatolia) XIII (1969 [1971]) 15-27.
- MELLINK, M./PORADA, E./ÖZGÜÇ, T. (Hrg.)
Nimet Özgüç'e Armağan. Aspects of Art and Iconography. Studies in Honour of Nimet Özgüç, Ankara 1993.
- MERIGGI, P.
I miù di Kumarpi. Il Kronos currico, in: Athenaeum 31 (1953) 101-157.
- MERIGGI, P.
Über einige hethitische Fragmente historischen Inhalts, in: WZKM 58 (1962) 66-110.
- MEYER, E.
Reich und Kultur der Chetiter, Berlin 1914.
- MIKASA, H.I.H. PRINCE TAKAHITO (Hrg.)
Essays on Ancient Anatolian and Syrian Studies in the 2nd and 1st Millennium B.C., Wiesbaden 1991 (= Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan, Vol. IV).
- MIKASA, H.I.H. PRINCE TAKAHITO
Cult and Ritual in the Ancient Near East, Wiesbaden 1992.
- MITCHELL, T.C.
The Music of the Old Testament Reconsidered, in: PEQ 124 (1992) 124-143.
- MONTE, G.F. DEL
Utruna e la festa *purilli-*, in: OA 17 (1978) 179-192.
- MONTE, G.F. DEL
Die Orts- und Gewässernamen der hethitischen Texte. Supplement, Wiesbaden 1992 (= Répertoire Géographique des Textes Cunéiformes, Band 6/2; Beihefte zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients, Reihe B [Geisteswissenschaften] Nr. 7/6).
- MONTE, G.F. DEL
Bier und Wein bei den Hethitern, in: Hout, Th.P.J. van den/Roos, J. de, Studio historiae ardens, 211-224.
- MOORTGAT, A.
Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker, Berlin 1932.
- MOORTGAT, A. (Hrg.)
Die Bildwerke, unter Verwendung der Bildbeschreibungen von D. Opitz, Berlin 1955 (= Oppenheim, M. Freiherr von [Hrg.], Tell Halaf, Band 3).
- MOORTGAT, A.
Die Kunst des Alten Mesopotamien. Die klassische Kunst Vorderasiens. I: Sumer und Akkad, Köln 1982.
- MORI, M./OGAWA, H./YOSHIIKAWA, H. (Hrg.),
Near Eastern Studies Dedicated to H.I.H. Prince Takahito Mikasa on the Occasion of His Seventy-Fifth Birthday, Wiesbaden 1991 (= Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan, Vol. V).
- MORRIS, S.P.
A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origin of Greek Poetry, in: AJA 93 (1989) 511-535.
- MÜLLER, V.
Frühe Plastik in Griechenland und Kleinasien. Ihre Typenbildung von der neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.), Augsburg 1929.
- MÜLLER-KARPE, A.
Altanatonisches Metallhandwerk, Neumünster 1994 (= Offa-Bücher, Band 75).
- MUSCARELLA, O.W.
Ancient Art: The Norbert Schimmel Collection, Mainz 1974.
- MUSCARELLA, O.W.
Bronze and Iron. Ancient Near Eastern Artefacts in the Metropolitan Museum of Art, New York 1988.
- NAKAMURA, M.
Einige Fragmente des hethitischen *nuntarrijaša*-Festes, in: Bulletin of the Department of Archaeology 8 (1989) 137-144.
- NAKAMURA, M.
Das hethitische *nuntarrijaša*-Fest, Würzburg 1993 (Dissertation).
- NAUMANN, F.
Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst, Tübingen 1983 (= Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 28).
- NEU, E.
in: Kratylos 12 (1964) 159-166 (Rezension zu H. Kronasser, EHS).
- NEU, E.
Ein althethitisches Gewitterritual, Wiesbaden 1970 (= StBoT 12).
- NEU, E.
Interpretation der meciopassiven Verbalformen, Wiesbaden 1973 (= StBoT 5).
- NEU, E.
Althethitische Rituale in Umschrift, Wiesbaden 1980 (= StBoT 25).
- NEU, E.
Glossar zu den althethitischen Ritualtexten, Wiesbaden 1983 (StBoT 26).
- NEU, E./RÜSTER, CHR. (Hrg.)
Documentum Asiae Minoris Antiquae. Festschrift für Heinrich Otten zum 75. Geburtstag,

- Wiesbaden 1988.
- NEU, E.
Zu einer hethitischen Präteritalendung *-ar*, in: Historische Sprachforschung 102 (1989) 16-20.
- NEU, E.
Knechtschaft und Freiheit. Betrachtungen über ein hurritisch-hethitisches Textensemble aus Hattuša, in: Janowski, B./Koch, K./Wilhelm, G., Religionsgeschichtliche Beziehungen, 329-361.
- NEU, E., Futur im Hethitischen?, in: Hettich, H./Hock, W./Mumm, P.-A./Oettinger, N. (Hrg.), Verba et Structurae. Festschrift für Klaus Strunk zum 65. Geburtstag, Innsbruck 1995 (= Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Band 83), 195-202.
- NEU, E.
Das hurritische Epos der Freilassung I. Untersuchungen zu einem hurritisch-hethitischen Textensemble aus Hattuša, Wiesbaden 1996 (= StBoT 32).
- NEUBECKER, A.J.
Altgriechische Musik. Eine Einführung, Darmstadt 1994.
- NEUMANN, G.
in: IF 91 (1986) 377-380 (Rezension zu I. Singer, The Hittite KILAM Festival).
- NEVE, P.
Boğazköy, in: Türk Arkeoloji Dergisi 22/2 (1975) 93-119.
- NEVE, P.
Bebauung nach hethitischer Zeit im Tempelbezirk und im Südaerial, in: Bittel, K./Güterbock, H.G./Hauptmann, H./Kühne, H./Neve, P./Schirmer, W., Boğazköy IV. Funde aus den Grabungen 1967 und 1968, Berlin 1969 (= Abhandlungen der Deutschen Orient-Gesellschaft Nr. 14), 32-35.
- NEVE, P., Zur Datierung des Sphinxtores in Alaça Höyük, in: Dietrich, M./Loretz, O. (Hrg.), Beschreiben und Deuten in der Archäologie des Alten Orients. Festschrift für Ruth Mayer-Opficius mit Beiträgen von Freunden und Schülern, Münster 1994 (= Altertumskunde des Vorderen Orients. Archäologische Studien zur Kultur und Geschichte des Alten Orients, Band 4), 213-226.
- NEVE, P.
Hattuša – Stadt der Götter und Tempel. Neue Ausgrabungen in der Hauptstadt der Hethiter, Mainz 1996.
- NEWBERRY, P.E.
Beni Hasan, Volume II, London 1894.
- NIEHR, H.
Zum Totenkult der Könige von Sam'al im 9. und 8. J. v. Chr., in: SEL 11 (1994) 57-73.
- NIJENHUIS, E. TE
Indien. II. Musik der älteren Zeit, in: MGG₂, Sachteil 4 (1995) 657-681.
- NIXDORFF, H.
Zur Typologie und Geschichte der Rahmentrommeln. Kritische Betrachtung zur traditionellen Instrumententerminologie, Berlin 1971 (= Baessler Archiv. Beiträge zur Völkerkunde, Neue Folge, Beiheft 7).
- NORBERG, Å.
Ancient Middle East Lyres, Stockholm 1995 (= Musikmuseets Skrifter 25).
- NOWICKI, H.
Zur Etymologie von heth. *palu-ae*, in: OrNS 59 (1990) 239-242.
- OETTINGER, N.
Die Gliederung des anatolischen Sprachraumes, in: KZ 92 (1978) 74-92.
- OETTINGER, N.
šajitra- „Horn“, eine hethitische **-tro*-Bildung, in: Neu, E./Meid, W. (Hrg.), Hethitisch und Indogermanisch. Vergleichende Studien zur historischen Grammatik und dialektgeographischen Stellung der indogermanischen Sprachgruppe Altkleinasiens, Innsbruck 1979 (= Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Band 25), 197-203.
- OETTINGER, N.
Die Stammbildung des hethitischen Verbums, Nürnberg 1979 (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 64).
- OETTINGER, N.
Anatolische Kurzgeschichten, in: KZ 99 (1986) 43-53.
- ÖZGEN, E.
An Early Bronze Age Burial at Oylum Höyük near Kilis, in: Mellink, M. et al., Nimet Özgüç'e Armağan, 467-472.
- ÖZGÜÇ, N.
A Lute Player from Samsat, in: Otten, H./Akurgal, E./Ertem, H./Süel, A., Sedat Alp'a armağan, 419-423.
- ÖZGÜÇ, T.
The Bitik-Vase, in: Anatolia 2 (1957) 57-78.
- ÖZGÜÇ, T./AKOK, M.
Horoztepe. Eski Tunç Devri Mezarlığı ve İskân Yeri. An Early Bronze Age Settlement and Cemetery, Ankara 1958.
- ÖZGÜÇ, T.
Kültepe-Kaniş II. Eski yakınoğu'nun ticaret merkezinde yeni araştırmalar. New Researches at the Trading Centre of the Ancient Near East, Ankara 1986.
- ÖZGÜÇ, T.
Inandiktepe. Eski hitit çağında önemli bir kült merkezi. An important Cult Center in the Old Hittite Period, Ankara 1988.
- ÖZGÜÇ, T.
Kültepe and Anatolian Archaeology Relating to the Old Assyrian Period, in: Mikasa, H.I.H. Prince Takahito (Hrg.), Essays on Anatolian

- Studies in the Second Millennium B.C., Wiesbaden 1988 (= Bulletin of the Middle Eastern Culture Center in Japan, Vol. II), 1-21.
- ÖZGÜÇ, T.
The Newly Discovered Cult Objects from the Karum of Kanesh, in: Mori, M./Ogawa, H./Yoshikawa, M., Near Eastern Studies, 319-334.
- ÖZGÜÇ, T.,
Studies on Hittite Relief Vases, Seals, Figurines and Rock-Carvings, in: Mellink, M. et al., Nimet Özgüç'e Armağan, 473-499.
- OPFICIUS, R.
Das altbabylonische TerrakottarelieF, Berlin 1961 (= Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie [Ergänzungsbände zur Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie. Neue Folge], Band 2).
- OPFICIUS, R.
Mélanges Héthites, in: Magen, U./Rashad, M., Vom Halys zum Euphrat, 165-184.
- OPPENHEIM, M. VON
Der Tell Halaf, Leipzig 1931.
- ORTHMANN, W.
Untersuchungen zur späthethitischen Kunst, Bonn 1971 (= Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde, Band 8).
- ORTHMANN, W.
Der Alte Orient, Berlin 1985 (= Propyläen Kunstgeschichte, Band 18).
- OSTEN, H.H. VON DER
Four Sculptures from Marash, in: Metropolitan Museum Studies 2 (1929-1930) 112-132.
- OTTEN, H.
Mythen vom Gotte Kumarbi. Neue Fragmente, Berlin 1950 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Abteilung für Orientalforschung, Veröffentlichung Nr. 3).
- OTTEN, H.
Die hethitischen „Königslisten“ und die altorientalische Chronologie, in: MDOG 83 (1951) 47-71.
- OTTEN, H.
Ein Text zum Neujahrsfest aus Boğazköy, in: OLZ 51 (1956) 101-105.
- OTTEN, H.
Hethitische Totenrituale, Berlin 1958 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Institut für Orientalforschung, Veröffentlichung Nr. 37).
- OTTEN, H.
Zur Kontinuität eines altanatolischen Kultes, in: ZA 53 (1959) 174-184.
- OTTEN, H.
Ritual bei Erneuerung von Kultsymbolen hethitischer Schutzgottheiten, in: Kienle, R. von/Moortgat, A./Otten, H./Schuler, E. von/Zaumseil, W. (Hrg.), Festschrift Johannes Friedrich zum 65. Geburtstag, Heidelberg 1959, 351-359.
- OTTEN, H.
Aitiologische Erzählung von der Überquerung des Taurus, in: ZA 55 (1962) 156-168.
- OTTEN, H., Die hethitischen historischen Quellen und die altorientalische Chronologie, Mainz 1968 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Sitzungsberichte 1968, Heft 3).
- OTTEN, H./SOUCĚK, V.
Ein althethitisches Ritual für das Königspaar, Wiesbaden 1969 (= StBoT 8).
- OTTEN, H.
Ein hethitisches Festritual (KBo XIX 128), Wiesbaden 1971 (= StBoT 13).
- OTTEN, H.
Materialien zum hethitischen Lexikon, Wiesbaden 1971 (= StBoT 9).
- OTTEN, H./RÜSTER, CHR.
Textanschlüsse und Duplikate von Boğazköy-Tafeln (81-90), in: ZA 72 (1982) 139-142.
- OTTEN, H.
Tiergefäße im Kult der späten hethitischen Großreichszeit, in: Emre, K./Mellink, M./Hrouda, B./Özgüç, N. (Hrg.), Anatolia and the Ancient Near East: Studies in Honour of Tahsin Özgüç, Ankara 1989, 365-368.
- OTTEN, H./AKURGAL, E./ERTEM, H./SÜEL, A. (Hrg.)
Sedat Alp'a armağan. Festschrift für Sedat Alp. Hittite and other Anatolian and Near Eastern Studies in Honour of Sedat Alp, Ankara 1992.
- PARPOLA, A.
A Sumerian Motif in Late Indus Seals?, in: Reade, J. (Hrg.), The Indian Ocean in Antiquity, London 1996, 227-233.
- PARROT, A.
Assur. Die mesopotamische Kunst vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Großen, München 1961.
- PARZINGER, H./SANZ, R.
Die Oberstadt von Hattuša. Hethitische Keramik aus dem zentralen Tempelviertel. Funde aus den Grabungen 1982-1987, Berlin 1992 (= Deutsches Archäologisches Institut. Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen XV, herausgegeben von P. Neve: Die Oberstadt von Hattuša. Hethitische Keramik aus dem zentralen Tempelviertel).
- PECCHIOLO-DADDI, F./Mestieri, professioni e dignità nell'Anatolia itta, Roma 1982 (= Incunabula graeca, Vol. LXXIX).
- PECCHIOLO-DADDI, F.
Aspects du culte de la divinité hattie Teteshapi, in: Hethitica 8 (1987) 361-379.

- PECCHITOLI-DADDI, F.
A proposito di CTH 649 (II), in: OA 25 (1987) 37-57.
- PECK, W.H./ROSS, J.G.
Ägyptische Zeichnungen aus drei Jahrtausenden, Bergisch Gladbach 1979.
- PERRROT, G./CHIRIEZ, CH.
Histoire de l'Art dans l'Antiquité. Égypte - Assyrie - Phénicie - Judée - Asie mineure - Perse - Grèce - Étrurie - Rome. Tome IV: Judée - Sardaigne - Syrie - Cappadoce, contenant 395 graveurs dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques, Paris 1887.
- PETRIE, W.F.
Beth Pelet (Tel Fara), London 1930.
- PÖHLMANN, E.
Griechenland. A. Antike Musik, in: MGG₂, Sachteil 3 (1995) 1626-1676. 1705-1709.
- PÖTSCHER, W.
Aspekte und Probleme der minoischen Religion, Hildesheim 1990 (= Religionswissenschaftliche Texte und Studien 4).
- POLVANI, A.M.
La pietra ZA.GIN nei testi di Hattusa, in: Mesopotamia 15 (1980) 73-91.
- POLVANI, A.M.
Appunti per una storia della musica culturale itita: Lo strumento *huhupal*, in: Hethitica 9 (1988) 171-179.
- POLVANI, A.M.
Osservazioni sul termine itita ⁽⁶⁰⁾*arkammi*, in: OA 27 (1988) 211-219.
- POLVANI, A.M.
A proposito del termine itita *šawatar* „corno“, in: SEL 6 (1989) 15-21.
- POLVANI, A.M.
Su alcuni frammenti mitologici ititi, in: Otten, H./Akurgal, E./Ertem, H./Süel, A., Sedat Alp'a armağan, 445-454.
- POPKO, M.
Kultobjekte in der hethitischen Religion (nach keilschriftlichen Quellen), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1978.
- POPKO, M./TARACHA, P.
Der 28. und 29. Tag des hethitischen AN.TAH.SUM-Festes, in: AoF 15 (1988) 82-113.
- POPKO, M.
Anikonische Götterdarstellungen in der altanatolischen Religion, in: Quaegebeur, J., Ritual and Sacrifice, 319-327.
- POPKO, M.
in: Or 61 (1992) 470f. (Rezension zu KUB LX).
- POPKO, M.
Zippalanda. Ein Kultzentrum im hethitischen Kleinasien, Heidelberg 1994 (= Theth. 21).
- POPKO, M.
Religions of Asia Minor, Warsaw 1995.
- POPKO, M.
Berg als Ritualschauplatz. Ein Beitrag zur Kenntnis der hethitischen Religion, in: Hethitica 14 (1999) 97-108.
- PORADA, E.
A Lyre Player from Tarsus and his Relations, in: Weinberg, S.S. (Hrg.), The Aegean and the Near East. Studies Presented to Hetty Goldman on the Occasion of her Seventy-Fifth Birthday, Locust Valley 1956, 185-211.
- PORADA, E.
A Subject for Continuing Conversation, in: Canby, J.V./Porada, E./Ridgway, D./Stech, T. (Hrg.), Ancient Anatolia. Aspects of Change and Cultural Development. Essays in Honour of Mecheld J. Mellink, Madison 1986 (= Wisconsin Studies in Classics 8), 84-92.
- PRAYON, F.
Phrygische Plastik. Die früheisenzeitliche Bildkunst Zentral-Anatoliens und ihre Beziehungen zu Griechenland und zum Alten Orient, Tübingen 1987 (= Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Band 7).
- PRZEWORSKI, St.
Notes d'archéologie syrienne et hittite. III: Quelques nouveaux monuments de Marash, in: Syria 7 (1936) 32-44.
- PUHVEL, J., Hittite Etymological Dictionary, Vol. 1: Words beginning with A, Berlin/New York 1984 (= Trends in Linguistics, Documentation 1); Vol. 2: Words beginning with E and I, Berlin/New York 1984 (= Trends in Linguistics, Documentation 1); Vol. 3: Words beginning with H, Berlin/New York 1991 (= Trends in Linguistics, Documentation 5).
- PUHVEL, J.
Hittite Athletics as Prefigurations of Ancient Greek Games, in: Raschke, W.J. (Hrg.), The Archaeology of the Olympics. The Olympics and Other Festivals in Antiquity, Madison 1988 (= Wisconsin Studies in Classics 10), 26-31.
- QUAEGBEUR, J. (Hrg.)
Ritual and Sacrifice in the Ancient Near East. Proceedings of the International Conference organized by the Katholieke Universiteit Leuven from the 17th to the 20th of April 1991, Leuven 1993 (Orientalia Lovaniensia Analecta 55).
- RASHID, S.A.
Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: ZA 61 (1971) 89-105.
- RASHID, S.A.
Mesopotamien, Leipzig 1984 (= W. Bachmann [Hrg.], Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums, Lieferung 2).
- RASHID, S.A.
A New Interpretation of Musical Representations on three Babylonian Objects in: Hick-

- mann, E./Hughes, D.W., *The Archaeology of Early Music Cultures*, 199-205.
- RASHID, S.A.
Die Musik der Keilschriftkulturen, in: Riethmüller, A./Zaminer, F., *Die Musik des Altertums*, 1-30.
- RASHID, S.A.
Untersuchungen zum Musikinstrumentarium Assyriens, in: Finkbeiner, U./Dittmann, R./Hauptmann, H., *Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens*, 573-595.
- RASHID, S.A., *Mesopotamische Musikinstrumente im Spiegel der Glyptik*, in: Magen, U./Rashad, M., *Vom Halys zum Euphrat*, 257-273.
- RASHID, S.A.
Sumerische Erfindungen in der technischen Ausstattung von Saiteninstrumenten, in: Hickmann, E./Eichmann, R., *Studien zur Musikarchäologie I*, 103-106.
- REHM, E.
Kykladen und Alter Orient. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Karlsruhe 1997.
- RENFREW, C.
The Cycladic Spirit, Athens 1991.
- RENGER, J.
Untersuchungen zum Priestertum der altbabylonischen Zeit. 2. Teil, in: ZA 59 (1969) 104-230.
- RICHTER, TH./PRECHEL, D./KLINGER, J. (Hrg.)
Kulturgeschichten. Altorientalistische Studien für Volkert Haas zum 65. Geburtstag, Saarbrücken 2001.
- RIEKEN, E.
Untersuchungen zur nominalen Stammbildung des Hethitischen, Wiesbaden 1999 (= StBoT 44).
- RIEMSCHEIDER, M.
Die Welt der Hethiter, Stuttgart 1954.
- RIETHMÜLLER, A./ZAMINER, F. (Hrg.)
Die Musik des Altertums, Laaber 1989 (= Dahlhaus, C. [Hrg.], *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band 1).
- RIMMER, J.
Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asia, The British Museum, London 1969.
- ROST, L. s. JAKOB-ROST, L.
- ROSKOWSKA, H.
Musical Terminology in Hittite Cuneiform Texts, in: Mejer, M./Popko, M./Skladanek, B. (Hrg.), *Papers on Asia Past and Present*, Warszawa 1987 (= *Orientalia Varsoviensia* 1), 23-30.
- RÜSTER, CHR./NEU, E.
Hethitisches Zeichenlexikon. Inventar und Interpretation der Keilschriftzeichen aus den Boğazköy-Texten, Wiesbaden 1989 (= StBoT, Beiheft 2).
- SABATINI, L.
Thèmes iconographiques sculptés de Tell Mardikh et de Karkemish, in: Syria 51 (1974) 31-64.
- SALEH, M./SOUROUZIAN, H.
Die Hauptwerke im Ägyptischen Museum Kairo. Offizieller Katalog, Mainz 1986.
- SALVINI, M./WEGNER, I.
Die Rituale des AZU-Priesters. Teil I: Die Texte; Teil II: Das Glossar, Rom 1986 (= ChS I/2).
- SASSON, J.M. (Hrg.)
Civilizations of the Ancient Near East, Volume I-IV, New York 1995.
- SATZINGER, H.
Das Kunsthistorische Museum in Wien. Die Ägyptisch-Orientalische Sammlung, Mainz 1994 (= *Antike Welt* 25, Sondernummer 1).
- SAYCE, A.H.
The Hittites. The Story of a forgotten Empire, London 1925 (Revised and Enlarged Edition).
- SCHACHNER, S./SCHACHNER, A.
Eine spätethitische Grabstele aus Maraş im Museum von Antakya, in: Anatolica 22 (1996) 203-226.
- SCHAIK, M. VAN
The Marble Harp Players from the Cyclades, Utrecht 1998.
- SCHAIK, M. VAN
Zur Echtheit der kykladischen Harfenspielerfiguren, in: Hickmann, E. et al., *Studien zur Musikarchäologie II*, 239-245.
- SCHATTEN UIT TURKIJE, Leiden 1986.
- SCHIRMER, W.
Die Bebauung am unteren Büyükkale-Nordwestabhang in Boğazköy. Ergebnisse der Untersuchungen der Grabungskampagnen 1960-1963. Mit einem Beitrag von Winfried Orthmann, Berlin 1969 (= Boğazköy-Hattuša. Ergebnisse der Ausgrabungen des Deutschen Archäologischen Instituts und der Deutschen Orient-Gesellschaft. Herausgegeben von Kurt Bittel. VI: Die Bebauung am unteren Büyükkale-Nordwestabhang in Boğazköy [= WVDOG 81]).
- SCHMIDT-COLINET, C.
Die Musikinstrumente in der Kunst des Alten Orients. Archäologisch-philologische Studien, Bonn 1981.
- SCHMIDT-COLINET, C.
Sänger im Alten Orient und in Griechenland: Musiker am neuassyrischen Hof in: E. Hickmann et al., *Studien zur Musikarchäologie III*, 599-615.
- SCHULER, E. VON
Die Kaškäer. Ein Beitrag zur Ethnographie des alten Kleinasien, Berlin 1965 (= Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiati-

- schen Archäologie [Ergänzungsbände zur Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie. Neue Folge], Band 3).
- SCHULER, E. VON
Literatur bei den Hethitern, in: RIA 7/1-2 (1987) 66-75.
- SCHUOL, M.
Vorderasien. A. Kleinasien und Nordsyrien, in: MGG₂, Sachteil 9 (1998) 1766-1790. 1811-1813.
- SCHUOL, M.
Darstellungen von hethitischen Musikinstrumenten unter Berücksichtigung der Schriftzeugnisse, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie II, 159-170.
- SCHUOL, M.
Die Schriftquellen zur hethitischen Musik, in: Bachmann, W./Byrne, M. (Hrg.), *Anatolia to the End of the Late Hittite Period* (= Eichmann, R. [Hrg.], *Music Archaeology of the Ancient Near East*, Volume 1) (in Druck).
- SCHUSTER, H.-S.
Die hattisch-hethitischen Bilinguen, Leiden 1974.
- SCHWÖRER-KOHL, G.
Thailand, Laos, Kambodscha, in: MGG₂, Sachteil 9 (1998) 493-519.
- SEIDEL, H.
Musik in Altisrael. Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musikpraxis Altisraels anhand biblischer und außerbiblischer Texte, Frankfurt/Main 1989.
- SEIDEL, H.
Musikinstrumente der Bronzezeit in der Levante, in: Hickmann, E. et al., Studien zur Musikarchäologie II, 141-143.
- SEVERIN, U.
Der *menija*-Mann und der *tarašija*-Mann als Kultaktanten in einem althethitischen Ritual, Hamburg 1988 (Magisterarbeit Hamburg).
- SHEHDID, A. Gh.
Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten, Mainz 1994 (= *Antike Welt* 25, Sondernummer 7).
- SIEGELOVÁ, J.
Hethitische Verwaltungspraxis im Lichte der Wirtschafts- und Verwaltungsdokumente, 3 Bände, Prag 1986.
- SIEGELOVÁ, J.
Appu-Märchen und Hedammu-Mythos, Wiesbaden 1971 (= StBoT 14).
- SINGER, I.
The Hittite KILAM Festival, Part One, Wiesbaden 1983 (= StBoT 27); Part Two, Wiesbaden 1984 (= StBoT 28).
- SINGER, I.
The Battle of Nihriya and the End of the Hittite Empire, in: ZA 75 (1985) 100-123.
- SIPAHI, T.
Eine althethitische Kultvase vom Hüseyindede Tepesi, in: *Istanbuler Mitteilungen* 50 (2000) 63-85.
- SIPAHI, T.
New Evidence from Anatolia regarding Bull-leaping Scenes in the Art of the Aegean and the Near East, in: *Anatolica* 27 (2001) 107-125.
- SJÖBERG, Å.W., Beiträge zum sumerischen Wörterbuch, in: AS 16 (1965) 63-70.
- SODEN, W. VON
Akkadisches Handwörterbuch I-III, Wiesbaden 1958-1981.
- SOUČEK, V.
Soziale Klassen und Schichten in der hethitischen Tempelwirtschaft, in: *ArOr* 47 (1979) 78-82.
- SOYSAL, O.
KUB XXXI 4 + KBo III 41 und 41 (Die Puḫanu-Chronik). Zum Thronstreit Ḫattušilis I., in: *Hethitica* 7 (1987) 173-253.
- SOYSAL, O.
Einige Überlegungen zu KBo III 60, in: VO 7 (1988) 107-128.
- SOYSAL, O.
Beiträge zur althethitischen Geschichte (1): Ergänzende Bemerkungen zur Puḫanu-Chronik und zum Menschenfresser-Text, in: *Hethitica* 14 (1999) 109-145.
- SPEISER, W.
Vorderasiatische Kunst, Berlin 21952.
- SPYCKET, A.
La musique instrumentale mésopotamienne, in: *Journal des Savants* 1972, 153-209.
- SPYCKET, A.
Louez-le sur la harpe, in: *AnSt* 33 (1983) 39-49.
- STAATLICHE MUSEEN BERLIN (Hrg.)
Das Vorderasiatische Museum Berlin, Mainz 1992.
- STARKE, F.
Die keilschrift-luwischen Wörter für „Insel“ und „Lampe“, in: KZ 95 (1981) 141-157.
- STARKE, F.
Die keilschriftluwischen Texte in Umschrift, Wiesbaden 1985 (= StBoT 30).
- STARKE, F.
Untersuchung zur Stammbildung des keilschrift-luwischen Nomens, Wiesbaden 1990 (= StBoT 31).
- STAUDER, W.
Die Harfen und Leiern der Sumerer, Frankfurt/Main 1957.
- STAUDER, W.
Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit, Frankfurt/Main 1961.

- STAUDER, W.
Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, in: Stauder, W./Hickmann, H. (Hrg.), *Orientalische Musik*, Leiden 1970 (= HdO I/4), 171-243.
- STAUDER, W.
Horn, B. Archäologisch, in: *RIA* 4 (1972-1975) 470f.
- STAUDER, W.
Einführung in die Instrumentenkunde, Wilhelmshaven 1977.
- STEFANINI, R.
KBo IV 14 = VAT 13049, in: *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 8/20 (1965) 40-79.
- SÜEL, A.
Das in den Urkunden von Boğazköy verwendete Wort ^wUBARU, in: *Anadolu* 20 (1976/1977) 121-140.
- SÜRENHAGEN, D.
Zwei Gebete Hattuşilis und der Puduhepa. Textliche und literaturhistorische Untersuchungen, in: *AoF* 8 (1981) 83-168.
- SYMINGTON, D.
Hittite and Neo-Hittite Furniture, in: Herrmann, G. (Hrg.), *The Furniture of Western Asia. Ancient and Traditional. Papers of the Conference held at the Institute of Archaeology, University College London June 28 to 30, 1953*, Mainz 1996, 111-138.
- TEETER, E.
Female Musicians in Pharaonic Egypt, in: Marshall, K., *Rediscovering the Muses*, 68-91.
- THIEL, H.-J.
Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, in: *SMEA* 18 (1977) 109-136.
- THIEL, H.-J.
Zur Gliederung des 'Musik-Textes' aus Ugarit, in: *RHA* 36 (1978) 189-198.
- THIEMER, H.
Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, Bonn/Bad Godesberg 1979 (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, Band 29).
- THIMME, J./ÅSTRÖM, P./LILLIU, G./WIESNER, J.
Frühe Randkulturen des Mittelmeerraumes, Baden-Baden 1968.
- THIMME, J.
Kunst und Kultur der Kykladeninseln im 3. Jahrtausend v. Chr. Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Ausstellung unter dem Patronat des International Council of Museum ICOM im Karlsruher Schloß vom 25. Juni - 10. Oktober 1976, Karlsruhe 1976.
- THWAT = Botterweck, G.J./Ringgren, H./Fabry, H.-J. (Hrg.), *Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament*, Stuttgart 1973 ff.
- TISCHLER, J.
Hethitisch-Deutsches Wörterverzeichnis. Mit einem semasiologischen Index, Innsbruck 1982 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 39).
- TISCHLER, J.
Hethitisches Etymologisches Glossar, Teil I: a-k, Innsbruck 1983 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 20/I); Lieferungen 5 und 6: L-M, Innsbruck 1991 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 20); Teil III: T,D, Lieferung 8, Innsbruck 1991 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 20); Lieferung 9, Innsbruck 1993 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 20).
- TISCHLER, J.
Bemerkungen zu den hethitischen Inventartexten, in: Meid, W./Trenkwalder, H. (Hrg.), *Im Bannkreis des Alten Orients. Studien zur Sprach- und Kulturgeschichte des Alten Orients und seines Ausstrahlungsraumes. Karl Oberhuber zum 70. Geburtstag gewidmet*, Innsbruck 1986 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 24), 261-268.
- TISCHLER, J.
Hethitisches Handwörterbuch. Mit dem Wortschatz der Nachbarsprachen, Innsbruck 2001 (= *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft* 102).
- TÖRÖK, L.
The Kingdom of Kush. Handbook of Napatian-Meroitic Civilization, Leiden 1997 (= HdO I/31).
- TONIETTI, M.V.
Musik. A. II. In Ebla, in: *RIA* 8, 7/8 (1997) 482f.
- TOUNY, A.D./WENIG, S.
Sport im Alten Ägypten, Leipzig 1969.
- TRÉMOUILLE, M.-CL.
«Hebat. Une divinité syro-anatolienne, Firenze 1997 (= *Eothen* 7).
- TUAT = Texte aus der Umwelt des Alten Testaments
- TUCHELT, K.
Tiergefäße in Kopf- und Protomengestalt. Untersuchungen zur Formengeschichte tierförmiger Gießgefäße, Berlin 1962 (= *Istanbuler Forschungen* 22).
- TURNBULL, H.
Anatolia, in: Sadie, St. (Hrg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 1, London 1980, 388-393.
- ÜNAL, A.
Ein Orakeltext über die Intrigen am hethitischen Königshof (KUB XXII 70 = Bo 2011), Heidelberg 1978 (= *THeth.* 6).
- ÜNAL, A.
Hittite Architect and Rope-Climbing Ritual, in: *Bellert* 52/205 (1988) 1469-1483.

- ÜNAL, A.
Hethitische Hymnen und Gebete, in: TUAT II: Orakel, Rituale, Bau- und Votivinschriften, Lieder und Gebete, Gütersloh 1986-1991, 791-817.
- ÜNAL, A.
Two Peoples on Both Sides of the Aegean Sea: Did the Achaeans and the Hittites Know Each Other?, in: Mikasa, H.I.H. Prince Takahito, Essays on Ancient Anatolian and Syrian Studies, 16-44.
- ÜNAL, A.
The Textual Illustration of the „Jester Scene“ on the Sculptures of Alaca Höyük, in: AnSt 44 (1994) 207-2:8.
- ÜNAL, A.
Zur Beschaffenheit des hethitischen Opferisches aus philologischer und archäologischer Sicht, in: Calmeyer, P./Hecker, K./Jakob-Rost, L./Walker, C.B.F. (Hrsg.), Beiträge zur Altorientalischen Archäologie und Altertums-kunde. Festschrift für Barthel Hrouda zum 65. Geburtstag, Wiesbaden 1994, 283-291.
- ÜNAL, A.
Hittite and Hurrian Cuneiform Tablets from Ortaköy (Çorum). With two Excurses on the „Man of the Storm God“ and a Full Edition of KBo 23, 27, Istanbul 1998.
- VANDIER, J.
Manuel d'archéologie égyptienne IV: Bas-relief et peintures. Scènes de la vie quotidienne, Paris 1964.
- VANDIER, J.
Manuel d'archéologie égyptienne V: Bas-relief et peintures. Scènes de la vie quotidienne, Paris 1969.
- VAVROUSEK, R./SOUČEK, V. (Hrsg.)
Šulmu. Papers on the Ancient Near East Presented at International Conference of Socialist Countries (Prague, Sept. 30-Oct. 3, 1986), Prague 1988.
- VOOS, J.
Studien zur Rolle von Statuen und Reliefs im syro-hethitischen Totenkult während der frühen Eisenzeit (etwa 10. - 7. Jh. v. u. Z.), in: EAZ 29 (1988) 347-362.
- VOOS, J.
Studien zum syro-hethitischen Totenkult. Zur Rolle von Statuen und Reliefs im Totenkult der Fürstentümer Nordsyriens und Südostanatoliens während der frühen Eisenzeit, unveröffentlichte Dissertationsschrift, eingereicht 1986 am Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR in Berlin.
- VOOS, J.
Zu einigen späthethitischen Reliefs aus den Beständen des Vorderasiatischen Museums Berlin, in: AoF 12 (1985) 65-86.
- VSNF 12 = Jakob-Rost, L., Keilschrifttexte aus Boghazköy im Vorderasiatischen Museum, Mainz 1997 (= Vorderasiatische Schrift Denkmäler der Staatlichen Museen zu Berlin 28, Neue Folge 12).
- WACHSMANN, S.
Aegeans in Theban Tombs, Leuven 1987 (= Orientalia Lovaniensia analecta 20).
- WATKINS, C.
How to kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics, Oxford 1995.
- WEBER, O.
Die Kunst der Hethiter, Berlin 1921 (= Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei, Band 9).
- WEGNER, I.
Regenzauber im Hatti-Land, in: UF 10 (1970) 403-409.
- WEGNER, I.
Gestalt und Kult der Ištar-Šawuška in Kleinasien, Hurritologische Studien III, Neukirchen-Vluyn 1981 (= AOAT 36).
- WEGNER, I./SALVINI, M.
Die hethitisch-hurritischen Ritualtafeln des (h)ittawa-Festes, Rom 1991 (= ChS I/4).
- WEGNER, I.
Hurritische Opferlisten aus hethitischen Festbeschreibungen, Teil I: Texte für Ištar-Ša(w)uška, Rom 1995 (= ChS I/3, 1).
- WEGNER, M.
Die Musikinstrumente des Alten Orients, Münster 1950 (= Orbis Antiquus. Schriften der Altertumswissenschaftlichen Gesellschaft an der Universität Münster, Heft 2).
- WEGNER, M.
Hethitische Musik, in: MGG 6 (1957) 330-334.
- WEIPPERT, H.
Palästina in vorhellenistischer Zeit. Mit einem Beitrag von Leo Mildenberg, München 1988 (= Handbuch der Archäologie. Vorderasien II, Band 1).
- WEITENBERG, J.J.S.
Die hethitischen u-Stämme, Amsterdam 1984.
- WERNER, E.
Die Musik im alten Israel, in: Riethmüller, A./Zaminer, F., Die Musik des Altertums, 76-112.
- WERNER, R.
Ein churritisches Kultlied aus dem alten Ugarit, in: Asiatische Studien/Études asiatiques 35/1 (1981) 55-66.
- WEST, M.L.
Ancient Greek Music, Oxford 1992.
- WEST, M.L.
The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts, in: Music and Letters 75 (1994) 161-179.

- WIGGERMANN, F.
Scenes from the Shadow Side, in: Vogelzang, M.E./Vansiphout, H.L.J. (Hrg.), *Mesopotamian Poetic Language: Sumerian and Akkadian*, Groningen 1996 (= *Cuneiform Monographs* 6), 207-230.
- WILDUNG, D./GRIMM, G.
Götter und Pharaonen, Mainz 1979.
- WILDUNG, D./SCHOSKE, S.
Nofret - Die Schöne. Die Frau im Alten Ägypten. Katalog-Handbuch, Mainz 1984.
- WILHELM, G.
Keilschrifttexte aus Gebäude A, Rahden/Westfalen 1997 (= Kuşaklı - Şarişsa, Band 1: Keilschrifttexte, Faszikel 1).
- WILLEMAERS, N.
Contribution iconographique à l'histoire du rituel hittite. II. Confrontations avec les textes, in: *Hethitica* 2 (1977) 53-58.
- WOLF, W.
Das schöne Fest von Opet. Die Festzugsdarstellung im großen Säulengange des Tempels von Luksor, Leipzig 1931 (= Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition in Ägypten 5).
- WOOLLEY, C.L.
Carchemish. Report on the Excavations at Jerablus on Behalf of the British Museum, Part 2: The Town Defences, London 1921.
- WOOLLEY, C.L. ET AL.
Ur Excavations II: The Royal Cemetery. A Report on the Predynastic and Sargonid Graves Excavated between 1926 and 1931, London 1934 (Pub. of the Joint Expeditions of the British Museum and of the University of Pennsylvania to Mesopotamia).
- WULSTAN, D.
The Earliest Music Notation, in: *Music and Letters* 52 (1971) 365-382.
- YILDIRIM, T.
Yörüklü/Hüseyindede: Eine neue hethitische Siedlung im Südwesten von Çorum, in: *Istanbuler Mitteilungen* 50 (2000) 43-62.
- YILDIRIM, T.
Music in Hüseyindede/Yörüklü: Some new Musical Scenes on the Second Hittite Relief Vase, in: *Anadolu Araştırmaları* 16, 591-603.
- YOSHIDA, D.
Ein hethitisches Ritual gegen Behexung (KUB XXIV 12) und der Gott Zilipuri/Zalipura, in: Mikasa, H.I.H. Prince Takahito, *Essays on Ancient Anatolian and Syrian Studies*, 45-61.
- YOSHIDA, D.
Das AN.TAḪ.ŠUM.SAR-Fest im Tempel der Sonnengöttin, in: Mikasa, H.I.H. Prince Takahito, *Cult and Ritual*, 121-158.
- YOSHIDA, D.
Untersuchungen zu den Sonnengöttern bei den Hethitern (Schwurgötterliste, helfende Gottheit, Feste), Heidelberg 1996 (= *Theth.* 22).
- YOSHIDA, D.
Zur Kultmusik beim 'Trankopfer' (Gott NN *eku-* „trinken“) in Fesen hatusch-hethitischer Kultschicht, in: Watanabe, K. (Hrg.), *Priests and Officials in the Ancient Near East. Papers of the Second Colloquium on the Ancient Near East - The City and its Life*, held at the Middle Eastern Culture Center in Japan (Mitaka, Tokyo), March 22-24, 1996, Heidelberg 1999, 239-252.
- YOUNGER, J.G.
Music in the Aegean Bronze Age, *Jonsered* 1998.
- ZAMINER, F.
Musik im archaischen und klassischen Griechenland, in: Riethmüller, A./Zaminer, F., *Die Musik des Altertums*, 113-206.
- ZIEGLER, CHR.
Catalogue des instruments de musique égyptiens au Musée du Louvre, Paris 1979.
- ZINKO, CHR.
Betrachtungen zum AN.TAḪ.ŠUM-Fest (Aspekte eines hethitischen Festrituals), Innsbruck 1987 (= *Scientia. Schriftenreihe der Innsbrucker Gesellschaft zur Pflege der Einzelwissenschaften und interdisziplinären Forschung*).
- ZINKO, CHR.
In: *BiOr* 51 (1994) 606-608 (Rezension zu Badali, E., *Strumenti musicali*).

9 Indices

9.1 TEXTSTELLEN UND TEXTE

Es wurden sowohl die im Quellenteil vorgestellten hethitischen Schriftzeugnisse als auch die im auswertenden Teil besprochenen und genannten Texte in den Index aufgenommen. In den letzten Jahren wurden einige in wichtigen Publikationen noch unter ihrer Inventarnummer genannten Texte in KBo und KUB veröffentlicht; um ein Auffinden der entsprechenden Keilschrifttafeln in dieser Arbeit zu ermöglichen, werden sie hier zunächst unter der alten Kennzeichnung genannt, ein Verweis führt dann zur Editionsnummer. Nicht berücksichtigt wurden die Textstellen, die in Kap. 5.2.1 in dem Abschnitt über Zusammensetzungen der Ensembles als Belegstellen aufgelistet werden (S. 178-181).

Sowohl bei den Toponymen als auch bei den Theonymen und Personennamen wurden nicht die in der hethitischen Überlieferung selbst vorkommenden Namen aufgenommen. Insgesamt fanden also in den Indices in erster Linie die ausführlicher behandelten Texte Berücksichtigung.

9.1.1 HETHITISCHE TEXTE

A 11176 Vs. 1	143
A 12232	141
ABOT 5 + Vs. II 13'-24'	15 f.
ABOT 5 + Vs. II 21'-24'	194
ABOT 5 + Vs. II 22'	100. 145
ABOT 5 + Vs. II 23' f.	100. 129 f.
ABOT 5 + Vs. II 24'	129. 162
ABOT 5 + Rs. III 6'	154
ABOT 5 + Rs. III 7' f.	152
ABOT 5 + Rs. III 8'	138. 148
ABOT 5 + Rs. III 19' f.	113
ABOT 13 Vs. I 4'-22'	122
Bo 38 s. KBo 2, 23	
Bo 69/830 s. KBo 22, 134	
Bo 73/323 + 75/146	
s. KBo 27, 42 (+)	
Bo 451 s. KBo 2, 23	
Bo 532 s. KBo 2, 23	
Bo 699 s. KBo 2, 23	
Bo 871 s. KUB 51, 1 (+)	
Bo 1855/u s. KBo 26, 64	
Bo 2253 s. KUB 55, 22	
Bo 2313 + Bo 8042 s. KUB 38, 3	
Bo 2326 s. KUB 53, 4	
Bo 2329 s. KUB 55, 38	
Bo 2335 s. KUB 27, 16	
Bo 2383 s. KUB 38, 2	
Bo 2393 + Bo 5138 s. KUB 55, 43	
Bo 2447 s. KUB 55, 65	
Bo 2592 s. KUB 45, 3 (+) KUB 47, 43	
Bo 2597 + Bo 2659	
s. KUB 56, 45 (+) VSNF 12, 28	

Bo 2599	
s. KBo 17, 42 + KUB 56, 46	
Bo 2599 s. KUB 56, 46 +	
Bo 2616 s. KUB 51, 1 (+)	
Bo 2710	
s. KUB 58, 11 + IBoT 3, 27	
Bo 2819 Vs. II 17' f.	148. 163. 188
Bo 2819 Vs. II 18'	147
Bo 2819a Vs. II 4'-6'	139
Bo 2841 Rs. IV' 13'	154 Anm. 629
Bo 2841 Rs. IV' 16'	154 Anm. 629
Bo 2861 s. KUB 58, 43	
Bo 2920 Vs. III' 10'-19'	200
Bo 2923, 4' s. KBo 20, 14 + Vs. I 21	
Bo 3298 +	188 f.
Bo 3298 + Vs. II 23 f.	188
Bo 3298 + Vs. II 29	188
Bo 3298 + Vs. II 38-40	188
Bo 3298 + Vs. II 50-52	188
Bo 3338, 5'-9'	167
Bo 3338 Vs. II 10' f.	154 Anm. 629
Bo 3441 s. KUB 7, 51	
Bo 3516 s. IBoT 3, 115	
Bo 3652 Vs. II' 20' f.	122
Bo 3719 s. IBoT 3, 115	
Bo 3769, 2'-10'	5. 120
Bo 3769, 8' f.	122
Bo 3810 s. KUB 53, 6	
Bo 3840 + Vs. I' 1-14	139 f.
Bo 4025 s. IBoT 4, 28	
Bo 4054	12 Anm. 43
Bo 4110 s. Bo 3840 +	
Bo 4379 (+) 8616	
s. KUB 45, 3 (+) KUB 47, 43	
Bo 4801	
s. KBo 24, 95 Rs. III' 18' f.	
Bo 4869 Vs. II 8'-10'	
s. KBo 17, 42 + Rs. VI :3'-16'	
Bo 4939 lk. Kol. 8'-13'	120
Bo 5124 Rs. 5'-7'	154 Anm. 629
Bo 5480, 1'-12'	
s. KBo 30, 69 Rs. III 22'-34'	
Bo 5480, 12'	
s. KBo 30, 69 Rs. III 34'	
Bo 5540, 4'	133
Bo 6207 Vs. III 5'-12'	175. 198
Bo 6207 Vs. III 11' f.	176
Bo 6570 Vs. II 7'	144
Bo 6777 + Vs. II 10'-30'	140
Bo 6777 + Rs. III 5'-17'	140
Bo 6869 s. Bo 6777 +	
Bo 7937 lk. Kol.	190
Bo 7949 + Vs. I 1'-3'	139
Bo 7949 + Vs. I 1'-8'	152
Bo 7949 + Vs. I 4'	139
Bo 7949 + Vs. I 5'-7'	139

- Bo 7949 + Vs. I 8' 139
 BoTU 2, 24 Rs. IV 24'f.
 s. KUB 11, 8 (+) Rs. IV 24'f.
 HT 2 175. 178
 HT 39, Vs. 5' 176
 HT 98, 2' 126. 134
 HT 98, 10' 126
 IBoT 1, 2 Rs. IV 3'f. 144
 IBoT 1, 2 Rs. IV 13' 144
 IBoT 1, 20 Rs. IV 10'-12' 130
 IBoT 1, 29 Rs. 22'f. 138
 IBoT 1, 36 Vs. II 9-12 16f.
 IBoT 1, 36 Vs. II 11f. 120
 IBoT 1, 36 Vs. II 44-46 17
 IBoT 1, 36 Vs. II 45f. 121. 159. 207
 IBoT 2, 1 Vs. I 6'-10' 105
 IBoT 2, 1 Vs. I 6'-18' 135
 IBoT 2, 1 Vs. I 11'-18' 105
 IBoT 2, 12 Vs. I 3f. 117
 IBoT 2, 20 + 2' 144
 IBoT 2, 20 + 6' 162
 IBoT 2, 74 Vs. 4'-7' 154 Anm. 629
 IBoT 2, 138, 3'-7' 149
 IBoT 3, 1, 2 146. 213
 IBoT 3, 27
 s. KUB 58, 11 (= Bo 2710)
 Vs. 1-13
 IBoT 3, 44 (+) Vs. III 9'-12' 169
 IBoT 3, 44 (+) Vs. III 18'-20' 169
 IBoT 3, 44 (+) Rs. V 4' 175
 IBoT 3, 115 (= Bo 3516) +
 Vs. I 24f. 139
 IBoT 4, 28 (= Bo 4025) 139
 IBoT 4, 30 189
 IBoT 4, 90 s. KUB 30, 40
 IBoT 4, 92 s. KUB 41, 29
 IBoT 4, 145, 3 127
 Izmir 1270 + Rs. IV 12'-16' 147
 KBo 1, 11 Rs. I 14 207f.
 KBo 1, 52 Vs. I 15'f. 163
 KBo 2, 3 Rs. IV 1-13
 s. KUB 34, 34 + Rs. IV 21-31
 KBo 2, 4 Vs. I *passim* 166 Anm. 720
 KBo 2, 4 Vs. I 1-26 17f.
 KBo 2, 4 Vs. I 1-5 165. 203f.
 KBo 2, 4 Vs. I 25f. 121. 176. 203
 KBo 2, 4 Rs. IV *passim* 166 Anm. 720
 KBo 2, 4 Rs. IV 12'-15' 165
 KBo 2, 9 Rs. IV 29 126
 KBo 2, 14 Vs. III 2-9 173
 KBo 2, 14 Rs. III 10f. 132
 KBo 2, 14 Rs. IV 13'-21' 132
 KBo 2, 20 Vs. I 11 127
 KBo 2, 23 (= Bo 38) + Rs. IV 5 139
 KBo 2, 31 Rs. s. HT 2
 KBo 2, 49, 51f. 99. 117
 KBo 3, 34 Vs. II 33f. 116
 KBo 3, 40 Rs. 12 116
 KBo 3, 41 + KUB 31, 4 Vs. 15 132
 KBo 3, 41 + Vs. 16 132
 KBo 3, 41 + Vs. 18 132
 KBo 4, 9 Vs. I 27f. 109
 KBo 4, 9 Vs. I 33-50 187. 157
 KBo 4, 9 Vs. I 39f. 109
 KBo 4, 9 Vs. I 39-41 109. 115. 158
 KBo 4, 9 Vs. I 39-50 3. 18. 103
 KBo 4, 9 Vs. I 44 107
 KBo 4, 9 Vs. I 45-50 158. 191
 KBo 4, 9 Vs. III 23-25 192
 KBo 4, 9 Rs. IV. 30-32 19. 153
 KBo 4, 9 Rs. V 28-39 132f.
 KBo 4, 9 Rs. V 28-45 19. 196
 KBo 4, 9 Rs. V 38-45 18. 183f. 184f.
 KBo 4, 9 Rs. V 45 133
 KBo 4, 11 Vs. 25 133
 KBo 4, 11 Vs. 25f. 133. 133f. 134.
 KBo 4, 11 Rs. 54f. 136
 KBo 4, 11 lk. Rand 140. 151
 KBo 4, 13 Vs. II 22 138
 KBo 4, 13 Vs. III 10' 101
 KBo 4, 13 Vs. III 21'-26' 101
 KBo 4, 13 Rs. IV 7 101
 KBo 4, 13 + Rs. V 4-10 101
 KBo 4, 13 + Rs. V 4-25 20. 28
 KBo 4, 13 + Rs. V 8 112 Anm. 306.
 KBo 4, 13 + Rs. V 23-25 184
 KBo 4, 13 + Rs. V 24 154 Anm. 629
 KBo 4, 13 + Rs. V 25 154
 KBo 4, 13 + Rs. V 39f. 186
 KBo 4, 13 + Rs. V 40 146
 KBo 4, 13 Rs. VI 3 191
 KBo 4, 14 Rs. III 30 125. 208
 KBo 4, 14 Rs. III 30-34 208f.
 KBo 5, 1 Rs. III 48f. 116. 163. 203
 KBo 5, 11 Vs. I 12 162
 KBo 6, 4 Vs. I 25 158
 KBo 7, 38 rechte Kol. 10' 145
 KBo 7, 43, 5'f. 176
 KBo 7, 46 Rs. IV 4 177
 KBo 7, 67 14
 KBo 7, 67, 1'-7' 149
 KBo 8, 74 + Rs. III 13'f. 109. 196
 KBo 8, 86 Vs. 5f.
 s. KBo 8, 88 Vs. 8f.
 KBo 8, 86 Vs. 5-9
 s. KBo 8, 88 Vs. 8-12
 KBo 8, 88 Vs. 8f. 136. 213
 KBo 8, 88 Vs. 8-12 139
 KBo 8, 117 177
 KBo 8, 158 r. Kol. 5'f. 195
 KBo 8, 158 r. Kol. 9'f. 195
 KBo 9, 34 Rs. IV 20 127
 KBo 9, 34 Rs. IV 21 127
 KBo 9, 136 Vs. I 3-7 122
 KBo 9, 139 Vs. 6' 177f.
 KBo 9, 139 Vs. 9' 177f.
 KBo 9, 140 Rs. III 14-16 184
 KBo 10, 2 Vs. I 12 66
 KBo 10, 2 Vs. I 21 66
 KBo 10, 2 Vs. I 34 66
 KBo 10, 2 Vs. II 31-33 66
 KBo 10, 10 Vs. III-Rs. VI 177. 178
 KBo 10, 10 Vs. III 7 176
 KBo 10, 10 Vs. III 24 176

KBo 10, 18, 7'-9'	123	KBo 11, 28 + Rs. V 24'	142
KBo 10, 20	12 Anm. 43	KBo 11, 28 + Rs. V 31'	142
KBo 10, 20 Vs. I	148 Anm. 595	KBo 11, 28 + Rs. V 37'	142
KBo 10, 20 Vs. II 14-24	165	KBo 11, 30	196
KBo 10, 20 Rs. III 12-18	165	KBo 11, 30 Vs. 19'	175
KBo 10, 23 (+) Vs. III 7"-15"	20f.	KBo 11, 30 Rs. 4'-6'	196
KBo 10, 23 (+) Vs. III 12"-15"	158. 191	KBo 11, 30 Rs. 12'-14'	157
KBo 10, 23 (+) Vs. III 14"	174	KBo 11, 30 Rs. 16'-19'	25
KBo 10, 23 (+) Rs. VI 1-3	100. 146	KBo 11, 30 Rs. 17'	130. 137 Anm.
KBo 10, 23 (+) Rs. VI 7f.	146		483. 143. 157f.
KBo 10, 23 (+) Rs. VI 1-8	123	KBo 11, 46	25
KBo 10, 23 (+) Rs. VI 2f.	145	KBo 11, 46 Rs. V	183 Anm. 807
KBo 10, 24 Vs. I 19'-21'	199	KBo 11, 46 Rs. V 7'-12'	25 f. 183
KBo 10, 24 Vs. II 27"f.	107. 136. 146	KBo 11, 47 Vs. I 10'	143. 163
KBo 10, 24 Rs. IV 5-21	21	KBo 11, 49 Rs. VI 4'f.	173. 175
KBo 10, 24 Rs. IV 10-18	197. 214	KBo 11, 50 Rs. V 19'	176
KBo 10, 24 Rs. IV 13	116	KBo 11, 52 Vs. II 1'-26'	182
KBo 10, 24 Rs. IV 13-17	113	KBo 11, 52 Vs. II 7'-13'	170
KBo 10, 24 Rs. IV 13-18	2. 158. 161. 177.	KBo 11, 52 Vs. II 12'-26'	178
	187. 214	KBo 11, 52 Vs. II 16'-22'	182. 183
KBo 10, 24 Rs. IV 16f.	109. 126	KBo 11, 52 Vs. II 19'-26'	170
KBo 10, 24 Rs. IV 16-18	154f.	KBo 11, 52 Vs. II 23'-26'	185
KBo 10, 24 Rs. IV 18	158	KBo 11, 52 Rs. V 19'-22'	102
KBo 10, 25 <i>passim</i>	162	KBo 11, 59, 3'	129
KBo 10, 25 Vs. I 6-8	21 f. 153f.	KBo 11, 60 Rs. 7'f.	102
KBo 10, 25 Vs. I 15-25	22. 194. 199	KBo 11, 60 Rs. 7'-9'	161
KBo 10, 25 Vs. I 22	99	KBo 11, 60 Rs. 12'f.	161
KBo 10, 25 Vs. I 22-25	103	KBo 11, 60 Rs. 14'f.	102. 161
KBo 10, 25 Rs. V 2'-5'	22	KBo 11, 60 Rs. 12'f.	102. 161
KBo 10, 25 Rs. V 3'-5'	190	KBo 11, 60 Rs. 14'f.	148. 152
KBo 10, 25 Rs. V 3'	142	KBo 11, 73 Vs. 7'-14'	127
KBo 10, 25 Rs. V 5'	142	KBo 12, 53, 14'f.	127
KBo 10, 25 Rs. VI 9'-16'	23. 195	KBo 12, 53, 15'	127
KBo 10, 25 Rs. VI 12'	164	KBo 12, 88, 5-10	100. 125. 203
KBo 10, 25 Rs. VI 12'f.	142f. 164. 168	KBo 12, 106 + Vs. I 7	127
KBo 10, 25 Rs. VI 12'-16'	100. 123	KBo 12, 131 r. Kol. 4'	147
KBo 10, 26 <i>passim</i>	162	KBo 13, 78 Rs. 12'-14'	
KBo 10, 26 Vs. I 5-16	23	s. KUB 31, 4 + Rs. 12'-15'	
KBo 10, 26 Vs. I 6-9	105	KBo 13, 223 Vs. II 1-18	189 und Anm.
KBo 10, 26 Vs. I 8f.	105. 136. 177		835
KBo 10, 26 Vs. I 13f.	105. 177	KBo 13, 227 Vs. I 14	164. 168
KBo 10, 26 Vs. I 13-16	190	KBo 13, 151 Vs. I 16'f.	162
KBo 10, 26 Vs. I 14	136	KBo 13, 171 Vs. III 3'-9'	167
KBo 10, 26 Rs. V 8-10	24. 154	KBo 13, 175 Vs. I	146
KBo 10, 26 Rs. VI 17'f.	191	KBo 13, 181, 4'	108 Anm. 281
KBo 10, 27 Vs. III	24	KBo 13, 181, 13'	109
KBo 10, 27 Vs. III 10'-19'	188	KBo 13, 214 Rs. IV 8	105
KBo 10, 27 Vs. III 10'-20'	24	KBo 13, 223 Vs. II 1-18	189 Anm. 835
KBo 10, 27 Vs. III 14'f.	148	KBo 13, 227 Vs. I 14	164. 168
KBo 10, 27 Vs. III 16'f.	116. 158. 177	KBo 13, 235 Vs. I 2	109 Anm. 283
KBo 10, 27 Rs. V 2'-8'	190	KBo 14, 30 Rs. 9	154
KBo 10, 27 Rs. V 5-7	116	KBo 14, 33 Vs. I 11'f.	
KBo 10, 27 Rs. V 16'f.	143. 168	s. KUB 1, 17 Vs. II 31-48	
KBo 10, 27 Rs. V 31-33	116	KBo 14, 42	12 Anm. 41
KBo 10, 28 + 33 Vs. II 5'-9'	25	KBo 14, 92 (147/q) (+) <i>passim</i>	191
KBo 10, 28 + Vs. II 6'f.	99	KBo 14, 94 Vs. II	164
KBo 10, 28 + Vs. II 7'-9'	103	KBo 14, 94 Vs. II 16'-18'	143f.
KBo 10, 28 + Vs. II 10'	142	KBo 14, 94 Rs. III	144. 164
KBo 10, 28 + Vs. II 21'	142	KBo 14, 117 Vs. I	151
KBo 10, 28 + Vs. III 10'f.	99	KBo 14, 117 Vs. I 1-13	150
KBo 10, 28 + Vs. III 10'-12'	103	KBo 14, 117 Rs. IV 7'	138. 213
KBo 11, 28 + Rs. III 46'	142	KBo 14, 142 Vs. I 20-33	101
KBo 11, 28 + Rs. V 21'	142	KBo 15, 33 + Vs. II 7-36	189

- KBo 15, 33 + Vs. II 10'f.
 KBo 15, 33 + Vs. II 12'-36'
 KBo 15, 33 + Rs. III 5f.
 KBo 15, 33 + Rs. III 6
 KBo 15, 33 + Rs. III-IV
 KBo 15, 34 Rs. 43'f.
 KBo 15, 37 + Vs. I-Rs. V
 KBo 15, 37 + Vs. II 12
 KBo 15, 37 + Vs. II 14
 KBo 15, 37 + Vs. II 16
 KBo 15, 37 + Rs. IV 51
 KBo 15, 37 + Rs. V 22f.
 KBo 15, 48 Vs. I 7'
 KBo 15, 48 Vs. II 29'
 KBo 15, 49
 KBo 15, 49 Rs. IV
 KBo 15, 49 Rs. IV 1-10
 KBo 15, 49 Rs. IV 7-9
 KBo 15, 49 Rs. IV 7-10
 KBo 15, 49 Rs. IV 8f.
 KBo 15, 49 Rs. IV 9
 KBo 15, 52 + Vs. I 3
 KBo 15, 52 + Rs. IV 2"-22"
 KBo 15, 52 + Rs. V 1'-13'
 KBo 15, 52 + Rs. V 3'-10'
 KBo 15, 52 + Rs. V 6'-8'
 KBo 15, 52 + Rs. V 9'
 KBo 15, 52 + Rs. V 9'f.
 KBo 15, 52 + Rs. V 19'f.
 KBo 15, 52 + Rs. V 23'-27'

 KBo 15, 52 + Rs. V 14'-22'
 KBo 15, 52 + Rs. VI 1'-20'
 KBo 15, 58 Rs. V 4'
 KBo 15, 59 Rs. III 5'f.
 KBo 15, 61 Rs. 11'f.
 KBo 15, 69 + Vs. I 10'
 KBo 15, 69 + Vs. I 10'-17'
 KBo 15, 69 + Vs. I 10'-12'
 KBo 15, 69 + Vs. I 12'
 KBo 15, 69 + Vs. I 16'
 KBo 15, 69 + Rs. 12
 KBo 16, 71 + Vs. II 4'-6'
 KBo 16, 71 + Rs. IV 8-10
 KBo 16, 71 + Rs. IV 10
 KBo 16, 72 + 73 Rs. III 6'f.
 KBo 16, 78 Rs. IV 7
 KBo 17, 1 + Vs. I 35'-37'
 KBo 17, 1 + Vs. II 50
 KBo 17, 1 + Rs. IV 6f.
 KBo 17, 6 Rs. III 18'-20'
 KBo 17, 7 + ? Rs. III 25-28
 KBo 17, 7 + ? Rs. III 40'-42'
 KBo 17, 11 + Rs. III 21'
 KBo 17, 11 + Rs. IV 5'
 KBo 17, 11 + Rs. IV 9'
 KBo 17, 11 + Rs. IV 13'
 KBo 17, 15 Vs. 18'-22'
 KBo 17, 15 Rs. 19'-22'
 KBo 17, 19 + Vs. II 8/2'
 KBo 17, 21 + Rs. 49
 KBo 17, 28, 6'-11'
 KBo 17, 28 lk. Kol.
- 189
 189
 189f.
 99. 100. 144. 164
 159
 100
 112 Anm. 307
 160
 160
 160
 160
 160
 160
 174. 191
 174. 191
 26
 26
 26
 195
 26. 135
 134. 160. 177
 147
 133
 139. 208
 26f. 123
 139. 160. 208
 116. 205
 133. 134
 133
 98
 27. 160 Anm.
 670
 26
 27
 133. 134. 160
 146. 160
 160
 133. 134. 177
 27
 160
 115. 146. 160
 146. 160
 160
 158. 170f.
 171
 145
 146f.
 176
 134
 195
 158f.
 132
 132
 132
 102
 102
 102
 102
 187
 113
 118
 146
 187
 113
- KBo 17, 29 + Vs. II 8'
 KBo 17, 36 + Vs. I 8-10

 KBo 17, 40 Rs. IV 2'-5'
 s. KBo 17, 15 Rs. 19'-22'
 KBo 17, 42 + Rs. VI 15'-16'
 KBo 17, 43 Vs. I 8'f.
 KBo 17, 43 Vs. I 17'
 KBo 17, 74 + *passim*
 KBo 17, 74 + Vs. I 21f.
 KBo 17, 74 + Vs. II 34-37
 KBo 17, 74 + Vs. II 37
 KBo 17, 74 + Vs. II 47-49
 KBo 17, 74 + Vs. II 49
 KBo 17, 74 + Vs. II 50-55
 KBo 17, 74 + Rs. III 11'-16'
 KBo 17, 74 + Rs. III 14'
 KBo 17, 75 Vs. II 39"f.

 KBo 17, 75 Rs. III 9'
 KBo 17, 83 Vs. II 13
 KBo 17, 83 Rs. III 5'-13'
 KBo 17, 88 + *passim*
 KBo 17, 88 + Vs. I 4'-7'
 KBo 17, 88 + Vs. I 4'-11'
 KBo 17, 88 + Vs. I 18'-24'
 KBo 17, 88 + Vs. I 18'-28'
 KBo 17, 88 + Vs. II 1-4
 KBo 17, 88 + Vs. II 26-29
 KBo 17, 88 + Vs. II 35-37
 KBo 17, 88 + Vs. II 44-48
 KBo 17, 88 + Vs. II 55-59
 KBo 17, 88 + Rs. III 1-5
 KBo 18, 153 Rs. V 3'-6'
 KBo 19, 20 Rs. 17'
 KBo 19, 28
 KBo 19, 128
 KBo 19, 128 Vs. I 20-30
 KBo 19, 128 Vs. III 33-39
 KBo 19, 128 Rs. IV 14'-18'
 KBo 19, 128 Rs. IV 14'-20'
 KBo 19, 128 Rs. IV 14'-28'
 KBo 19, 128 Rs. IV 15'-20'
 KBo 19, 128 Rs. IV 17'f.
 KBo 19, 128 Rs. IV 47'-53'
 KBo 19, 128 Rs. IV 52'f.
 KBo 19, 128 Rs. V 47'f.
 KBo 19, 128 Rs. VI 25'f.
 KBo 19, 128 Rs. VI 25'-27'
 KBo 19, 131 Rs. 3'
 KBo 19, 131 Rs. 4'
 KBo 19, 163 Rs. III 23-25
 KBo 20, 1 + 17, 29 Vs. II 8'
 KBo 20, 5 Vs. 8'
 KBo 20, 9
 KBo 20, 9, 11'-15'
 s. KBo 25, 31 Rs. III 6'-8'
 KBo 20, 9, 1'-14'
 s. KUB 56, 46 + Vs. II 1'-25'
 KBo 20, 10 - KBo 25, 59 Vs. I 17
 KBo 20, 10 + Vs. II 11-13
 KBo 20, 10 + Vs. II 14
 KBo 20, 10 + Vs. II 15
- 164
 109. 112 Anm.
 308. 134

 144
 144
 144
 101
 117
 27f.
 105. 162. 177
 162
 117
 162
 162
 117
 154 Anm. 629.
 185f.
 161f.
 168
 2
 161
 114
 2
 114
 2
 114
 114
 114
 114
 114
 114
 65
 130 Anm. 426
 178
 28. 101. 159
 159
 101
 28
 156
 28. 155. 184
 174f.
 156
 186
 146. 186
 145
 2
 2
 126
 126
 166
 143. 178
 148
 50

KBo 20, 11 Vs. II 2'	145	KBo 21, 34 + Vs. II 26	147
KBo 20, 11 Vs. II 8'	145	KBo 21, 34 + Vs. II 26f.	147. 143. 161.
KBo 20, 11 Vs. II 8'f.	148. 163		163
KBo 20, 12 + Vs. I 49	162	KBo 21, 34 + Vs. II 31-33	66
KBo 20, 13 Rs. 3'	164. 178	KBo 21, 34 + Rs. III 46'	147
KBo 20, 14 + Vs. I 6'-14'	29f.	KBo 21, 34 + Rs. III 57'	147
KBo 20, 14 + Vs. I 7'f.		KBo 21, 34 + Rs. IV 21	147
s. KUB 56, 46 + Vs. II 4'f.		KBo 21, 42 Vs. I 8	112
KBo 20, 14 + Vs. I 10'f.	29	KBo 21, 47 + Rs. III 24f.	175
KBo 20, 14 + Vs. I 12'-14'		KBo 21, 64 Rs. III 9f.	137. 195
s. KUB 56, 46 + Vs. II 20'-22'	198	KBo 21, 67 Vs. I 6'	108 Anm. 281
KBo 20, 14 + Vs. I 13'f.		KBo 21, 67 Vs. I 12'	108 Anm. 281
s. KUB 56, 46 + Vs. II 20'-22'		KBo 21, 68 Vs. I 1'-11'	
KBo 20, 14 + Vs. I 14'		s. ABoT 5 + Vs. II 13'-24'	
s. KUB 56, 46 + Vs. II 22'		KBo 21, 68 Vs. I 7'	145. 164
KBo 20, 14 + Vs. I 18'	148	KBo 21, 68 Vs. I 8'f.	130
KBo 20, 14 + Vs. I 21'	166	KBo 21, 68 Vs. I 9'	
KBo 20, 19 + 23	145	s. ABoT 5 + Vs. II 24'	
KBo 20, 20 + Vs. I 8-17	176	KBo 21, 68 Vs. I 17'	145
KBo 20, 20 + Vs. II 1-9	176	KBo 21, 69 + Vs. I 6'f.	154 Anm. 629
KBo 20, 28 Vs. 26'	118. 144	KBo 21, 69 + Vs. I 11'	129. 162
KBo 20, 32 Vs. II 14f.	146	KBo 21, 69 + Vs. I 12'	99. 118
KBo 20, 32 Vs. II 16	113	KBo 21, 70 Vs. I 24'	145
KBo 20, 32 Rs. III 10'-12'	195	KBo 21, 78 + Vs. II 3-14	182
KBo 20, 32 Rs. III 11'	100	KBo 21, 78 + Vs. II 6-8	182
KBo 20, 33 + Vs. I	154 Anm. 631	KBo 21, 78 + Vs. II 6-10	183
KBo 20, 33 + Vs. 19	118	KBo 21, 78 + Vs. II 6-12	30f. 172. 196
KBo 20, 40 Rs. V 5'f.	147	KBo 21, 78 + Vs. II 8-10	183
KBo 20, 40 Rs. V 5'-11'	177. 194f.	KBo 21, 78 + Vs. II 9f.	192
KBo 20, 44 + Rs. III 6'	174	KBo 21, 78 + Rs. IV 4'-6'	30
KBo 20, 44 + Rs. III 14'-16'	99. 118. 174. 191	KBo 21, 79 Rs. IV 10'-15'	115f. 152. 175
KBo 20, 44 + Rs. III 16'	187	KBo 21, 82 Rs. IV 17	127
KBo 20, 56 Vs. 9'f.	135	KBo 21, 84 Vs. I 2'	162
KBo 20, 56 Vs. 10'	134	KBo 21, 90, 31'-44'	140
KBo 20, 56 Rs. 8'a-b	150	KBo 21, 101 (= 770/c) Vs. 9'	150
KBo 20, 56 Rs. 8'b	108	KBo 21, 109 (= 578/c) + Vs. I-III	150
KBo 20, 60 Rs. V 1	134	KBo 21, 109 + Vs. I	150f.
KBo 20, 61 + 39, 185 <i>passim</i>	117	KBo 21, 109 + Vs. I 1'-11'	150
KBo 20, 61 + Vs. I	114	KBo 21, 109 + Vs. I 20'f.	150
KBo 20, 61 + Vs. II 7f.	161	KBo 21, 109 + Vs. I 20'-28'	152
KBo 20, 61 + Vs. II 1-10	114	KBo 21, 109 + Vs. I 31'-33'	152
KBo 20, 61 + Vs. 42f.	161	KBo 21, 109 + Vs. II	151
KBo 20, 61 + Rs. III 44'-49'	30. 204	KBo 21, 109 + Vs. II 15'f.	136. 138. 147
KBo 20, 61 + Rs. III 47'-49'	161	KBo 22, 126 Vs. 2f.	125. 209
KBo 20, 61 + Rs. III 48'f.	114	KBo 22, 134 (= Bo 69/850)	
KBo 20, 69 + Vs. 6'-8'	163	Rs. IV 16'-24'	170
KBo 20, 71 + Vs. I 22	35	KBo 22, 138 Vs. 8'	177f.
KBo 20, 72 Vs. II 18'	164	KBo 22, 185 Vs. I 1'-8'	
KBo 20, 78 + Vs. II 3-14	182	s. KBo 24, 105, 7'-14'	
KBo 20, 79, 7f.	146	KBo 22, 186 Vs. II 8'-14'	186
KBo 20, 81 Vs. 7'f.	177	KBo 22, 189 Vs. II 2-8	122
KBo 20, 81 Rs. 7' V 18'	118	KBo 22, 189 Rs. IV 7'-11'	190
KBo 20, 81 Rs. 7' V 18'f.	191	KBo 22, 195 (+) Vs. II 18'	
KBo 20, 81 Rs. 7' V 19'	174	s. ABoT 5 + Vs. II 22'	
KBo 20, 85 Rs. IV 1-5	98f.	KBo 22, 206 Vs. 9'	107. 162
KBo 20, 87 Vs. I 5-15	190	KBo 22, 238, 6'f.	153
KBo 21, 25 Rs. IV 8'	102	KBo 23, 1 Vs. I 44	112
KBo 21, 25 Rs. IV 13'	102	KBo 23, 1 Rs. III 34	112
KBo 21, 25 Rs. IV 16'	102	KBo 23, 15 Rs. III 17'f.	185
KBo 21, 34 + IBoT 1, 7 <i>passim</i>	163	KBo 23, 15 Rs. III 18'	136. 158. 213
KBo 21, 34 + Vs. I 14	147	KBo 23, 15 Rs. III 29'	156
KBo 21, 34 + Vs. I 37	147	KBo 23, 26 + Vs. II 5-10	132
KBo 21, 34 + Vs. II 9f.	100. 160. 183	KBo 23, 42 + Rs. IV 24'f.	101

KBo 23, 42 + Rs. IV 26'f.	101	s. KBo 17, 36 + Vs. I 8-10	112 Anm. 308
KBo 23, 42 + Rs. IV 27'f.	101	KBo 25, 171 Rs. VI 4'f.	105
KBo 23, 55 Vs. I 1'-33'	116	KBo 25, 171 Rs. VI 8'	105
KBo 23, 55 Vs. I 2'	116. 205	KBo 25, 176 Vs. 2	154 Anm. 631
KBo 23, 55 Vs. I 28'	116. 205	KBo 25, 176 Rs. 3	154 Anm. 631
KBo 23, 55 Vs. I 30'	116. 205	KBo 25, 176 Rs. 7'	144. 164
KBo 23, 74 Rs. III 9'-11'	103	KBo 25, 176 Rs. 12'	144. 164
KBo 23, 79 Rs. III 9'f.	2	KBo 25, 178 Vs. I 8-11	101
KBo 23, 86 + Vs. 18'/7'f.	118	KBo 25, 178 Rs. IV 15'	105. 143. 145.
KBo 23, 91 + Vs. I 5'-8'	157		165
KBo 23, 91 + Vs. I 7'-18'	2	KBo 25, 184 (= 966/z + 1290/z)	
KBo 23, 91 + Vs. I 14'f.	118	Vs. II 15'f. 154 Anm. 629	
KBo 23, 91 + Vs. I 17'f.	117	KBo 25, 184 Vs. II 18'f.	100 Anm. 212
KBo 23, 91 + Vs. I 17'-21'	117f.	KBo 25, 184 Vs. II 28-30	
KBo 23, 92 Vs. II 9'f.	109. 176	s. KUB 30, 23 + Vs. II 6-10	
KBo 23, 92 Vs. II 11'	147f.	KBo 25, 190 Vs. 1'	109. 126. 212
KBo 23, 92 Vs. II 12'-18'	116	KBo 26, 64 (= Bo 1856/u) Vs. II 7	112
KBo 23, 97 Rs. 19	140	KBo 26, 70 Vs. I 17'f.	114f.
KBo 23, 103	31. 138	KBo 26, 92, 2'	126
KBo 23, 103 Vs. I 1-5	152	KBo 26, 137, 2	100. 203
KBo 23, 103 Vs. I 22-28	151	KBo 27, 39 rechte Kol. 11	67
KBo 23, 103 Rs. III 29-33	152	KBo 27, 42 (= Bo 73/323 + 75/146) (+)	
KBo 23, 103 Rs. III 31-33	152	Vs. II 12-31	182
KBo 23, 103 Rs. IV 12'f.	152	KBo 27, 42 Vs. II 52	172
KBo 23, 103 Rs. IV 14'-16'	163	KBo 27, 42 Vs. II 52-63	32
KBo 23, 103 Rs. IV 14'-19'	31. 140. 148. 151	KBo 27, 42 Vs. II 53	100
KBo 24, 13 Rs. IV 14'f.	125	KBo 27, 42 Vs. II 53-58	100
KBo 24, 35 Vs. 10'	177f.	KBo 27, 42 Vs. II 53-63	183. 192
KBo 24, 65, 6'	160	KBo 27, 42 Vs. III 42'-44'	
KBo 24, 66 + <i>passim</i>	159	s. KBo 10, 25 Vs. I 6-8	
KBo 24, 76, 5'-9'	172f.	KBo 27, 42 Rs. VI 6'-9'	32. 129
KBo 24, 88, 16'-18'	102	KBo 27, 42 Rs. VI 7'	129. 162
KBo 24, 93 + Rs. III 2f.	126	KBo 29, 15, 6	132
KBo 24, 93 + Rs. III 6-12	168	KBo 29, 32 Vs. II	149
KBo 24, 95 Rs. III 18'f.	149	KBo 29, 32 Rs. III	149
KBo 24, 105, 7'-14'	151	KBo 29, 69	
KBo 24, 106, 22'	134	s. KUB 27, 66 (+Vs.) II 16'-18'	
KBo 25, 9 Vs. I 6	146	KBo 29, 86 + Vs. I 10'f.	113. 194
KBo 25, 23 Vs. 4'f.	145	KBo 29, 112 Rs. 16'-18	114f. 208
KBo 25, 31 Vs. I 12'-15'	29	KBo 29, 123 + Vs. I 15'-22'	173
KBo 25, 31 Vs. II 20'-Rs. III 7'		KBo 30, 7 Rs. 5'-9'	173
s. KBo 20, 14 + Vs. I 6'-14'		KBo 30, 9 Vs. II 2'	143
KBo 25, 31 Vs. II 15'-25'	29	KBo 30, 9 Vs. II 4'	146
KBo 25, 31 Vs. II 22'-24'	198	KBo 30, 16 (= 444/s) Rs. 8'	148
KBo 25, 31 Rs. III 2'-8'	29	KBo 30, 42 lk. Kol. 7'	157
KBo 25, 31 Rs. III 6'-8'	31f. 198. 205	KBo 30, 47 Vs. 3'	118
KBo 25, 31 Rs. III 7'f.		KBo 30, 56 Rs. IV 23-30	184
s. KBo 20, 14 + Vs. I 12'-14'		KBo 30, 57 Vs. 11'-17'	
KBo 25, 43 Rs. 5	146	s. KBo 20, 87 Vs. I 5-15	
KBo 25, 46 8'	147	KBo 30, 57 Rs. 1'-4'	200
KBo 25, 49 r. Kol. 9'-11'	195. 198	KBo 30, 57 Rs. 11'-15'	200
KBo 25, 60 Vs. II 3	129	KBo 30, 57 Rs. 2'f.	150
KBo 25, 70 Rs. 4'f.	107	KBo 30, 57 Rs. 14'f.	150
KBo 25, 70 Rs. 5'	107	KBo 30, 58 Vs. 3 III 12'-22'	32f.
KBo 25, 74 Rs. 1' 2'f.	190	KBo 30, 58 Vs. 3 III 16'-18'	173
KBo 25, 112 (+ 25, 116?)		KBo 30, 58 Vs. 3 III 19'-22'	173
Vs. II <i>passim</i>	167	KBo 30, 62 Rs. 8'-12'	166f.
KBo 25, 112 Rs. III <i>passim</i>	167	KBo 30, 62 Rs. 3' 9	167 Anm. 727
KBo 25, 114 Rs. 4'	167	KBo 30, 69 Vs.	33
KBo 25, 117 Vs. 5'	167	KBo 30, 69 Rs. III 1'-21'	33
KBo 25, 119 Vs. 7'	167	KBo 30, 69 Rs. III 22'-34'	33
KBo 25, 125 + Rs., lk. Kol.	102. 138. 164	KBo 30, 69 Rs. III 34'	144
KBo 25, 138, 1'f.		KBo 30, 69 Rs. IV 2'-10'	33

KBo 30, 69 Rs. IV 10'	142	KBo 35, 137	149
KBo 30, 71 Vs. III 9'f.	160	KBo 35, 139 Rs. IV	149
KBo 30, 77 Vs. III 7'-9'	197	KBo 37, 68 (= 623/u) Vs. 7'	150
KBo 30, 77 Vs. III 7'-11'	33 f.	KBo 38, 159	159
KBo 30, 77 Rs. IV 2'-16'	34	KBo 39, 76 + Vs. II 55-58	161
KBo 30, 77 Rs. IV 17'-19'	34	KBo 39, 127 (= 850/b)	
KBo 30, 80 Vs. 3'	145	rc. Kol. 6'-8'	154 Anm. 629
KBo 30, 81, 5'f.	108 Anm. 281	KBo 41, 64 s. KBo 39, 76 +	
KBo 30, 88 Rs. III 7-12	126	KBo 41, 105 + Vs. II <i>passim</i>	164. 191
KBo 30, 88 Rs. III 7f.	166	KBo 43, 200 (= 221/g)	
KBo 30, 98 (= 996/c) Vs. II	143	s. KUB 30, 40	
KBo 30, 99 Vs. I 2'-6'	2	KBo 45, 16 (= 438/s)	12 Anm. 43
KBo 30, 122 Rs. III 4'-6'	118	KUB 1, 12 Vs. 2	144
KBo 30, 130 Vs. 1'-11'	150	KUB 1, 14 Vs. II 13'f.	176
KBo 30, 134 Vs. I 1-5	34. 198	KUB 1, 17 <i>passim</i>	157
KBo 30, 155 Vs. 3'	2	KUB 1, 17 Vs. I 1-19	2
KBo 30, 155 Vs. 3' 10'	175	KUB 1, 17 Vs. II 31-48	2
KBo 30, 167 Rs. III. 8'-10'	140. 150. 151	KUB 1, 17 Vs. III 15-19	199
KBo 30, 183, 3'	160	KUB 1, 17 Vs. III 20-27	199
KBo 30, 183, 7'	160	KUB 1, 17 Rs. V 31'	157
KBo 30, 183, 10'	160	KUB 1, 17 Rs. V 60"-62"	167
KBo 30, 184, 3'f.	107	KUB 1, 17 Rs. VI 17-19	167
KBo 30, 184, 4'	107	KUB 1, 17 Rs. VI 28-31	199
KBo 30, 184, 12'	107	KUB 1, 17 Rs. VI 32-38	199
KBo 32, 10	141	KUB 2, 2 <i>passim</i>	162
KBo 32, 11 Vs. I 1-3	141	KUB 2, 2 Vs. I 2-18	34 f.
KBo 32, 11 Rs. IV 22'	141	KUB 2, 2 Vs. I 3 f.	99
KBo 32, 12	141	KUB 2, 2 Vs. I 4-7	103
KBo 32, 13	141	KUB 2, 2 Vs. I 15 f.	99
KBo 32, 13 Rs. III/IV	141	KUB 2, 2 Vs. I 16-18	103
KBo 32, 14	141	KUB 2, 2 Vs. II 40	105. 177
KBo 32, 15	141	KUB 2, 2 Rs. III 15	105. 177
KBo 32, 16	141	KUB 2, 2 Rs. IV 14 f.	176
KBo 32, 16 Rs. III 4'f.	171	KUB 2, 2 Rs. IV 36	105. 177
KBo 32, 17	141	KUB 2, 2 Rs. IV 42 f.	105. 177
KBo 32, 18	141	KUB 2, 3 <i>passim</i>	162
KBo 32, 19	141	KUB 2, 3 Vs. II 1-8	35
KBo 32, 20	141	KUB 2, 3 Vs. II 5-8	123
KBo 32, 66, 1'	141	KUB 2, 3 Vs. II 6 f.	212
KBo 32, 87, 1'	141	KUB 2, 3 Vs. II 6-8	120
KBo 32, 106 Rs. 4-12	67	KUB 2, 3 Vs. II 11-31	35 f.
KBo 32, 114 Vs. 7	67	KUB 2, 3 Vs. II 13-16	158
KBo 32, 114 Vs. 13-15	109. 176. 177	KUB 2, 3 Vs. II 25-30	158
KBo 32, 121 Vs. 1-11	152	KUB 2, 3 Vs. II 28-30	133. 134. 158.
KBo 33, 28 (= 110/f), 5'	109. 119. 126.		177
	212	KUB 2, 3 Vs. II 29 f.	134
KBo 33, 167 (= 2041/g)		KUB 2, 3 Vs. II 32-43	36. 191 f.
Rs. IV 16'-20'	101. 117. 126	KUB 2, 3 Vs. II 40-43	105
KBo 33, 194 Rs. VI <i>passim</i>	194. 196	KUB 2, 3 Vs. II 50	166 Anm. 720
KBo 33, 215 Rs. V 4'	142	KUB 2, 3 Vs. III <i>passim</i>	105
KBo 33, 215 Rs. V 7'	142	KUB 2, 3 Rs. IV 33-46	36 f.
KBo 33, 215 Rs. V 10'	142	KUB 2, 4 Rs. IV 4'-8'	184
KBo 33, 215 Rs. V 13'	142	KUB 2, 5 Vs. I 2-5	154 Anm. 629
KBo 33, 215 Rs. V 15'	142	KUB 2, 5 Vs. I 7-13	196
KBo 33, 215 Rs. V 18'	142	KUB 2, 5 Rs. IV 3-5	130
KBo 33, 215 Rs. V 21'	142	KUB 2, 5 Rs. IV 22'	
KBo 33, 215 Rs. V 24'	142	s. KUB 25, 1 Rs. V 11-16	
KBo 34, 5 Vs. 1'-4'		KUB 2, 5 Rs. VI 1-8	
s. KBo 17, 74 + Vs. II 34-37		s. KUB 25, 1 Rs. VI 18-30	
KBo 34, 30 Rs. IV	159	KUB 2, 8 Vs. III 11 f.	174
KBo 34, 238 (= 237/a) + 1 Rs. 20"-22"		KUB 2, 10	42
s. KUB 27, 16 (= Bo 2335)		KUB 2, 10 Vs. I 1'-10'	
Rs. IV 31-36		s. KUB 1, 17 Vs. I 1-19	

KUB 2, 10 Vs. I 15'-15'	199	KUB 10, 18 Vs. I 12-18	116
KUB 2, 10 Vs. III 9'-13'	199	KUB 10, 18 Rs. VI 12-18	116
KUB 2, 10 Rs. V 32-34	199	KUB 10, 18 Rs. VI 14 f.	116
KUB 2, 13 Vs. I 12-18	199	KUB 10, 21	37
KUB 2, 13 Rs. V <i>passim</i>	142	KUB 10, 21 Vs. I 14-27	122
KUB 2, 13 Rs. V 10-12	143	KUB 10, 21 Vs. II 9-16	182
KUB 2, 13 Rs. V 10-13	194. 196	KUB 10, 21 Vs. II 11 f.	175
KUB 2, 13 Rs. VI <i>passim</i>	142	KUB 10, 21 Vs. II 11-13	182
KUB 2, 13 Rs. VI 12	174. 191	KUB 10, 21 Vs. II 11-16	37. 185
KUB 2, 15 Rs. VI 4	162	KUB 10, 21 Vs. II 12-16	185
KUB 2, 15 Rs. VI 4 f.	117	KUB 10, 21 Vs. II 14	183
KUB 2, 15 Rs. VI 5 f.	161	KUB 10, 21 Vs. II 15 f.	192
KUB 4, 1 Rs. IV a und b	10	KUB 10, 23 Vs. III 13-16	173
KUB 4, 1 Rs. IV a 39 f.	10	KUB 10, 23 Rs. IV 15'-18'	173
KUB 4, 74 (= VAT 7688) Vs. I 17 f.	99	KUB 10, 24 Vs. I 1'-14'	
KUB 6, 2 Vs. I 19'	158	s. KUB 1, 17 Vs. II 31-48	
KUB 6, 3 Vs. I 28		KUB 10, 24 Vs. I 15'-21'	
s. KUB 6, 2 Vs. I 19'		s. KUB 1, 17 Vs. III 16-19	
KUB 6, 5 Vs. I 8'		KUB 10, 24 Vs. I 19'-21'	195
s. KUB 6, 2 Vs. I 19'		KUB 10, 25 Vs. III 22'	174
KUB 7, 11 Vs. 3-7	3. 186 f.	KUB 10, 26 Vs. III 8	166 Anm. 720
KUB 7, 29, 9	127	KUB 10, 28 Vs. III 7'-9'	187
KUB 7, 42, 6' f.		KUB 10, 48 Vs. II +	
s. KUB 9, 34 Rs. IV 20 f.		KBo 3, 25, 15 f.	148 Anm. 595
KUB 7, 51 (= Bo 3441) Rs. 10'-12'	139	KUB 10, 52 Vs. I 8'-10'	166
KUB 8, 69 Vs. III 1 f.	140	KUB 10, 52 Rs. V 5-7	166
KUB 8, 69 Vs. III 5-9	24. 140	KUB 10, 88 Rs. VI 1-8	152 f.
KUB 8, 73, 2 f.	140	KUB 10, 88 Rs. VI 7 f.	145. 153 Anm.
KUB 8, 41 <i>passim</i>	167		624
KUB 9, 16 Vs. I 12	148 Anm. 595	KUB 10, 89	38. 42
KUB 9, 3 (+) Vs. I 11'-13'	114. 187 f.	KUB 10, 89 Vs. I 1'-15'	38
KUB 9, 3 (+) Vs. II 17'	2	KUB 10, 89 Vs. I 16'-19'	38
KUB 9, 3 (+) Vs. II 17' f.	114	KUB 10, 89 Vs. I 20'-30'	118
KUB 9, 17, 4'	146. 157	KUB 10, 89 Vs. I 20'-37'	37 f.
KUB 9, 34 Vs. I 31'-34'	121	KUB 10, 89 Vs. I 25'-28'	102
KUB 9, 34 Vs. II 1-11	121	KUB 10, 89 Vs. I 27' f.	105. 126
KUB 9, 34 Rs. IV 1'-18'	121	KUB 10, 89 Vs. I 27'-29'	114
KUB 9, 34 Rs. IV 20 f.	127	KUB 10, 89 Vs. I 28'	38
KUB 9, 35 Rs. V 10' f.	211	KUB 10, 89 Vs. I 31'	38
KUB 10, 1 Vs. I 9-12	152	KUB 10, 89 Vs. I 34'	38
KUB 10, 1 Rs. V 6' f.		KUB 10, 89 Vs. II 1'-11'	2. 66
s. KBo 30, 7 Rs. V 5'-9'		KUB 10, 89 Vs. II 1'-3'	66
KUB 10, 3 Vs. I 14	157	KUB 10, 89 Rs. VI 1 f.	38
KUB 10, 3 Vs. I 16	157	KUB 10, 93 Vs. II 4'	167
KUB 10, 3 Vs. I 22-26	122	KUB 10, 94	12 Anm. 43
KUB 10, 3 Vs. I 27-30	184	KUB 10, 99 Vs. I 11'-13'	154 Anm. 629
KUB 10, 7	200 f.	KUB 10, 99 Vs. I 18'-20'	105
KUB 10, 7, 5'-11'	201	KUB 11, 8 (+) Rs. IV 20' f.	168
KUB 10, 7, 12'-15'	201	KUB 11, 8 (+) Rs. IV 24' f.	166. 167
KUB 10, 9, 3'-8'		KUB 11, 13	25. 184
s. KBo 30, 7 Rs. V 5'-9'		KUB 11, 13 Vs. II 1-4	182
KUB 10, 11 Vs. I 10'-16'	173 f.	KUB 11, 13 Vs. II 1-18	25. 38 f.
KUB 10, 11 Vs. I 14	157	KUB 11, 13 Vs. II 3-18	184
KUB 10, 11 Vs. II 15'-21'	37. 173	KUB 11, 13 Vs. II 15-18	192
KUB 10, 12 Rs. III 7'-Rs. IV 1	154 Anm. 629	KUB 11, 13 Vs. II 17 f.	184
KUB 10, 13 Vs. III 9-12	166 Anm. 720	KUB 11, 16 Rs. IV 14-17	102 f. 154 und
KUB 10, 14 Vs. I 1-7	103		Anm. 629
KUB 10, 14 Vs. I 1-9		KUB 11, 16 Rs. IV 17	154
s. KUB 44, 9 Vs. III 1'-10'		KUB 11, 16 Rs. IV 25-27	105
KUB 10, 17 Vs. I 1-6		KUB 11, 17 Vs. III 1'-5'	125
s. KUB 10, 18 Vs. I 12-18		KUB 11, 17 Vs. III 3'-5'	158
KUB 10, 17 Vs. II 9'-14'	122	KUB 11, 18 Rs. IV 3'-5'	154 Anm. 629
KUB 10, 18 Vs. I 1-18	116	KUB 11, 21a Vs. I 4' f.	191

KUB 11, 21a Vs. I 5'	174	KUB 20, 2 Vs. III 6	142
KUB 11, 22 Rs. V 14'-16'	132	KUB 20, 2 Vs. III 9	142
KUB 11, 23 Rs. V 16-21	138. 190	KUB 20, 2 Vs. III 12	142
KUB 11, 23 Rs. V 20	160	KUB 20, 2 Vs. III 16	142
KUB 11, 25 Vs. I III 11	157	KUB 20, 2 Vs. III 19	142
KUB 11, 25 Vs. I III 19'-22'	102. 192	KUB 20, 2 Vs. III 24	142
KUB 11, 25 Vs. I III 19'-25'	198f. 204	KUB 20, 4 Rs. V 8'	105
KUB 11, 25 Vs. I III 19'-29'	39	KUB 20, 4 Rs. V 11'	105
KUB 11, 25 Vs. I III 22'	174	KUB 20, 4 Rs. V 20'	105
KUB 11, 25 Vs. I III 26'-29'	199	KUB 20, 10 Vs. III 1f.	147 Anm. 589
KUB 11, 30 + Vs. II 3'	169	KUB 20, 10 Rs. IV 1'-16'	40f.
KUB 11, 30 Rs. V 24'f.	173	KUB 20, 10 Rs. IV 9'f.	136. 138. 147
KUB 11, 34 <i>passim</i>	25. 196	KUB 20, 10 Rs. IV 9'-13'	139. 153
KUB 11, 34 Vs. I 1f.	154 Anm. 629	KUB 20, 10 Rs. IV 15'f.	121
KUB 11, 34 Vs. III 12-16	167	KUB 20, 17 + Vs. III 5-28	138
KUB 11, 34 Rs. IV 8'-13'	39	KUB 20, 19 + Vs. III 1-12	176
KUB 11, 34 Rs. IV 11'-13'	123. 145	KUB 20, 19 + Vs. III 2	169
KUB 11, 35 Rs. V 8'-11'	40	KUB 20, 19 + Vs. III 12	169
KUB 11, 35 Rs. V 10'f.	109. 130. 137	KUB 20, 19 + Rs. IV 12'-14'	98
	Anm. 483. 146.	KUB 20, 19 + Rs. IV 12'-16'	114
	176. 211	KUB 20, 19 + Rs. IV 18'-20'	102
KUB 12, 5 40		KUB 20, 10 Rs. IV 9'f.	136. 138. 147
KUB 12, 5 Vs. I 5-10	40	KUB 20, 25 + Vs. I 18'f.	149
KUB 12, 5 Vs. I 9'f.	99. 136. 146. 164	KUB 20, 28 Vs. II 1-29	182
KUB 12, 5 Rs. IV 9'-13'	143	KUB 20, 28 Vs. II 22-26	182
KUB 12, 5 Rs. IV 15f.	40. 126	KUB 20, 28 Vs. III 22-25	
KUB 12, 8 Vs. II 5'-7'	117. 154	s. KUB 25, 6 + Vs. III 22'-25'	
KUB 12, 8 Vs. II 10'f.	150	KUB 20, 42 Rs. V 13'-17'	132
KUB 12, 8 Vs. II 20'-Rs. III 4	199f.	KUB 20, 43, 3'	101
KUB 12, 11 Vs. II 29-31	138. 159. 170.	KUB 20, 43, 14'	164
	195	KUB 20, 48 Vs. I 6'	157
KUB 12, 11 Rs. III 11-29	170	KUB 20, 53 Rs. V 3'f.	162
KUB 12, 11 Rs. III 29-31	159. 185. 195	KUB 20, 53 Rs. V 7'f.	162
KUB 12, 11 Rs. III 30f.	136. 137f. 185	KUB 20, 53 Rs. V 12'	117
KUB 12, 11 Rs. IV	170	KUB 20, 53 Rs. V 12'f.	162
KUB 12, 11 Rs. IV 18-20	159	KUB 20, 53 Rs. V 17'f.	162
KUB 12, 11 Rs. IV 24f.	159	KUB 20, 75	113 Anm. 317
KUB 12, 12 Rs. IV 15f.	126	KUB 20, 76 Vs. I 1-11	41
KUB 12, 12 Rs. VI 19	142	KUB 20, 76 Vs. I 2	182
KUB 12, 12 Rs. VI 21	142	KUB 20, 76 Vs. I 2f.	172
KUB 12, 12 Rs. VI 21-25	196	KUB 20, 76 Vs. I 2-5	175. 182. 196
KUB 12, 12 Rs. VI 21-26	193f.	KUB 20, 76 Vs. I 6-11	185. 192
KUB 12, 12 Rs. VI 23	142	KUB 20, 76 Rs. IV 2'-9'	41f. 185
KUB 12, 12 Rs. VI 26	142	KUB 20, 76 Rs. IV 3'f.	182
KUB 12, 12 Rs. VI 28	142	KUB 20, 76 Rs. IV 4'-8'	192f.
KUB 12, 12 Rs. VI <i>passim</i>	143	KUB 20, 76 Rs. IV 10'-12'	11 Anm. 36
KUB 15, 5 Rs. III 11-14	112	KUB 20, 77 Vs. III 2f.	148
KUB 15, 34 Rs. IV 41'-44'	114. 188	KUB 20, 77 Vs. III 2-7	117
KUB 16, 26 Vs. 8	119	KUB 20, 78	42
KUB 16, 72, 8	102. 164. 168	KUB 20, 78 Rs. IV 1-4	119
KUB 17, 21 + Vs. II 11'	175	KUB 20, 78 Rs. IV 1-6	42
KUB 17, 21 + Vs. II 8'-11'	169	KUB 20, 78 Rs. IV 4	161
KUB 17, 21 + Rs. III 4-7	169	KUB 20, 78 Rs. IV 26-30	109. 161. 191.
KUB 17, 21 + Rs. III 17-20	169		211
KUB 17, 21 + Rs. III 5	175	KUB 20, 85 (+) 48	33
KUB 17, 21 + Rs. III 19	175	KUB 20, 96 Rs. V 6'	164
KUB 17, 35 Vs. II 26'	116	KUB 20, 99 Vs. I 24'-27'	157
KUB 17, 35 Rs. III 9-14	116	KUB 20, 99 Vs. II 28f.	154 Anm. 629
KUB 17, 35 Rs. IV 33'f.	116	KUB 20, 99 Rs. III 4'f.	147. 164
KUB 17, 49 Vs. 10ff.	166 Anm. 720	KUB 20, 99 Rs. III 12'f.	147. 164
KUB 19, 22, 1-2	12 Anm. 41	KUB 21, 19 Rs. III 8'	175
KUB 20, 2 Vs. III <i>passim</i>	143. 194. 196	KUB 23, 27 Vs. I 23	66
KUB 20, 2 Vs. III 2	142	KUB 25, 1 Vs. I 32-41	

s. KBo IV 9 Rs. V 28-45		KUB 25, 37 + Vs. II 13'f.	111. 174-212
KUB 25, 1 Vs. II 37"-45"		KUB 25, 37 + Vs. II 12'-14'	111. 194
s. KUB 2, 5 Vs. I 7-18		KUB 25, 37 + Vs. II 13'-18'	110
KUB 25, 1 Rs. IV 49" f.		KUB 25, 37 + Vs. II 18'-30'	45
s. KUB 2, 5 Rs. IV 3-5		KUB 25, 37 + Vs. II 19'-21'	149f.
KUB 25, 1 Rs. V <i>passim</i>	162	KUB 25, 37 + Vs. II 25'f.	109
KUB 25, 1 Rs. V 10-16	42	KUB 25, 37 + Rs. III 18'-21'	134f.
KUB 25, 1 Rs. V 11-16	3. 102. 177. 191	KUB 25, 37 + Rs. III 20'f.	213
KUB 25, 1 Rs. V 13f.	108 Anm. 281	KUB 25, 37 + Rs. III 24'f.	109. 111. 150.
KUB 25, 1 Rs. V 13-15	109		194. 212
KUB 25, 1 Rs. V 16	174	KUB 25, 37 + Rs. III 29'f.	150
KUB 25, 1 Rs. V 17f.	167	KUB 25, 39	46
KUB 25, 1 Rs. VI 18-30	196f.	KUB 25, 39 Vs. I 15'-22'	195
KUB 25, 1 Rs. VI 22-30	161	KUB 25, 39 Vs. I 23'f.	109
KUB 25, 1 Rs. VI 25-30	42	KUB 25, 39 Vs. I 23'-25'	46. 196
KUB 25, 1 Rs. VI 26-29	137	KUB 25, 39 Vs. I 23'-26'	133. 174
KUB 25, 1 Rs. VI 26-30	191	KUB 25, 39 Vs. I 23'-27'	195f.
KUB 25, 1 Rs. VI 27-29	109	KUB 25, 39 Vs. I 24'f.	134
KUB 25, 1 Rs. VI 28f.	109	KUB 25, 39 Vs. I 25'-27'	136. 138
KUB 25, 1 Rs. VI 30	174	KUB 25, 39 Rs. IV	149
KUB 25, 3 Vs. III 2-26	182	KUB 25, 39 Rs. IV 1f.	149
KUB 25, 3 Vs. III 7-9	182	KUB 25, 39 Rs. IV 4-6	149
KUB 25, 3 Vs. III 7-12	175	KUB 25, 39 Rs. IV 7-25	149
KUB 25, 3 Vs. III 15f.	192	KUB 25, 49 Rs. II 25	123
KUB 25, 3 Vs. III 7-16	42f. 196	KUB 27, 1 Rs. IV 20	145
KUB 25, 3 Vs. III 10-16	185	KUB 27, 1 Rs. IV 26	145
KUB 25, 3 Vs. III 13f.	183	KUB 27, 1 Rs. IV 28	145
KUB 25, 4 Vs. II 7'	117. 161	KUB 27, 1 Rs. IV 35	145
KUB 25, 6 + 2 Vs. II	43	KUB 27, 1 Rs. IV 38	145
KUB 25, 6 + 2 Vs. II 23-25	182	KUB 27, 1 Rs. IV 40	145
KUB 25, 6 + 2 Vs. II 25-29	43	KUB 27, 1 Rs. IV 42	145
KUB 25, 6 + 2 Vs. III-Rs. VI	43	KUB 27, 1 Rs. IV 44	145
KUB 25, 6 + 2 Vs. III 22'-25'	43. 130. 190f.	KUB 27, 1 Rs. IV 49f.	168
KUB 25, 6 + 2 Vs. III 24'	129. 162	KUB 27, 13 Vs. I 13-23	
KUB 25, 6 + 2 Rs. VI 1'f.	129	s. KBo 14, 142 Vs. I 20-33	
KUB 25, 9 Vs. II 11'-14'	44. 182	KUB 27, 16 (= Bo 2335)	159
KUB 25, 9 Vs. III 2-14	182	KUB 27, 16 Rs. IV 16f.	165. 203
KUB 25, 9 Rs. IV 22-27	166	KUB 27, 16 Rs. IV 31-36	168
KUB 25, 9 Rs. IV 24'f.	167 Anm. 727	KUB 27, 16 Rs. IV 33f.	165
KUB 25, 16 Vs. I 6-10	122	KUB 27, 20 Rs. 7'	146
KUB 25, 16 Vs. I 12f.	122	KUB 27, 49 Rs. III 6	163. 191
KUB 25, 17 Rs. VI 8	157	KUB 27, 49 Rs. III 23-26	195
KUB 25, 18 Rs. IV 35'-37'	12 Anm. 38	KUB 27, 60 Rs. 2'	164
KUB 25, 21 Rs. IV 6'f.	121. 176	KUB 27, 66 (+) Vs. II 16'-18'	164
KUB 25, 23 Vs. I 21'-25'	116	KUB 27, 66 (+) Vs. II 17'-21'	165
KUB 25, 37 +	111	KUB 27, 69 Vs. I 12'f.	118
KUB 25, 37 + Vs. I	59	KUB 27, 69 Vs. I 12'-15'	118
KUB 25, 37 + Vs. I 4'f.	150	KUB 27, 110, 14	105
KUB 25, 37 + Vs. I 5'-10'	110	KUB 27, 110, 15	105
KUB 25, 37 + Vs. I 9'f.	109	KUB 28, 79 Vs. 8'	175
KUB 25, 37 + Vs. I 11'f.	150	KUB 28, 80 Rs. IV 2	144
KUB 25, 37 + Vs. I 25'-28'	111. 212	KUB 28, 89 Rs. IV 6'	175
KUB 25, 37 + Vs. I 25'-45'	44f.	KUB 28, 95 Vs. II 1-4	176
KUB 25, 37 + Vs. I 34'	109	KUB 28, 99, 5'-13'	46
KUB 25, 37 + Vs. I 34'-36'	111	KUB 28, 99, 10'	147
KUB 25, 37 + Vs. I 35'	212	KUB 28, 99, 10'-12'	138
KUB 25, 37 + Vs. I 41'	109	KUB 28, 99, 10'-13'	153. 200
KUB 25, 37 + Vs. I 41'f.	111	KUB 28, 107 Vs. I 13'f.	150
KUB 25, 37 + Vs. I 46'	109	KUB 28, 107 Vs. I 15'f.	150
KUB 25, 37 + Vs. II	59	KUB 28, 109, 1'	150
KUB 25, 37 + Vs. II 10'-14'	45	KUB 28, 113, 4'	150
KUB 25, 37 + Vs. II 11'f.	212	KUB 28, 116 Vs. II 2'	150
KUB 25, 37 + Vs. II 13'-15'	109	KUB 28, 116 Vs. II 5'	150

KUB 28, 116 Vs. II 8'	150	KUB 30, 40	123. 160 Anm.
KUB 28, 116 Vs. II 11'	150		670
KUB 28, 117, 3'	150	KUB 30, 40 Vs. I	27
KUB 29, 4 Vs. I 24f.	111. 117. 127.	KUB 30, 40 Vs. I 1-15	160
	212	KUB 30, 40 Vs. II	27
KUB 29, 4 Vs. I 24-27	46	KUB 30, 41 Rs. V 24	146. 161
KUB 29, 4 Vs. I 41	127	KUB 30, 41 Rs. V 37	146. 161
KUB 29, 4 Rs. III 62f.	113	KUB 30, 41 Rs. VI 26-28	166
KUB 29, 5 Vs. I 8		KUB 30, 41 Rs. VI 27	166 Anm. 720
s. KUB 29, 4 Vs. I 24f.		KUB 30, 42 Vs. I 1	138
KUB 29, 5 Vs. I 8-10		KUB 30, 42 Rs. IV 8'-10'	165
s. KUB 29, 4 Vs. I 24-27		KUB 30, 42 Rs. IV 14'	138
KUB 29, 8 Vs. I 11f.	129	KUB 30, 43 Rs. III 4'	176
KUB 29, 8 Vs. I 13-25	129	KUB 30, 68 Vs. 5'	140
KUB 29, 8 Vs. I 26f.	129	KUB 30, 68 Rs. 5	144. 164
KUB 30, 10 Vs. 27'	159	KUB 31, 4 + Rs. 12'-15'	140. 208
KUB 30, 15 + Vs. 17-20	155	KUB 31, 124 Vs. II 17'	
KUB 30, 15 + Vs. 19f.	214	s. KUB 17, 21 + Rs. III 5	
KUB 30, 15 + Vs. 36	153	KUB 31, 124 Vs. II 28'	
KUB 30, 19 + Vs. I 40f.	157	s. KUB 17, 21 + Rs. III 19	
KUB 30, 19 + Vs. I 55-57	153	KUB 31, 143 Vs. II <i>passim</i>	167
KUB 30, 19 + Vs. I 56f.	175	KUB 31, 143 Rs. III <i>passim</i>	167
KUB 30, 19 + Rs. IV 12-14	153	KUB 31, 143a Vs. II 3'	167
KUB 30, 19 + Rs. IV 21-24	153	KUB 31, 143a Vs. II 10'	167
KUB 30, 19 + Rs. IV 26-29	153	KUB 32, 13 Vs. I 6-8	138
KUB 30, 23 + Vs. II 5	155	KUB 32, 18 Vs. I 13'	132
KUB 30, 23 + Vs. II 6-10	103	KUB 32, 18 Vs. I 16'	132
KUB 30, 23 + Vs. II 8	100 Anm. 212	KUB 32, 2d 39ff.	141
KUB 30, 23 + Vs. II 12	100 Anm. 212	KUB 32, 83 +	
KUB 30, 23 + Vs. II 18	100 Anm. 212	s. KBo 21, 90, 31'-44'	
KUB 30, 23 + Vs. II 27	100 Anm. 212	KUB 32, 55 Vs. II 11f.	
KUB 30, 23 + Vs. II 30	100 Anm. 212	s. KUB 33, 52 Vs. II 4f.	
KUB 30, 23 + Rs. III 5f.	100 Anm. 212	KUB 32, 123 + Vs. II 8'-11'	128
KUB 30, 23 + Rs. III 13	100 Anm. 212	KUB 32, 123 + Rs. IV 39'	
KUB 30, 23 + Rs. III 19f.	100 Anm. 212	s. KUB 55, 65 Rs. IV 38	
KUB 30, 23 + Rs. III 26f.	100 Anm. 212.	KUB 32, 123 + Rs. IV 39'ff.	
	103. 206	s. KUB 55, 65 Rs. IV 38-42	
KUB 30, 23 + Rs. III 33	100 Anm. 212	KUB 32, 129 Vs. I 14	66
KUB 30, 23 + Rs. III 39-41	153	KUB 32, 133 Vs. I 1-4	46
KUB 30, 24 + Vs. II 8-11	47. 143	KUB 33, 9 Vs. II	133 Anm. 446
KUB 30, 24 + Vs. II 9	130	KUB 33, 10	
KUB 30, 24 + Vs. II 9f.	99f. 102. 136.	s. KUB 33, 9 Vs. II	
	164. 211	KUB 33, 52 Vs. II 4f.	132
KUB 30, 24 + Vs. II 9-11	103	KUB 33, 84 + Rs. IV 15'	209
KUB 30, 24 + Vs. II 10	157	KUB 33, 88 Rs. 12'-15'	115. 125. 209
KUB 30, 24 + Vs. II 10f.	157	KUB 33, 96 Vs. I 4	141
KUB 30, 24 + Vs. II 21f.	157	KUB 33, 106 Rs. IV 16	174
KUB 30, 24 + Vs. II 23-25	103f.	KUB 33, 106 Rs. IV 16f.	191
KUB 30, 24 + Vs. II 33	153	KUB 33, 106 Rs. IV 17	174
KUB 30, 25 + <i>passim</i>	157	KUB 33, 109 + Vs. I 11-13	117. 126
KUB 30, 25 + Vs. 22-28	47	KUB 33, 109 + Vs. I 12	127
KUB 30, 25 + Vs. 25	104. 212	KUB 33, 112 + Rs. III 10-18	141
KUB 30, 25 + Vs. 25f.	157	KUB 33, 120 +	141
KUB 30, 25 + Rs. 2	157	KUB 34, 84 + Rs. IV 21-31	132
KUB 30, 25 + Rs. 4f.	157	KUB 34, 115 Rs. 8'	143. 164. 168
KUB 30, 25 + Rs. 12-15	107	KUB 34, 125 Rs.' VI' 6'	102
KUB 30, 25 + Rs. 19	137 Anm. 483	KUB 34, 125 Rs.' VI' 11'	102
KUB 30, 25 + Rs. 19f.	164. 211	KUB 35, 2 (+) 4	64
KUB 30, 25 + Rs. 19-21	107. 206	KUB 35, 2 (+) Vs. I 9'f.	142
KUB 30, 25 + Rs. 19-22	48. 166. 206	KUB 35, 7 Vs. I 7'f.	163
KUB 30, 32 Vs. II 5'	154 Anm. 629	KUB 35, 54 Rs. III 11	132
KUB 30, 38 Vs. I 33'-35'	129	KUB 35, 132 Rs. III 1	59
KUB 30, 39 +	12 Anm. 42	KUB 35, 135 Rs. IV 14'-17'	135

- KUB 35, 135 Rs. IV 14'-25' 48
 KUB 35, 135 Rs. IV 21'f. 149. 151
 KUB 35, 135 Rs. IV 22' 140
 KUB 35, 136 + KBo 30, 180 Rs. IV 149
 KUB 35, 136 + Rs. IV 5' 149
 KUB 35, 136 + Rs. IV 9' 149
 KUB 35, 136 + Rs. IV 13' 149
 KUB 35, 136 + Rs. IV 18'-22' 149
 KUB 35, 139 Rs. IV 1-8 149
 KUB 35, 142 Rs. IV 18 127
 KUB 35, 163 Rs. III 17'f. 133. 134
 KUB 36, 12 Vs. II 1' + 126
 KUB 36, 12 + Vs. II 9'-12' 115. 125. 209
 KUB 36, 12 + Vs. II 27'-30' 115. 125
 KUB 36, 12 + Vs. II 28'f. 115
 KUB 36, 12 Rs. III 4 132
 KUB 36, 89 176
 KUB 36, 89 Rs. 62-65 29
 KUB 36, 90 Vs. 1-4 29
 KUB 36, 90 Vs. 14 29
 KUB 36, 121 + 3 166
 KUB 38, 1 Vs. I 5 66
 KUB 38, 1 (= VAT⁶⁶⁸⁸ + Bo 2496) Vs. I 30 65
 KUB 38, 1 Vs. I 34 134
 KUB 38, 1 Rs. IV 20 134
 KUB 38, 2 (= Bo 2383) Vs. I 19 138
 KUB 38, 2 Vs. II 24'-26' 122
 KUB 38, 3 (= Bo 2318 + Bo 8042) 65
 KUB 38, 3 Vs. II 18 134
 KUB 38, 12 Vs. I 1 143. 162. 164
 KUB 38, 12 Vs. I 11 169
 KUB 38, 12 Vs. I 12 164
 KUB 38, 12 Vs. II 19f. 169
 KUB 38, 15 Vs. I 11 116
 KUB 38, 35 Rs. 8' 164
 KUB 38, 80 Rs. IV 2 164
 KUB 39, 4 Rs. 19f. 107
 KUB 39, 5
 s. KUB 30, 25 + *passim*
 KUB 39, 5 Rs. 1 104 Anm. 247
 KUB 39, 5 Rs. 6 104 Anm. 247
 KUB 39, 5 Rs. 9f. 104 Anm. 247
 KUB 39, 5 + Rs. 13-17
 s. KUB 30, 25 + Rs. 12-15
 KUB 39, 7 Vs. II 29 153
 KUB 39, 8
 s. KUB 30, 19 Rs. IV 12-14
 KUB 39, 14 Vs. I 10 153
 KUB 39, 25
 s. KUB 30, 25 + *passim*
 KUB 39, 27 Vs. II 3'-5' 100 Anm. 212
 KUB 39, 36 (+)
 s. KUB 30, 24 + Vs. II 8-11
 KUB 39, 64, 6' 118
 KUB 39, 71 167
 KUB 39, 71 Vs. II 3-28 167
 KUB 39, 71 Vs. II 18f. 167f.
 KUB 39, 71 Vs. II 29-31 167f. 194
 KUB 39, 71 Vs. II 29-57 167
 KUB 39, 78 Rs. 18f. 167f.
 KUB 39, 84 Vs. 1-3 167f.
 KUB 40, 92 Vs. 10f. 169
 KUB 40, 97 Vs. III 16f. 133. 160
 KUB 40, 102 Vs. I 17'-25' 132
 KUB 40, 102 Vs. II 64
 KUB 41, 8 Vs. II 33'-37' 184
 KUB 41, 11 Rs. 6' 129
 KUB 41, 13 (= Bo 59) Vs. II 20'-25' 139
 KUB 41, 15 + 33, 15 (= Bo 2650) 49
 KUB 41, 15 + Vs. I' *passim* 109. 139
 KUB 41, 15 - Vs. I' 3'f. 108
 KUB 41, 15 - Vs. I' 3'-5' 109
 KUB 41, 15 - Vs. I' 4'f. 136. 138. 142
 KUB 41, 15 - Vs. I' 8' 108. 109
 KUB 41, 15 - Vs. I' 13'f. 108
 KUB 41, 15 - Vs. I' 13'-15' 109
 KUB 41, 15 - Vs. I' 13'-21' 48f. 206f.
 KUB 41, 15 - Vs. I' 14'f. 136. 138. 207.
 KUB 41, 15 - Vs. I' 15' 213
 KUB 41, 15 - Vs. I' 18' 142
 KUB 41, 15 - Vs. I' 19'-21' 108. 109. 136.
 KUB 41, 15 - Vs. I' 20'f. 142
 KUB 41, 15 - Vs. I' 22'-24' 195
 KUB 41, 15 - Vs. II' 109. 139
 KUB 41, 27 s. IBoT 3, 1, 2 207
 KUB 41, 29 Vs. III 6'-11' 29 176
 KUB 41, 29 Vs. III 7'-12' 176
 KUB 41, 30 Rs. IV 11'-14' 147
 KUB 41, 30 Rs. IV 14' 175
 KUB 41, 37 Vs. I 9f. 145
 KUB 41, 44 25
 KUB 41, 44 Rs. V
 s. KBo 11, 30
 KUB 41, 44 Rs. VI 6-10
 s. KBo 11, 30 Rs. 12-14
 KUB 41, 44 Rs. VI 13-16
 s. KBo 11, 30 Rs. 16-19
 KUB 41, 44 Rs. VI 14
 s. KBo 11, 30 Rs. 17
 KUB 41, 44 Rs. VI 16
 s. KBo 11, 30 Vs. 19'
 KUB 41, 51 Vs. III 3'-6' 173
 KUB 42, 6'f.
 s. KUB 9, 34 Rs. IV 20f.
 KUB 42, 39, 4 127
 KUB 42, 73 Vs. 4f. 12 Anm. 39
 KUB 42, 87 Rs. V 19'-23' 171
 KUB 42, 100 Rs. III 12' 144. 164
 KUB 43, 29 Vs. II 9f. 120
 KUB 44, 5, 6'-9' 49. 181f.
 KUB 44, 5, 8'f. 147. 175
 KUB 44, 7 Vs. I 11' 139
 KUB 44, 9 Vs. III 1-8
 s. KUB 10, 14 Vs. I 1-7
 KUB 44, 9 Vs. III 1'-10' 3. 102
 KUB 44, 19 Vs. 15' 143
 KUB 44, 20, 11f. 116
 KUB 44, 39 12 Anm. 43
 KUB 44, 42 Vs. 16f. 116
 KUB 45, 3 (= Bo 2592) (+) Vs. I 4-7 159. 197
 KUB 45, 5 Vs. I' 20'-23' 139

KUB 45, 32 (= Bo 2522)			KUB 55, 38 Rs. III 4'	112. 135
Rs. IV 1'-3'	126		KUB 55, 45 (= Bo 2393 + Bo 5138)	
KUB 45, 49 Rs. IV 14'-18'	133. 139		<i>passim</i>	146
KUB 45, 53 Rs. IV 7'	134		KUB 55, 43 Rs. IV 26'	213
KUB 45, 53 Rs. IV 7'f.	134		KUB 55, 43 Rs. IV 26'-29'	145
KUB 45, 63 Rs. IV 7'	139		KUB 55, 43 Rs. IV 26'-31'	186
KUB 45, 53 Rs. IV 7'-9'	160		KUB 55, 65 (= Bo 2447) Rs. IV 4-6	50. 112
KUB 46, 2 Vs. II 3'-11'	187		KUB 55, 65 Ra. IV 5f.	108
KUB 46, 4 Vs. I 25'	162		KUB 55, 65 Rs. IV 38	154
KUB 46, 10 Rs. III 1-3	173		KUB 55, 65 Rs. IV 38-42	50. 155
KUB 46, 19 Vs. 4'	146		KUB 56, 17 Vs. 13	118f.
KUB 46, 27 Rs. 3	116		KUB 56, 32 Vs. III 2-10	2
KUB 47, 2 lk. Rand 1-3	141		KUB 56, 32 Rs. IV 3'-13'	200
KUB 47, 65 Vs. II 13-15	148. 163		KUB 56, 32 Rs. IV 11'-13'	200
KUB 48, 9 Vs. II 4-9	137		KUB 56, 32 Rs. IV 16'-22'	200
KUB 48, 9 Vs. II 9	144		KUB 56, 34 Rs. IV' 21'-29'	182
KUB 48, 9 Vs. II 14-17	157		KUB 56, 34 Rs. IV' 25'-29'	192
KUB 48, 16, 2'	126		KUB 56, 45 (= Bo 2597 + Bo 2659) (+)	
KUB 49, 86 Vs. II 10'	127		VSNF 12, 28 (= VAT 7683)	64
KUB 51, 1 (= Bo 871) (+) Vs. II 6-9	189		KUB 56, 45 (+) Rs. III' 5'-12'	64
KUB 51, 1 (+) Rs. III 20'f.	188		KUB 56, 45 (+) Rs. III' 11'f.	145
KUB 51, 9, 9'	108 Anm. 261		KUB 56, 46 (= Bo 2599) +	
KUB 51, 11, 17'	147		Vs. II 1'-25'	50f.
KUB 51, 15 Vs. 2'-6'	30		KUB 56, 46 + Vs. II 3'-6'	198
KUB 51, 16 + 4'f.	160		KUB 56, 46 + Vs. II 3'-7'	99. 113. 195
KUB 51, 19 Vs. 8	128		KUB 56, 46 + Vs. II 4'f.	100
KUB 51, 40 Rs. IV 13'	116		KUB 56, 46 + Vs. II 20'-22'	198
KUB 51, 70 Vs.2 III' 5'	121		KUB 56, 46 + Vs. II 21'f.	198
KUB 51, 79 Rs. III 1'f.	104		KUB 56, 46 Vs. II 22'	100. 113
KUB 51, 79 Vs.1 III 1-3'	185 Anm. 816		KUB 56, 47 Rs. III' 10'-12'	102
KUB 51, 79 Rs. IV 18'-22'	185 Anm. 816		KUB 57, 55, 9'f.	134
KUB 51, 79 Rs. IV 20'f.	104		KUB 57, 55, 10'	160
KUB 53, 3 Vs. I 3'-6'	173		KUB 57, 65, 4'f.	162
KUB 53, 3 Vs. I 10'	157		KUB 58, 4 Rs. V 10'-14'	148. 152
KUB 53, 3 Vs. I 14'f.	157		KUB 58, 4 Rs. V 11'-14'	159
KUB 53, 3 Rs. III 7-13			KUB 58, 6 + Rs. VI 10-12	173
s. KUB 53, 4 Rs. IV 27'-29'			KUB 58, 6 + Rs. VI 11'f.	173
KUB 53, 4 (= Bo 2326)			KUB 58, 6 + Rs. VI 14	143. 164
Rs. IV 27'-29'	148		KUB 58, 6 + Rs. VI 25f.	173
KUB 53, 6 (= Bo 3810) Vs. II 7'-13'	189		KUB 58, 6 + Rs. VI 26f.	174
KUB 53, 12 Vs. III 16'-19'	189		KUB 58, 11 (= Bo 2710) + Vs. 1-13	51f.
KUB 53, 13 Vs. III 20'-22"	2		KUB 58, 11 + Vs. 3f.	121. 176
KUB 53, 13 Vs. III 25'-27"	2		KUB 58, 11 + Vs. 10f.	51. 121
KUB 53, 44 Rs. IV 2'	146. 162		KUB 58, 43 (= Bo 2861)	52
KUB 54, 6 Vs. I 2	163. 191		KUB 58, 43 Vs. I 13'-18'	52. 185
KUB 54, 9 Vs. II 7'f.	163. 191		KUB 58, 43 Vs. I 16'f.	104
KUB 54, 13 Vs. II 6'	143. 163. 191		KUB 58, 43 Vs. II 4'-6'	104
KUB 54, 40 (= Bo 68/219 + Bo 1341)			KUB 59, 2	12 Anm. 43
s. KBo 21, 47 + Rs. III 24f.			KUB 59, 13 Rs. IV'	
KUB 54, 64 Rs. 8'	174		s. KUB 41, 40 Rs. IV 13'	
KUB 55, 6 Vs. II 9-11	103. 154 Anm.		KUB 59, 17 Vs. 18	127
	629		KUB 59, 30 Vs. 14	126. 127
KUB 55, 15 Rs.2 III' 7f.	149		KUB 60, 56 Vs. I' 7	67
KUB 55, 18 Vs. II 2'-5'	167		KUB 60, 165 Rs. I'f.	177
KUB 55, 18 Vs. II 6'-12'	167		KUB 60, 165 Rs. 3'-6'	177
KUB 55, 18 Vs. II 13'-16'	167		VAT 6688 + Bo 2496 s. KUB 38, 1	
KUB 55, 22 (= Bo 2253), 5'f.	130		VAT 7474 s. VSNF 12, 15	
KUB 55, 33 Vs.1 IP' 8'f.	175		VAT 7683 s. KUB 56, 45 (+)	
KUB 55, 38 (= Bo 2329) Vs. II 8	135		VAT 7688 s. KUB 4, 74	
KUB 55, 38 Vs. II 8f.	112. 212		VAT 8301 s. VSNF 12, 31	
KUB 55, 38 Vs. II 8-11	49f.		VAT 13029 s. VSNF 12, 1	
KUB 55, 38 Vs. II 18	135		VSNF 12, 1 (= VAT 13029)	12 Anm. 43
KUB 55, 38 Vs. II 18f.	112		VSNF 12, 1 Vs. 3'	12 Anm. 43

VSNF 12, 1 (= VAT 13029)	12 Anm. 43
VSNF 12, 1 Vs. 3'	12 Anm. 43
VSNF 12, 1 Vs. 7'	12 Anm. 43
VSNF 12, 10 s. KBo 20, 61 + 41, 77	
VSNF 12, 15 (= VAT 7474) Vs. II 5'	169
VSNF 12, 15 Vs. II 17'	121. 176
VSNF 12, 15 Rs. VI 11	175
VSNF 12, 15 Rs. VI 25	175
VSNF 12, 28 (= VAT 7683)	
s. KUB 56, 45 (+)	
VSNF 12, 31 (= VAT 8301)	
Vs. I 17-19	186
237/a	
s. KBo 34, 238 + KBo 34, 240	
850/b s. KBo 39, 127	
578/c s. KBo 21, 109	
770/c s. KBo 21, 101	
996/c s. KBo 30, 98	
1144/c s. KBo 34, 238 +'	
110/f s. KBo 33, 28	
221/g s. KBo 43, 200	
2041/g s. KBo 33, 167	
195/s	12 Anm. 43
411/s s. 418/s (+)	
418/s (+) KBo 45, 48 (= 411/s)	
Vs. II 1'-6'	184
418/s (+) Vs. II 1'-11'	182
438/s s. KBo 45, 16	
444/s s. KBo 30, 16	
72/u s. KBo 2, 23	
623/u s. KBo 37, 68	
1238/v, 8'f.	
s. KUB 51, 1 Rs. III 20'f.	
670/z + 727/z Rs. III 20'f.	188
701/z, 6'	102
701/z, 10'	102
883/z, 6'	134
1290/z s. KBo 25, 184	

9.1.2 SUMERISCHE UND AKKADISCHE TEXTE

ARM II 129	97 Anm. 196
ARMT XIII 20, 5	97 Anm. 196
ARMT XIII 20, 7	97 Anm. 196
ARMT XIII 20, 11	97 Anm. 196
ARMT XIII 20, 16	97 Anm. 196
ARMT XIII 22	97 Anm. 196
Ħh VII B, 64-65	97
Ħh VII B, 81	97
Išmedagan-Hymne V 13 f.	98
Nabn XXV 176-177	97
Šulgi B 163	98
Šulgi B 165	98

9.1.3 GRIECHISCHE UND LATEINISCHE TEXTE

Clem. Al., Protreptikos II 15, 3	111
Firminus Maternus, De errore profana- rum religionum X I 1	111

9.2 ORTS-, BERG-, LÄNDER- UND GEWÄSSERNAMEN

Abu Simbel	135 Anm. 472
Abydos	82
Ägäis, ägäischer Raum	4. 6. 53. 56. 58. 71. 73 Anm. 139. 104 Anm. 249. 106. 108. 122. 128. 215 65. 69
ägäisch-anatolischer Raum	
Ägypten	2. 4. 6. 53. 58. 67. 69. 70. 75. 87. 99. 104. 105. 106. 108. 110. 119. 120. 122. 128. 130. 193. 215 4
‘Ain Dara	4
Alaça Höyük	6. 13 Anm. 47. 54. 55. 58. 61 f. 66-68. 75. 110. 122. 127. 128. 135. 171. 197. 212. 213. 214 98. 197 125 58. 59 f. 62. 110. 128. 181. 212. 213 91
Alalah	
Alda	
Alişar	
Amorgos	
Anatolien, anatolischer Raum	4. 6. 13 Anm. 47. 53. 54. 64. 75. 98. 102. 104. 106. 110. 124. 212 164 21. 23. 24. 39. 100. 123. 124. 145. 148. 168. 188. 195. 213 76 92 11. 12. 25. 30. 34. 43. 44. 107. 129. 138. 144. 147. 164. 169. 172. 183. 185. 213 38 108 122 74 4. 89. 106. 208 188 71. 73 61. 84. 104 122 110 119 57 Anm. 99. Anm. 101. 58. 62. 63. 124. 128
Ankuşa	
Anunuşa	
Antakya	
Archanes	
Arinna	
Arnuyanda	
Arslantepe	
Aškalon	
Assur	
Assyzerreich	
Aštujara	
Athen	
Azatiwataya s. Karatepe	
Beni Hassan	
Beṭ-El	
Beṭ-Šean	
Beycesultan	
Bituk (-Vase)	
Boğazköy s. Ḫattuša	
Çankırı	
Daşa s. Taşa	
Damaskus	
Dan	
Deir el-Medina	
Dur Šarrukin	
Ebla	
Edfu	
Emar	
Eretreia	
Eskiyaşar	

Ešnunna (Tell Asmar)	87 f. 123	Kašama	11
Gazellengau	84	Kawa	83, 135 Anm. 472
Gaziantep	76	Keros	90 f.
Gebel es-Silsileh	83	Kilikien	51
Giza	69, 80	Kinik	64 Anm. 113
Gortyn	93	Kiš	84, 123
Griechenland	2, 6, 142	Kizzuṣatna	13, 46, 111, 136, 147, 188, 213
Guzana s. Tell Halaf			
Ḥafāḡi	85, 106	Kleinasien,	
Hagia Triada	56, 65, 92-94, 106, 131	kleinasiatischer Raum	2, 4, 6, 53, 59, 73 Anm. 120, 122, 127 Anm. 409, 128, 131, 172, 216
Ḥakmišša (Ḥakpišša)	11	Knossos	106
Ḥakpišša s. Ḥakmišša		Kreta	56, 92, 105, 106, 121, 131
Hallapija	116	Kūltepe s. Kaniš	
Hamat	4	Kummanni	116, 203
Ḥanḥana	148, 152, 187, 189	Kumrulu	68 f.
Ḥattuša (Boğazköy)	9, 10, 11, 12, 13, 15, 23, 24, 25, 34, 36, 39, 56, 58, 60 f. 62 Anm. 110, 63 f. 66, 67, 68, 77, 106, 108, 110, 118, 119, 127, 128, 130, 135, 137, 141, 145, 152, 212, 213	Kusch	83, 135 Anm. 472
Hazor	127 Anm. 409	Kulilla s. Mailla	
Hazzi	136, 139	Kykladen	91
Hethiter, Hethiterreich	<i>pastim</i>	Lahšan (Liḥšina)	10
Horoztepe	53, 54, 55, 66, 122, 127, 213	Lallupija (-Ritual)	12, 44, 49, 59, 111, 135, 149, 150, 174, 194, 205, 212
Hüseyindede		Larsa	88 f. 116, 123
(Tepesi, -Vase)	58 f. 110, 128, 181, 205	Levante,	
Ḥupišna	10	levantinischer Raum	4, 53, 58, 128
Ḥursagkalama	84 f.	Liḥšina s. Lahšan	
Ḥuršamma	145, 152 f. 213	Luxor	79, 82 f. 193
Inandik (-Vase)	56-58, 59, 61, 62, 63, 104, 106, 110, 123 f. 128, 181, 187, 193, 197, 212, 213, 214	Maras (Gurgum)	4, 58, 73-76, 106, 119, 128, 181, 198, 212, 214
Indien, indisch	66, 123, 215	Mardin	55, 56, 106
Iran	6	Mari	63, 88, 97
Iṣṭāli	123	Maša	116
Israel	6, 7	Mailla	30, 31
Iṣtanuṣa (-Fest, -Gesänge)	13, 14, 44, 48, 49, 50, 138, 149, 150, 174, 206, 213, 208	Medinet Habu	
Iṣuṣa		s. Theben-West	
Ja'udi s. Zincirli		Megiddo	
Kabaklı	58, 63, 128, 213	(Tell el-Mutesillim)	65, 94 f. 106, 127 Anm. 409, 131
Kalamion	105	Menidi	106
Kalehisar	67	Mesopotamien	2, 4, 6, 53, 59, 67, 86 Anm. 171, 97, 104, 108, 110 Anm. 296, 119, 122, 123, 128, 142, 161, 162, 168, 172, 215, 216
Kalḥu s. Nimrud		Mykene	106
Kaniš (Kūltepe)	33, 34, 55, 63, 66, 100, 105, 124, 127, 144, 145, 162, 164, 190, 213, 162, 164, 188	Myasa	76 f. 135
Karaḥna		Nauplion	105
Karaoḡlan	53	Neṛik	11, 16, 17, 40, 51, 121, 139, 144, 147, 152 f. 164, 165, 176, 187, 205, 213
Karatepe (Azatiwataya)	3 f. 71, 73, 106, 119, 129, 131, 171 f. 181, 212, 213	Neša s. auch Kaniš	
Karkemiš	4, 69 f. 71, 75, 106, 110, 119, 123, 128, 129, 135, 171 f. 131, 197 f. 212, 213, 214	Nimrud (Kalḥu)	85, 127 Anm. 409, 193
Karnak	79, 80 f. 104	Ninive	65, 74, 89 f. 136, 139, 193
Kašḥa	147, 148, 187, 189	Nippur	85
Kaškäer (-einfälle)	10, 11, 169	Nordsyrien	2, 3, 6, 53, 106
		Nubien	70
		Oylum Höyük	106
		Palästina,	
		palästinischer Raum	89, 104, 106, 110, 119 Anm. 355, 122, 131

palästinisch-syrischer Raum	89. 104	zentralanatolischer Raum	110
Palaiakastro	56	Zentralasien	57
Peloponnes	56	Zincirli (Sam'al, Ja'udi)	3. 70-72. 74. 75. 106. 110. 119. 128. 129. 171 f. 181. 212. 213
Perati (Ostaruka)	58		
Phaistos	93	Zippalanda	11. 29. 31. 34. 67. 114. 121. 139. 144. 148 f. 151. 152. 154. 163. 164. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 200. 203
Philae	104		
Pylos	56. 94	Zypern	73 Anm. 139
Qadeš	4. 135 Anm. 472		
Sam'al s. Zincirli			
Samsat	56. 110		
Šarmuḥa	40. 46. 189		
Saqqara	77 f. 79 f. 81. 82		
Šarišša	147		
Šiqmona	82 Anm. 163		
Soloi (Kilikien)	55	9. 3 PERSONENNAMEN	
Südostanatolien	3	Amenemhet	137 Anm. 438
südostasiatischer Raum	123	Amenemhet II.	104 Anm. 250
Susa	63	Amenophis III.	81. 83. 119
Syrien, syrischer Raum	6. 104	Amenophis IV.	79. 80. 83 Anm. 168
syrisch-anatolischer Raum	97	Am(m)am(m)a	148
Taggalmuḥa	145. 213	Anuḫanza	28
Taḥa (Daḥa)	31. 67. 139. 149. 152. 176. 214	Arnuḫanda	159. 169
		Asmunikkal	169
Taḥurpa	25. 30. 148	Assurbanipal	90
Tamininga	40. 126. 143	Baket	84
Taniškurija	187	Cheuiuf	81
Tapala	33	Chedi	84 Anm. 169. Anm. 170
Tarsus	55 f. 106	Chnumhotep	104 Anm. 250
Taurus	140	Clemens Alexandrinus	111
Tayinija	11. 29	Echnaton s. Amenophis IV.	
Tell Abu Hawām	133	Eḫli-šarrum(a)	208
Tell Asmar s. Ešnunna		Firmicus Maternus	111
Tell el-'Aḡūl	122	Gudea (-Stele)	87. 119
Tell el-Fār'a (Süd)	95 Anm. 188. 131	Haremhab	83
Tell Halaf (Guzana)	4. 72. 106. 128. 181	Harmosis (-Laut)	137
Tell Munbāqa	110	Hatschepsut	137
Tellō	87. 119	Ḫattušili I.	18. 140 f. 207. 208
Tepe Gaura	131	Ḫattušili III.	4. 11. 12. 29. 104. 144. 159
Thailand	123	Ḫepapija	112
Theben (Griechenland)	4	Hiskia	89
Theben-West		Homer	142
s. auch Medinet Habu	78 f. 81. 82. 83. 93 Anm. 186. 137. 193	Išmedagan (-Hymne)	98
Til Tuba	90	Kantuzzili	159
Tiššarulija	36. 138. 147. 151. 186. 213	Larija	140 f.
Türkei	4	Meki	171
Tuḫumijara	199	Muršili II.	11. 12
Ugarit	127 Anm. 409. 133. 142	Nachtamun	78
Ulai	90	Nebamun	79
Ulburun	55. 58. 127 Anm. 409. 133	Neferirtenef	82
Ur	53. 85 f. 86 f. 104. 105. 108. 123. 131	Nencheftka	77 f.
Urkiš (Tell Mozan)	106	Nestor (-Palast)	94
Uršu	140. 207	Nunuter	80
Uruk	57 Anm. 97. 89. 108	Papanikri	116. 163. 203
Urkataḫi	11	Paser	78
Vorderasien, vorderasiatischer Raum	6. 58. 69. 97. 119. 122. 141 Anm. 518	Patnemhab	79
Vorderer Orient	5. 6. 104	Puduḫepa	4. 12. 104
Yazılıkaya	36 Anm. 78	Ramses II.	4. 104. 135 Anm. 472
Zentralanatolien,		Ramses III.	83. 104 Anm. 248
		Sanherib	89. 136
		Šanda	140 f.
		Sethos I.	79
		Šulgi (-Hymne)	98
		Šuppiluliuma I.	12. 173

Te'umman	90
Tiglatpileser III.	89
Tutanchamun	79. 80. 82. 83. 135
Tutmosis III.	83. 93 Anm. 186. 104
Tuthalija II. s. Tuthalija III.	
Tuthalija III.	46. 65
Tuthalija IV.	11. 12. 28. 116. 144. 208
Ummanigaš	90
Urnammu (-Stele)	86 f. 119. 131
User-Amun	93 Anm. 186
Uluqaziti	13

9.4 GOTTHEITEN, DÄMONEN

Allani	13. 47. 141	Kuzzanišu	34
Amun (-Tempel)	80. 135 Anm. 472	Kybele	77. 213
Amun-Re	79	PLAMMA	
Aškašpa	145	s. Schutzgott(heit(en))	
Aštabi	159	Lelūani	11. 105. 137. 146. 155. 213
Attaumine	146. 160	Lul(ḥajam(m)a	154
Bastet (-Katze)	80. 122	Malija	13. 26. 27. 33. 48. 135
Bes	80	Mezzulla	11. 22. 23. 30. 35. 107.
Ea	52		138. 147. 154. 185. 200
Damkina	52	Mondgott	35
Getreide(gottheit) s. Ḥalki		Muttergöttin	203
GALZU	118	Nabū (-Tempel)	52. 89
Gewittergott	25	Nanna (-Heiligtum)	86
„Götin der Nacht“	46. 111. 113. 117	Nergal	127
Gottheit „Tag“	118	Ninatta	40. 115. 125. 209
Gurnuṣala	48	Osiris	24
Ḥakurma	38	Piḥaššaši	25. 173
Ḥalki	21. 24. 154. 187. 189	Pibitḫi	13
Ḥalmuiri	171	Pirinkir (Pirinkar)	167
Ḥannaḥanna	133	Šahiriia	48
Ḥapantaliia	23	Šawoška	40. 46. 115. 125. 126. 209.
Ḥaratši	198		215
Ḥašameli	25. 36. 130. 154	Šawoška von Ninive	139
Hathor	80. 82. 122	Šimige	59
Ḥebat	25. 101. 116. 119. 129.	Schicksalsgöttin(nen)	74
	147. 159. 163. 188. 203	Schutzgott(heit(en))	
Ḥedammu (-Mythos)	114 f. 125. 208. 209. 215	(PLAMMA)	38. 47. 49. 64. 74. 118.
Hirschgottheit			122. 130. 154. 164. 168.
s. Lul(ḥajam(m)a			186. 188
Horus (-Knabe)	80	Schutzgottheit der	
Ḥulla	32. 129. 130. 154. 162. 213	Siebgottheit	33
Ḥuyašianna	164. 173. 191	Sed (-fest)	31
Inanna (-Tempel)	85	Sonnengott des Himmels	64
Inar(a) (-Mythos)	11. 23. 29. 48. 118. 133	Sonnengottheit	15. 38. 47. 50. 164. 168.
Išhara	13. 64		189. 191. 200
Iškur	30. 37. 114. 116	Sonnengöttin	14. 22. 30. 35. 54 f. 118.
Ištar (s. auch Šawoška)	40. 46. 74. 138. 168. 208		154
Ištar des Feldes	38	Sonnengöttin der Erde	47
Ištar vom Amanus	139	Sonnengöttin von Arinna	12. 23. 25. 55 Anm. 92. 64.
Ištar von Ninive	159		107. 129. 138. 147. 169.
Ištar von Tamininga	40. 126. 143		183. 185. 192
Kantipuiti	24	Taganzipa	154
Karmahili	38. 66	Tahpiltanu	34
Khentū-niri	78	Taḥa s. unter 9.3	
Kinalija	48	Tapala	33
Kipiggašdu	38	Tappinu	130
Kulitta	40. 115. 125. 209	Taryallija	50
Kumarbi (-Zyklus)	114. 125. 129. 141. 159.	Tašḥapuna s. Zaḥpuna	
	208. 215	Tauri(t)	19. 22. 25. 28. 34. 59. 137.
			153 f. 155. 185. 196. 211.
			214
		Telipinu (Festritual,	
		-Mythos)	11. 133. 147. 148. 154. 1
			64. 187. 189
		Teššup	101. 115. 116. 125. 136.
			139. 141. 147. 188. 203.
			209. 213
		Tetešḥapi	29. 144
		Tijapendi	26
		Totengöttin s. Lelūani	
		Tuḥašail	119
		Ugur	36. 127. 191
		Ullikummi (-Lied)	115. 125. 126. 209

Uraš	34	Wettergott von	176. 200
Uah(?)ši	23. 36. 191	Zippalanda	31. 114. 139. 151. 152.
Uandu	48		171. 173. 174. 175. 176.
Uašezzali	22. 30. 36. 114. 154. 191		200. 203. 214
Uašezzali s. Uašezzali		Zababa	18. 27. 38. 66. 118. 127.
Uašumma	33		133. 139. 154. 164. 199.
Wettergott	14. 18. 21. 22. 31. 34. 36. 48. 50. 57. 64. 65. 66. 74. 120. 139. 151. 154. 168. 191. 197. 200	Zahpuna	207 f. 215
Wettergott der Wiese	189	Zalmatī	49. 165. 181
Wettergott von Hattu	151	Za(š)h(a)puna s. Zahpuna	13
Wettergott von Kuliyišna	159. 189	Zederngötter	188
Wettergott von Manuz(zi)	13. 132	Zeus Velchanos	93
Wettergott von Nerik	11. 16. 17. 25. 29. 40. 49. 51. 121. 139. 161. 165.	Zintuhi	147
		Ziparua	165
		Zulija	25. 36

10 Summary

Music is one of the fundamental components of the Hittite rituals. The performance of music is part of the rituals in question and the instructions for the festival ceremonies determine the performance of music and the lack of music. Obviously, the texts suggest that the elements of the musical performance such as the playing of musical instruments, singing, recitations and (rhythmic?) clapping are meant to be in a special order. Reading the texts we cannot always be sure though that a chronological order is suggested. Maybe at least musicians and hand-clapping persons are meant to act at the same time.

Sometimes the textual evidence for the musicians and singers is misleading: It is not always clear if the musicians play their instruments only. They themselves or others may be singing at the same time or a song may be accompanied by an instrument. Only a few of the texts give explicit evidence of simultaneous performance of instrumental and vocal music. The musical instruments referred to in the texts cannot be identified without doubt even though there are a lot of mentions. It is not always possible to find the Hittite equivalents to Sumerian terms. — As the texts use generalized statements and abbreviated expressions it is very difficult to give exact informations on the musicians who take part in the cult. Some of the musicians mentioned can play several instruments and act as a singer as well as a kind of reciter; sometimes they are performers of a ritual without singing or playing instruments.

One of the instruments referred to in the Hittite cuneiform tablets is the GIŠ ²INANNA (‘lyre’, chap. 4.1.1-3). This Sumerogram corresponds to the Hattic term *zinar*. The lyres can be of different dimensions, there are small (GIŠ ²INANNA.GAL, *hunzinar*) and large ones (GIŠ ²INANNA.TUR, *ippizinar*). The lyre is the far most attested musical instrument and this explains why the music as a whole is designated by the word *zinar*. — Lyres belong to the temple inventory. They therefore receive offerings like the holy places (for example the hearth) and the furnishings of the temple. The GIŠTIBULA, probably a harp, is rarely attested in Hittite documentation (chap. 4.2). Apparently it was mostly used during the rituals which take place during the funerals of kings. The GIŠ³*huhupal*-n. belongs to the chordophones, too, and may be identified with the lute (chap. 4.3). Several ritual texts suggest that the

GIŠ³*huhupal*-n. functions as an object of worship and offerings.

The Hittite instructions for the festival ceremonies mention a whole string of idiophones and percussion instruments (chap. 4.4-4.8). Therefore rhythmical effects play an important role in Hittite cultic music. The texts mention smaller and larger drums (GIŠBALAG.DI, GIŠ⁴*arkan(m)*-n. [c.]), rattles (GIŠ⁵*mukar/mukn*-n.), an object which may be interpreted as a drum or a Aufschlagplatte (*kuphi*-c.) and an instrument which produces some noise or rhythm when the two elements belonging to it are clashed (GIŠ⁶*māri*-c./*mārit*-n.). Together with the drum often appears the *galgalturi*-n., which is made of metal, as the presence of the determinative URUDU proves. This instrument is obviously composed of two elements and it is to be expected that it is played by one musician using both hands, for instance two sticks stricken together, clappers or cymbals. The occurrence of the determinative URUDU suggests that *galgalturi*-n. may represent a kind of cymbal made of metal. The above mentioned idiophones and membranophones are often used by the musicians during the processions taking the celebrants to another temple in the capital or out into the countryside to local shrines. In the case of wind instruments, there is textual evidence for the double oboe (GI.GÍD) and the horn (SI, *šayetra*-n., *šayattar*-n., ³¹*šayitra*-n., k.-luw. *šay(a)ra*-c.). The double oboe (chap. 4.9) is rarely attested; the use of the GI.GÍD is limited to the worship of the goddess Hulla with a few exceptions only. There is also iconographic evidence for the double oboe: The instrument is depicted with a pair of tubes played simultaneously. — The horn is used to announce the beginning and the end of certain ceremonies (chap. 4.10). Like other objects used in religious ceremonies as the furnishings of the temple and other musical instruments such as the lyre and the lute the horn too was an object of worship.

Not only musical instruments but also songs are referred to in Hittite documentation (chap. 4.11). The performers are male soloists as well as groups of priests, women or girls singing in chorus. Some of them are part of the temple personnel coming from various cultic centres (Hattuša, Nerik, Kaniš, Arinna) whose most prominent deities were integrated into the Hittite state pantheon; the other (professional or non-professional?) singers belong to the population of less important

towns. Some songs and recitals attested in Hittite music at least are performed as antiphonal singing in Hurrian, Luwian, Palaic and Hattic language: The performers are single singers or a group of singers who begin the song in question. Generally, there is a responding choir. Some of the songs are known by their titles („the song of the bulls“). Others are determined by the name of the deity to whom they are addressed („the song of the storm-god“) or by the cultic ceremonies to which they belong („the song of the washing of the feet of the divinity“). Some titles point to certain musical traditions, for example the „Song in the style of the city of Istanuwa“ (KUB 41, 15 + 53, 15 Vs. 1' 14'f) and the „Song in the style of the city of Tiššaruliya“ (KBo 14, 117 Rs. IV 7). Beside these short titles there are separate cuneiform tablets preserving the complete texts of the songs; some of them may only give the opening words of a song, the first stanza or the refrain. Sometimes playing instruments and singing are forbidden; this is the case both in the worship of the goddess Tauri(t) and during certain ceremonies belonging to the funeral ritual.

Some texts describing festivals give more details as to the performance of Hittite music (chap. 5.2). Usually, the king gives the order to play (chap. 5.2.4): A high official leads the musicians carrying their instruments to the scene of performance. They take their position in a predetermined order facing the king. Musical performance takes place outside the temples when the king arrives at the scene of ritual or when he leaves to another holy place: The musicians precede or follow the king. In this context drums and cymbals are the instruments mentioned most; occasionally singing is also attested. In a similar manner composed ensembles occur in processions with the images of the gods and other cultic equipment.

According to the texts musical performance seems to take place with great frequency when the king and the queen, separately or together and sometimes accompanied by high temple functionaries, drink in honour of a deity. During the preparation of ritual actions the playing of instruments is interrupted. It is the same with musical accompaniment that has to stop when a recital spoken by the ^{LUGAL}ALAM.ZU, („performer“) follows (chap. 5.2.5). The end of musical performance is seldom marked (chap. 5.2.6). Apart from the appearance of soloists and songs accompanied by the sound of musical instruments there is also textual evidence for ensembles with various instruments (chap. 5.2.1). Mentioned most however is the use of the small and large lyres played by soloists who sing at the same time. Usually the Hittite ensembles consist of about eight musicians. The ensemble playing is to be

presided by one person who brings in the several instruments and indicates the rhythm (chap. 5.2.3). Such a function may be held by the hand-clapping persons who frequently take part in musical performances.

In the Hittite rituals music has different functions (chap. 6). Music helps to come into contact with the deities while praying, performing rituals or starting an oracle inquiry. Music intensifies the communication between the gods and the celebrants, but of course musical performance is also presented to the worshipped gods for entertainment. In the funeral ritual and in the ancestor cult music is the medium for opening or keeping up the channels for communication with the dead. The noise produced by musical instruments is intended to intimidate the opponents in athletic contests and during military campaigns, it is to mock the enemy and to stimulate the warriors themselves. Music plays an important part in rituals very different from the above mentioned offering ceremonies and cultic processions: Playing musical instruments and dancing (together with other components) send the performer himself as well as the other celebrants into ecstasies and make it therefore possible for them to come into contact with the deity. Apotropaic effects are hoped to be achieved by the use of rattle instruments. The goddess Šawoška makes use of the well known connection between music and erotic: She and her servants take advantage of playing music and dancing to bewitch the sea-monster Hedammu. Outside the Hittite cultic sphere entertainment (both of the gods and their people) can probably be found in the cultic meal during the „great assembly“ and during the banquet referred to in the myth of Hedammu. It is not always possible though to distinguish between cultic music and musical performance outside a religious context (chap. 6.2).

It can be clearly shown that both the textual and iconographic evidence of the Hittite and the neo-Hittite periods point to an autonomous musical tradition with great variety. The typical features are a variety of musical instruments and a wealth of songs. In addition, Hittite music shows influences from other adjacent cultures (Egypt, Mesopotamia, Aegean civilisations).

New archaeological finds and texts on the one hand and new reports on older material which is not available up to now on the other hand could be an important source for further steps in the investigation of Hittite music tradition. Hopefully, discussions with colleagues working on similar fields of research, international congresses and smaller meetings will contribute to stimulate further research on Anatolian, especially Hittite, music.

11 Tafelverzeichnis

Die nachfolgenden Abbildungen werden in Kap. 3.2 erläutert. Aus diesem Grund wurden die Tafelunterschriften sehr knapp gehalten; auch auf Größen- bzw. Maßstabangaben zu jedem abgebildeten Objekt wurde deshalb verzichtet. Die Abbildungen sind unabhängig von der Zählung der Tafeln durchnummeriert: Abb. 10 im folgenden Tafelteil entspricht dem Unterkapitel 3.2.1.10 in Kap. 3.2; Erklärungen zu Abb. 57.1 finden sich in 3.2.2.57.1.

Erläuterungen zu den Taf. 1–16 siehe Kap. 3.2.1.

- Tafel 1 *Kleinasien*, Frühe Bronzezeit: Tonrassel, Sistrum, Standarte
- Tafel 2 Becken, Roll- und Stempelsiegel, Becher
- Tafel 3 Hethitische Zeit: Inandik-Vase
- Tafel 4 Hethitische Zeit: Hüseyindede-Vase, Reliefkeramikfragmente
- Tafel 5 Hethitische Reliefkeramikfragmente
- Tafel 6 Hethitische Reliefkeramikfragmente
- Tafel 7 Hethitische Zeit: Reliefkeramikfragmente, Rollsiegel, Hirsch-Gefäß
- Tafel 8 Hethitische Zeit: Faust-Gefäß
- Tafel 9 Hethitische Zeit: Faust-Gefäß, Orthostaten-Relief
- Tafel 10 Hethitische Zeit: Orthostaten-Relief, Reliefkeramikfragment, Terrakottafigur, Bronzefiguren
- Tafel 11 Anthropomorphes Tongefäß, späthethitische Orthostaten-Reliefs
- Tafel 12 Späthethitische Orthostaten-Reliefs
- Tafel 13 Späthethitische Orthostaten-Reliefs
- Tafel 14 Späthethitische Orthostaten-Reliefs, Grabstele
- Tafel 15 Späthethitische Orthostaten-Reliefs
- Tafel 16 Späthethitische Grabstelen, Stele, Bronzefigur

Erläuterungen zu den Taf. 17–26 siehe Kap. 3.2.2.

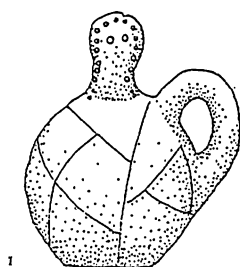
- Tafel 17 Kybele-Statue; *Ägypten*, Altes Reich: Relief
- Tafel 18 Altes Reich: Relief; Neues Reich: Enten- oder Gänseköpfe
- Tafel 19 Neues Reich: Wandmalerei, Relief
- Tafel 20 Neues Reich: Reliefs
- Tafel 21 Neues Reich, Ptolemäerzeit: Reliefs
- Tafel 22 Neues Reich: Relief, Grabrelief
- Tafel 23 Neues Reich: Ostrakon; Frühzeit: Klappern
- Tafel 24 Spätzeit: Klapper; Altes Reich: Relief
- Tafel 25 Neues Reich: Relief, Ostrakon
- Tafel 26 Neues Reich: Relief; 1. Zwischenzeit/Mittleres Reich: Wandmalerei

Erläuterungen zu den Taf. 27–35 siehe Kap. 3.2.3.

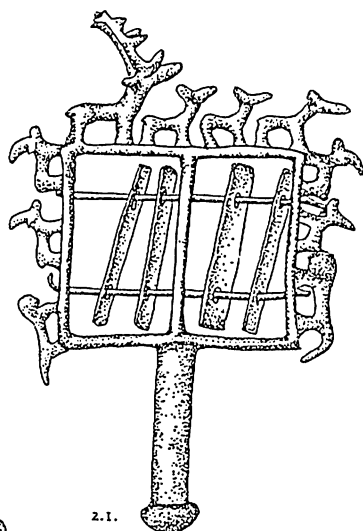
- Tafel 27 *Mesopotamien*, Frühdynastische Zeit: Klappern, Einlegearbeit, Weihplatte
- Tafel 28 I. Dynastie von Ur: Silberne Leier
- Tafel 29 I. Dynastie von Ur: Einlegeplatte, Mosaikstandarte
- Tafel 30 Neusumerische Zeit: Reliefs; Altbabylonische Zeit: Terrakottareliefe
- Tafel 31 Altbabylonische Zeit: Terrakottareliefs
- Tafel 32 Altbabylonische Zeit: Terrakottareliefs
- Tafel 43 Altbabylonische Zeit: Terrakottareliefe; Neuassyrische Zeit: Relief
- Tafel 34 Neuassyrische Zeit: Reliefs
- Tafel 35 Neuassyrische Zeit: Reliefs

Erläuterungen zu den Taf. 36–40 siehe Kap. 3.2.4.

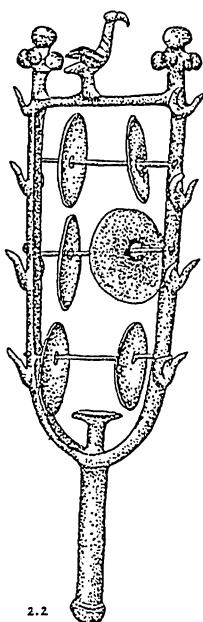
- Tafel 36 *Kykladen*: Statuetten, *Kreta*: Steingefäß
- Tafel 37 Spätminoischer Sarkophag; *Griechenland*, Späthelladische Wandmalerei
- Tafel 38 *Palästina*, Späte Bronzezeit: Elfenbeinplakette; Frühe Eisenzeit: Tonkrug
- Tafel 39 Landkarte: Griechenland, Ägypten und Vorderasien im 2. und 1. Jt. v. Chr.
- Tafel 40 Kleinasien im 2. und 1. Jt. v. Chr.



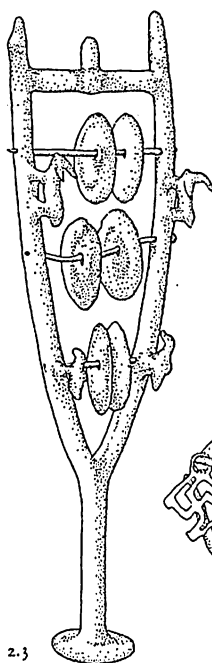
1



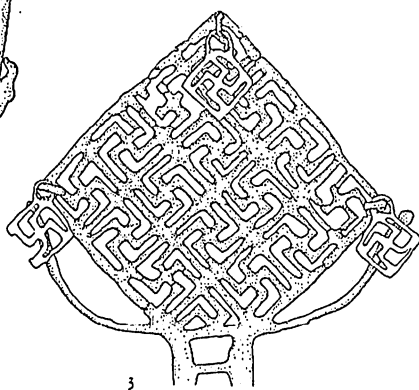
2.1.



2.2

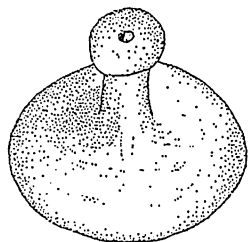


2.3

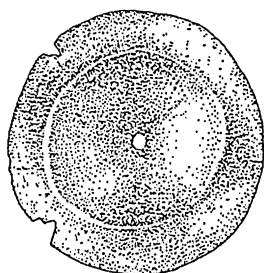
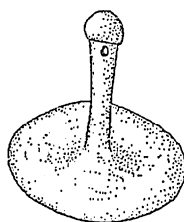
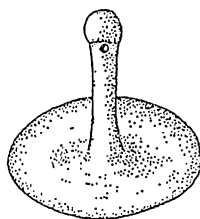


3

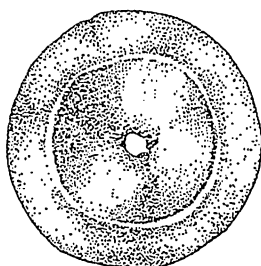
1: Tonrassel, Herkunft unbekannt; 2.1: Sistrum, Horoztepe; 2.2: Sistrum, Horoztepe?;
2.3: Sistrum, Herkunft unbekannt; 3: Standarte.



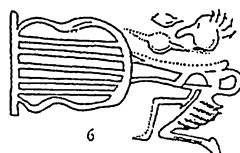
4.1



4.2



5



6

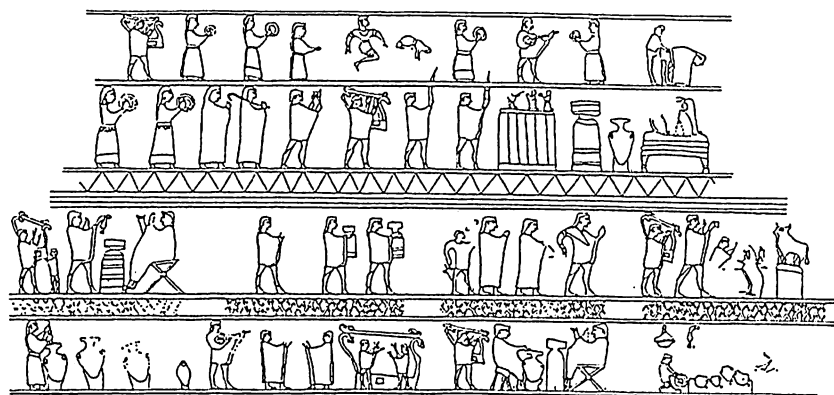


7

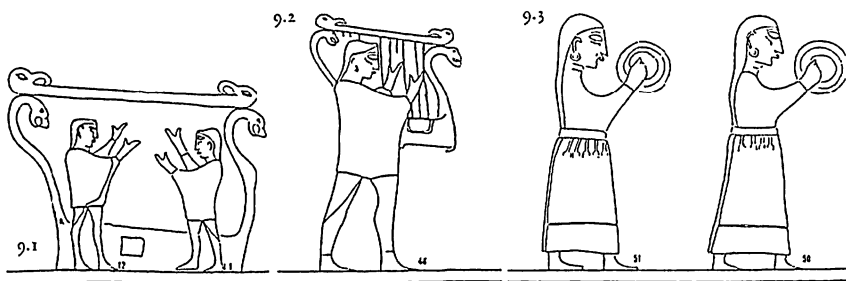


8

4. 1: Becken, Horoztepe; 4.2: Becken, Kültepe; 5: Rollsiegel, Mardin; 6: Rollsiegel, Tarsus;
7: Stempelsiegel, Boğazköy; 8: Becher, Samsat.



9



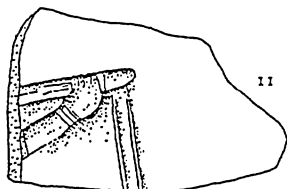
9.4



9: Inandik-Vase, Inandik; 9.1: Inandik-Vase, große Leier; 9.2: Inandik-Vase, kleine Leier;
9.3: Inandik-Vase, Becken; 9.4: Inandik-Vase, Lauten.



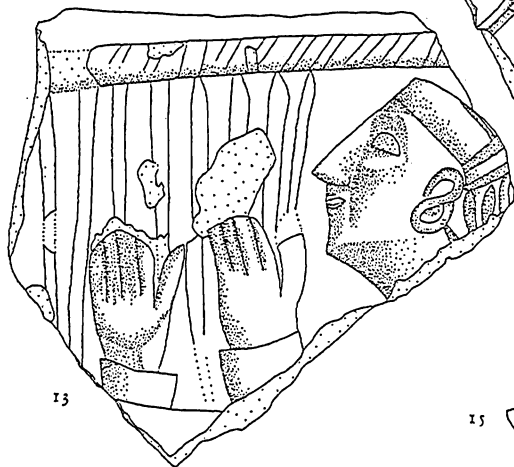
10



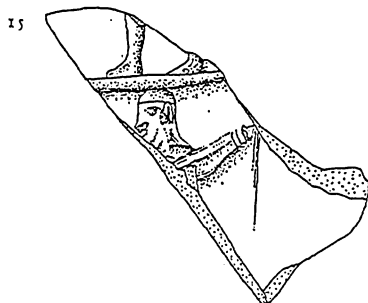
11



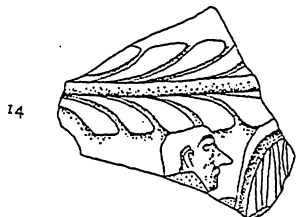
12



13

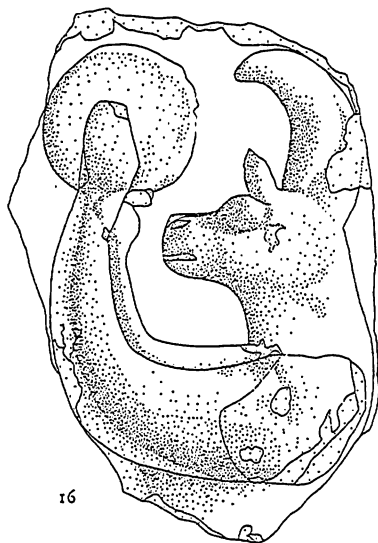


15

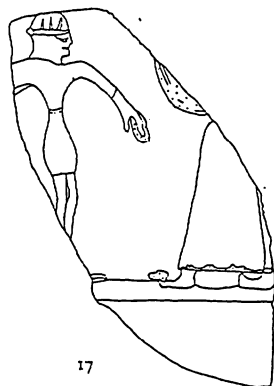


14

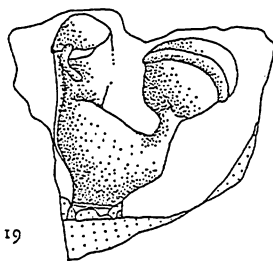
10: Hüseyindede-Vase, Hüseyindede; 11: Reliefkeramikfragment, Alishar; 12: Reliefkeramikfragment, Alishar; 13: Reliefkeramikfragment, Boğazköy; 14: Reliefkeramikfragment, Boğazköy; 15: Reliefkeramikfragment, Boğazköy.



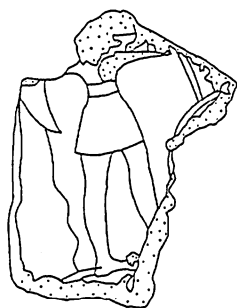
16



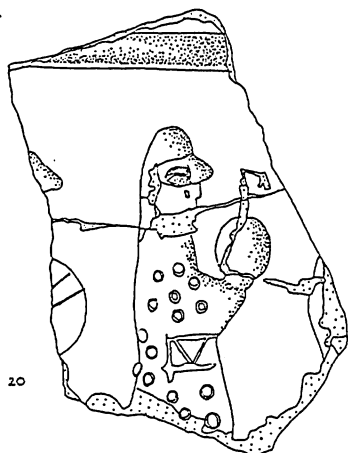
17



19

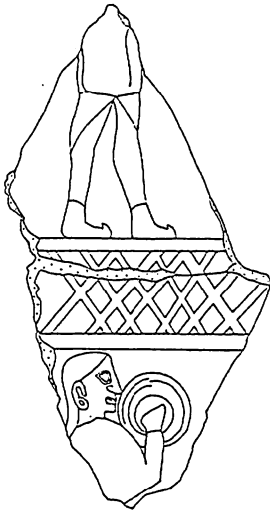


18

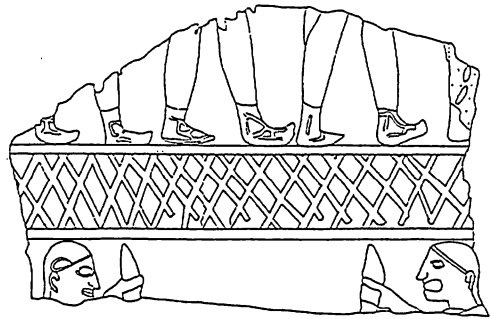


20

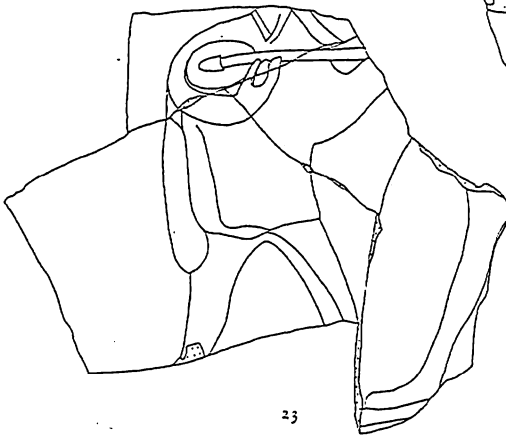
16: Reliefkeramikfragment, Boğazköy; 17: Reliefkeramikfragment, Boğazköy; 18: Reliefkeramikfragment, Boğazköy; 19: Reliefkeramikfragment, Alaça Höyük; 20: Reliefkeramikfragment, Alaça Höyük.



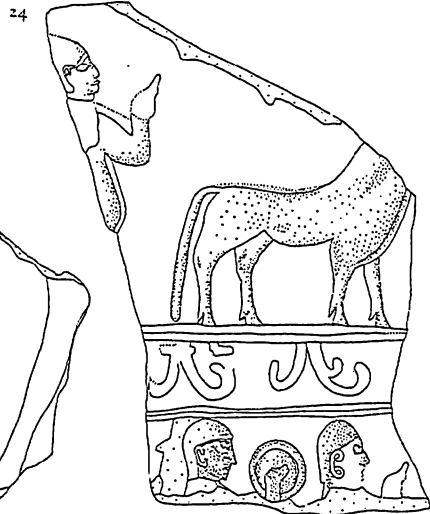
21



22

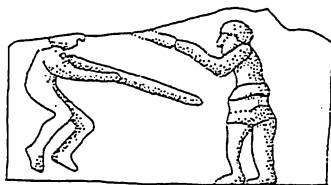


23

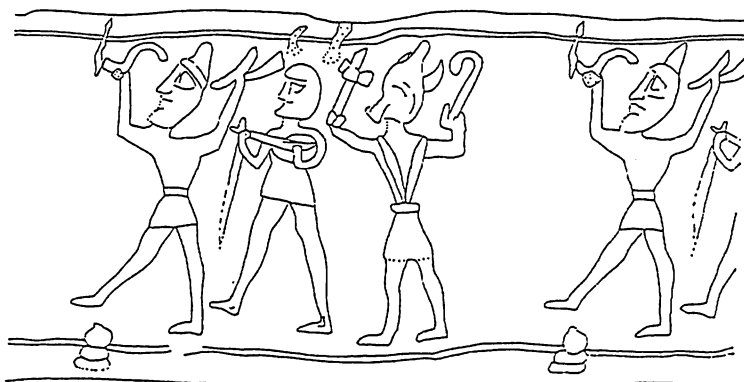


24

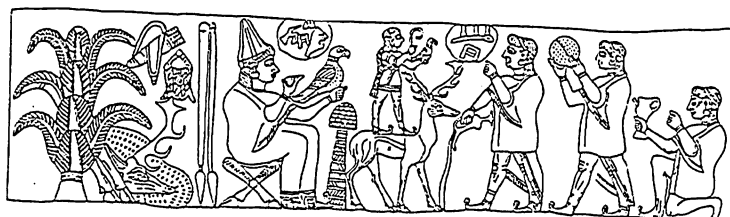
21: Reliefkeramikfragment, Bitük; 22: Reliefkeramikfragment, Bitük; 23: Reliefkeramikfragment, Eskiyaşar;
24: Reliefkeramikfragment, Kabaklı.



25

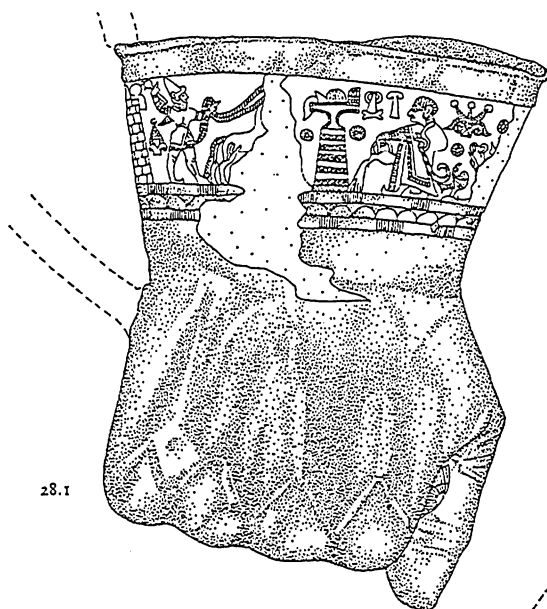


26

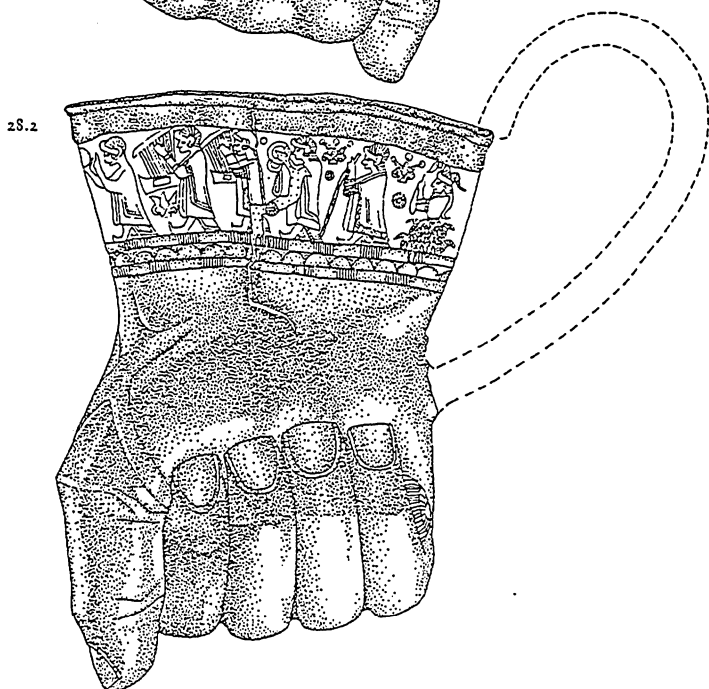


27

25: Reliefkeramikfragment, Kültepe; 26: Rollsiegel, Bogazköy;
27: Gefäß in Form eines knienden Hirsches.



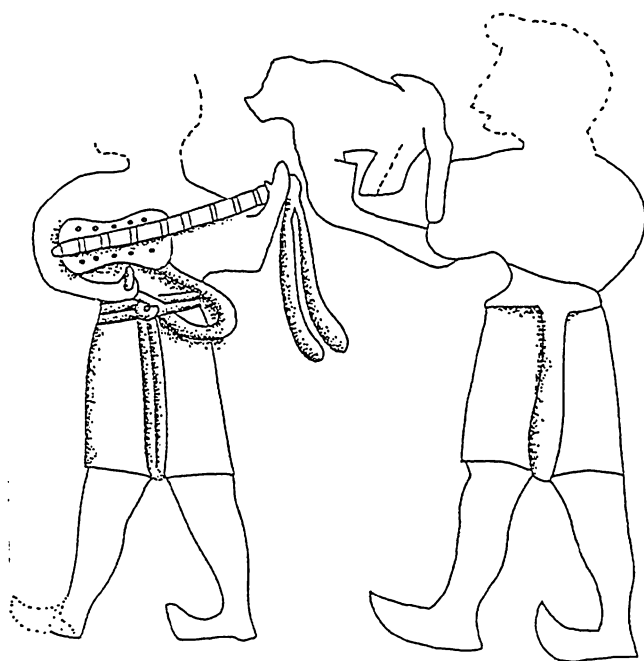
28.1



28.2

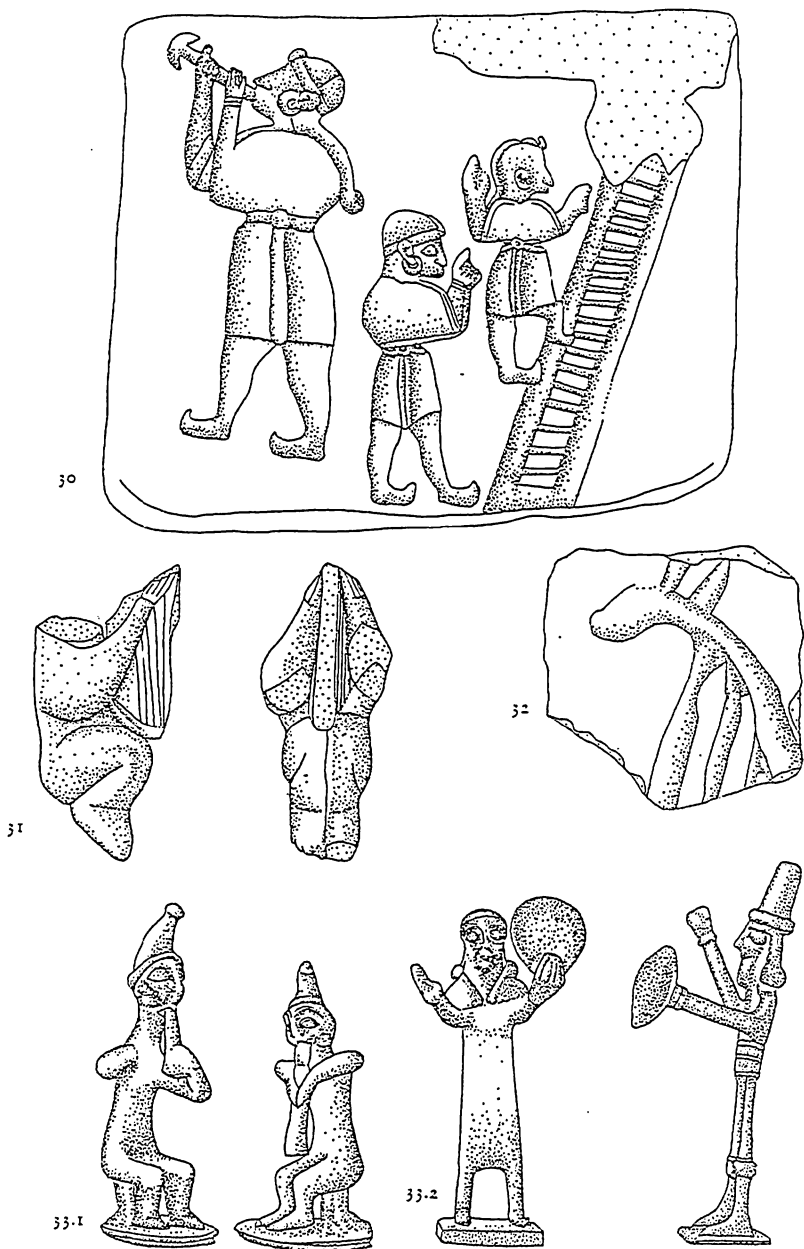


28.3

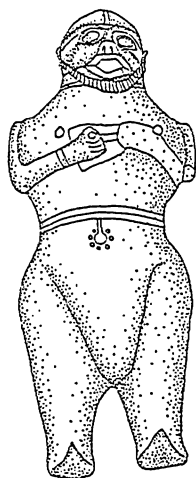


29

28.3: Gefäß in Form einer Faust, Fries; 29: Orthostaten-Relief, Alaca Höyük.



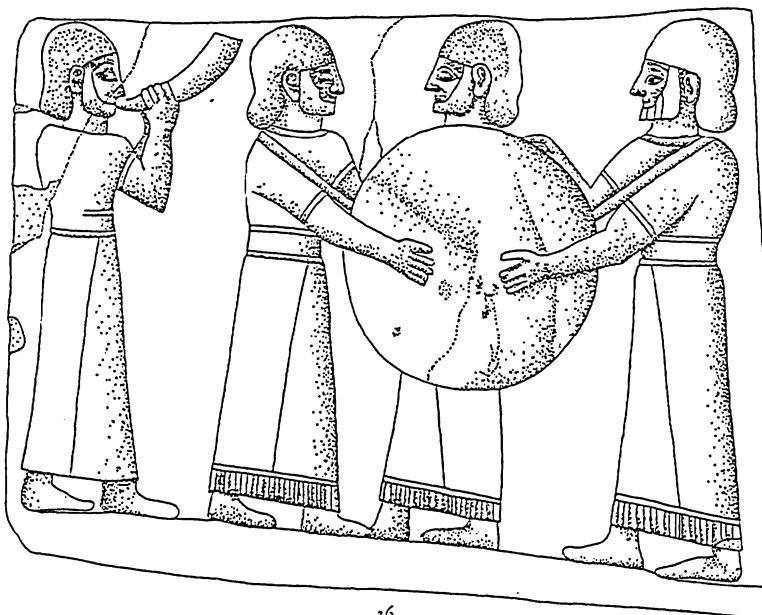
30: Orthostaten-Relief, Alaça Höyük; 31: Terrakottafigur, Boğazköy; 32: Reliefkeramikfragment, Boğazköy; 33.1: Sitzende Bronzefiguren, Boğazköy; 33.2: Stehende Bronzefiguren, Boğazköy.



34

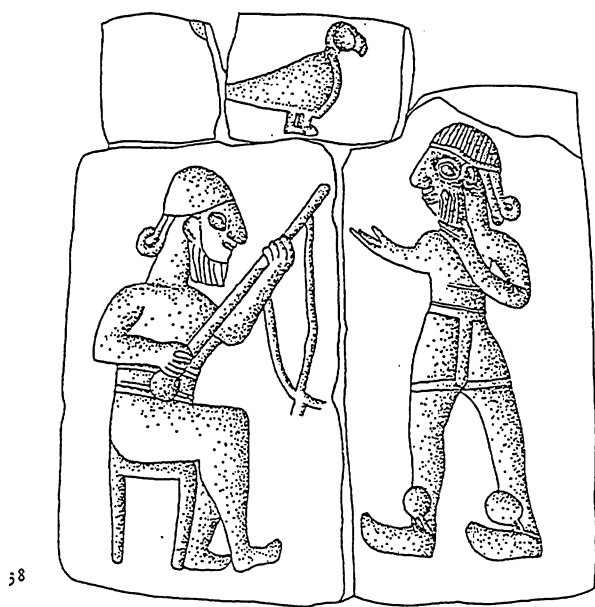


35



36

34: Anthropomorphes Tongefäß, Kumrulu; 35: Orthostaten-Relief, Karkemiš;
36: Orthostaten-Relief, Karkemiš.



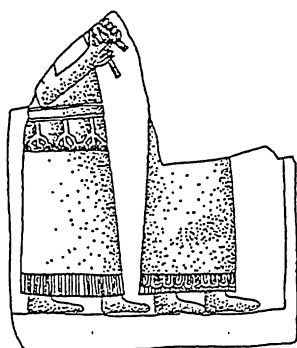
37: Orthostaten-Relief, Karkemış; 38: Orthostaten-Reliefs, Zincirli.



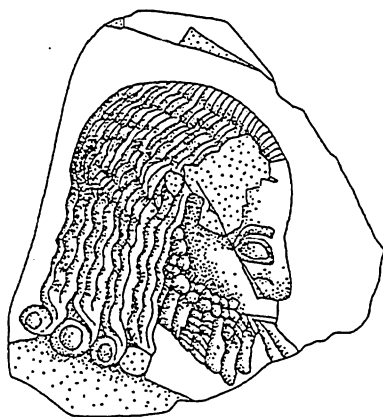
39



40

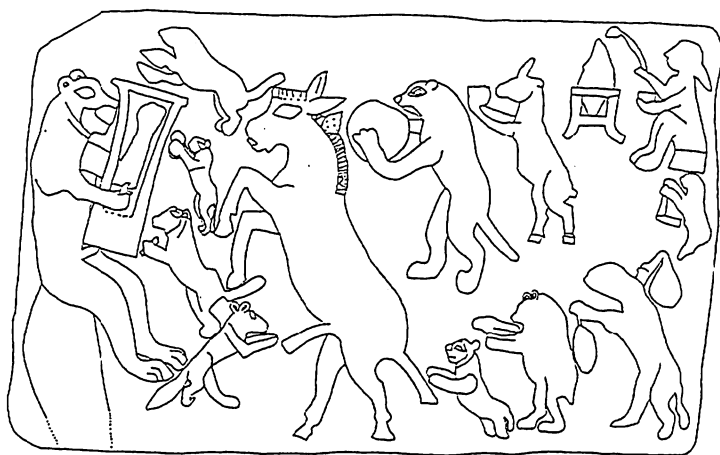


41.1

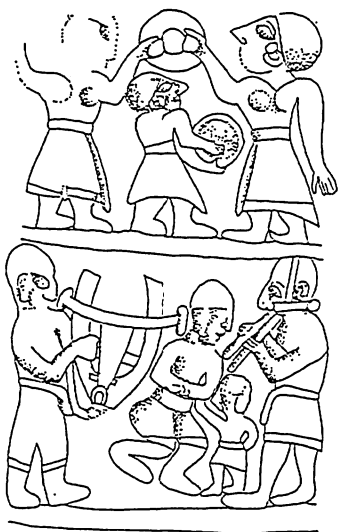


41.2

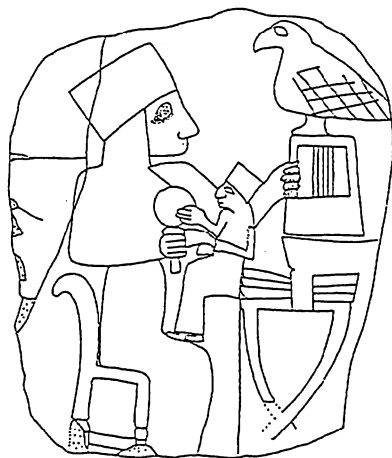
39: Orthostaten-Reliefs, Zincirli; 40: Orthostaten-Relief, Zincirli; 41.1: Zincirli, Doppeloboenspieler;
41.2: Zincirli, Kopf eines Doppeloboenspielers.



42

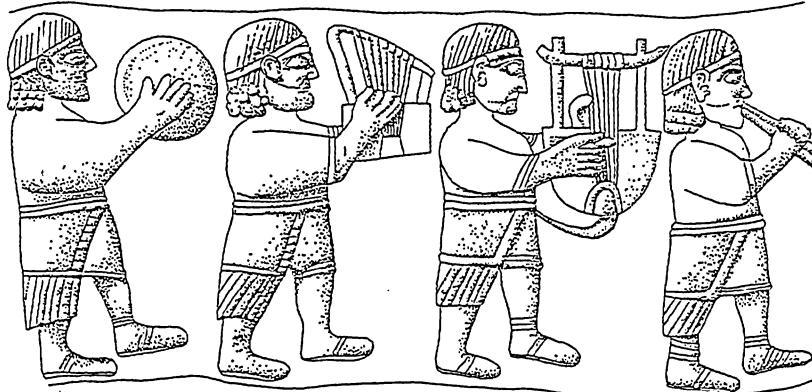
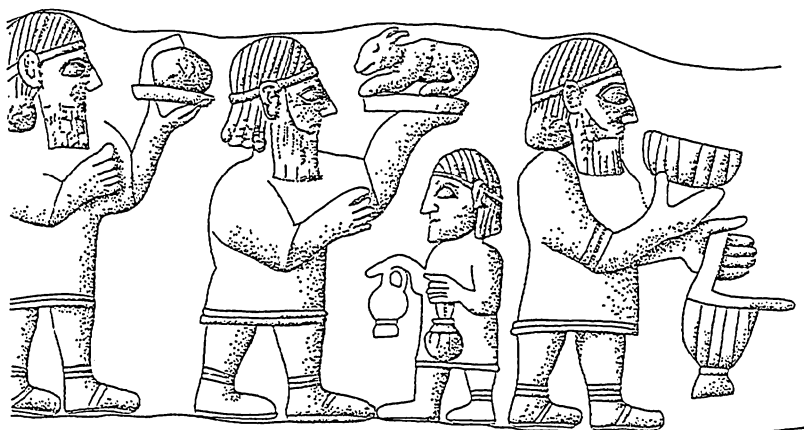


44



45

42: Orthostaten-Relief, Tell Halaf; 43: Orthostaten-Reliefs, Karatepe s. TAFEL 15
44: Orthostaten-Relief, Karatepe; 45: Grabstele, Maras.





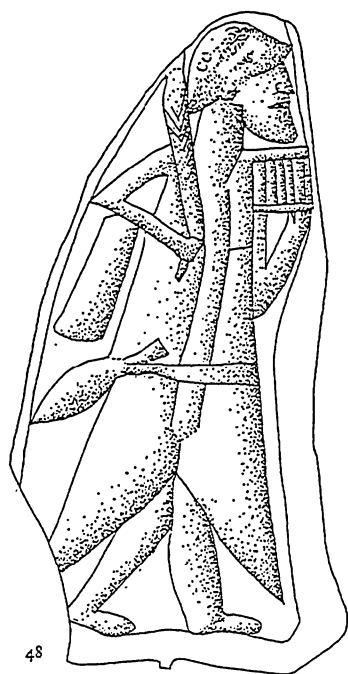
46



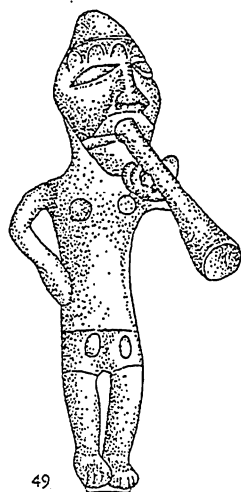
47.1



47.2



48

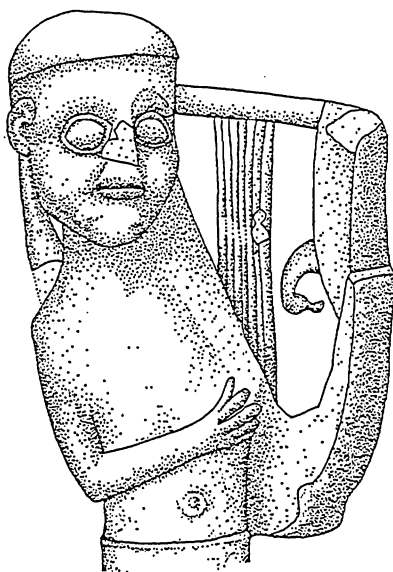


49

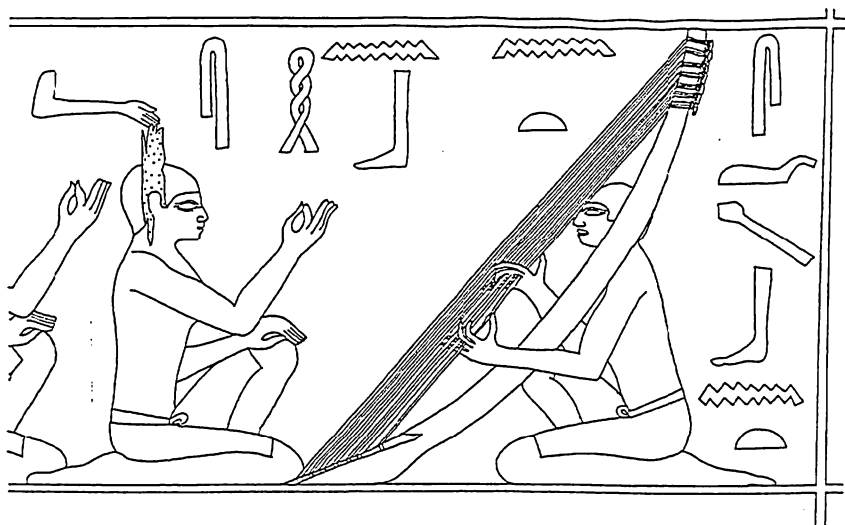
46: Grabstele, Maras; 47.1: Grabstele, Maras, Trommlerinnen oder Beckenspielerinnen?;
47.2: Grabstele, Maras, Beckenspielerinnen?; 48: Stele, Gaziantep (?); 49: Bronzefigur, Mylasa.



50.1

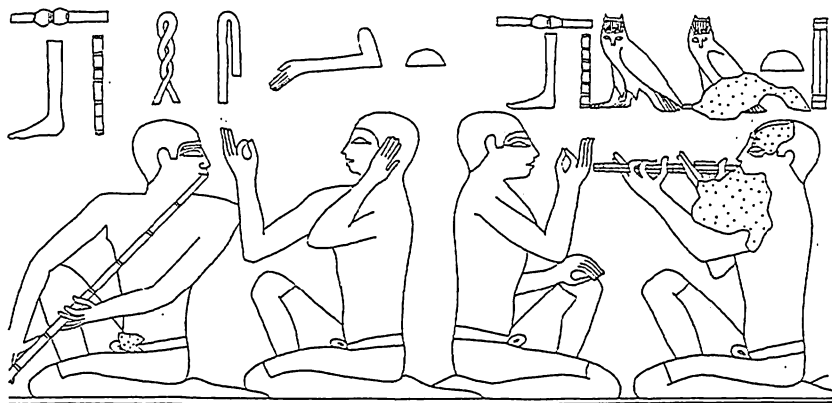


50.2



51.1

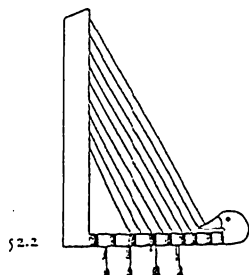
50.1: Kybele-Statue, Boğazköy, Doppeloboenspieler; 50.2: Kybele-Statue, Boğazköy, Leierspieler;
51.1: Relief, Grab des Nenchefka, Saqqara.



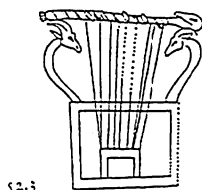
§ 1.2



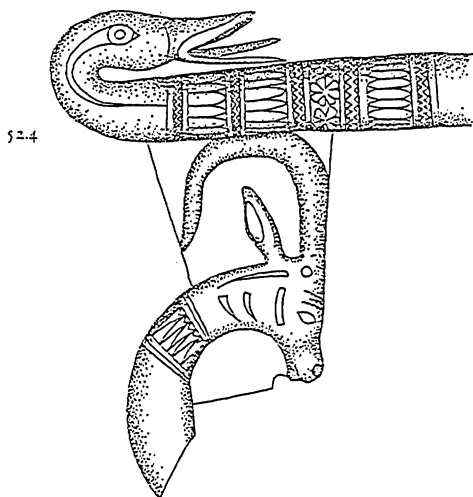
§ 2.1



§ 2.2

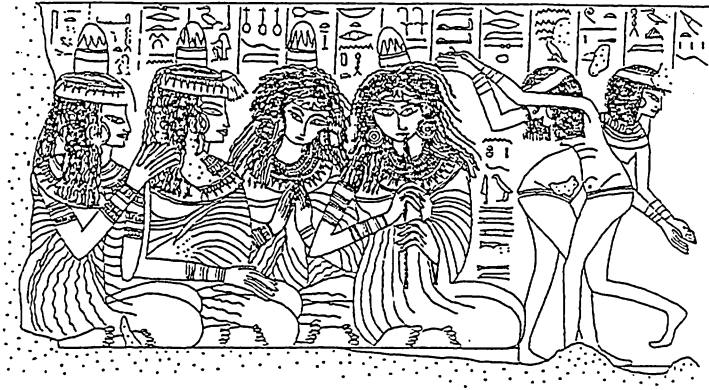


§ 2.3

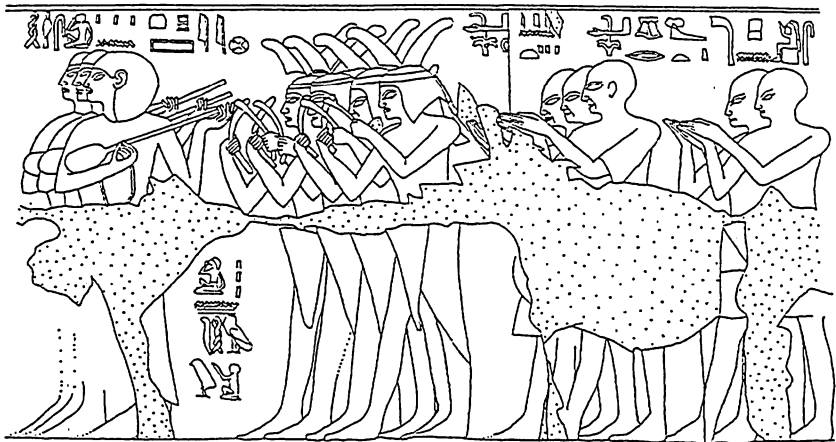


§ 2.4

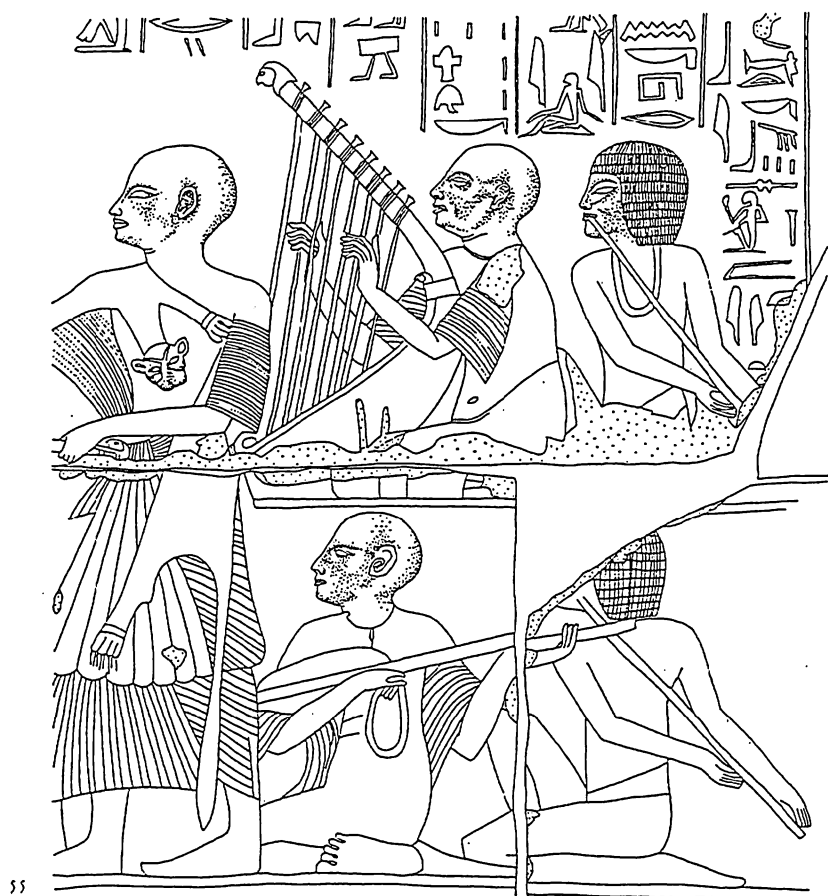
§ 1.2: Relief, Grab des Nensheftka, Saqqara; § 2.1: Enten- oder Gänsekopf, Herkunft unbekannt;
 § 2.2: Malerei, Grab des Paser, Theben-West; § 2.3: Malerei, Grab des Nachtamun, Theben-West;
 § 2.4: Jocharme einer Leier, Herkunft unbekannt.



53



54



55

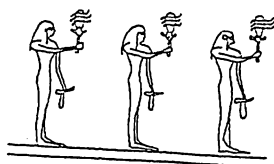


56

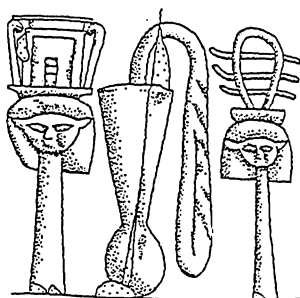
55: Relief, Grab des Patnemhab, Saqqara; 56: Relief, Talatât No. 21, Karnak.



57.1

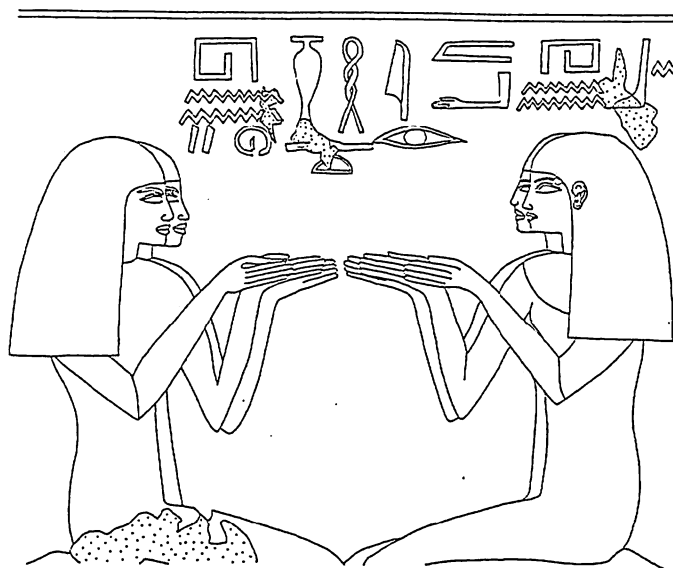


57.2

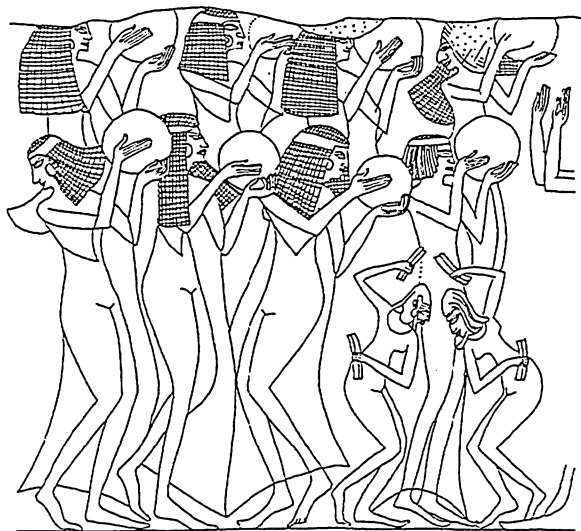


57.3

57.1: Relief, Grab des Nunuter, Giza; 57.2: Relief, Tempelbezirk des Amun, Karnak;
57.3: Relief, Tempel in Edfu.

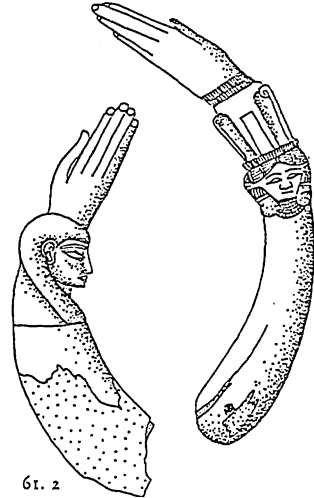
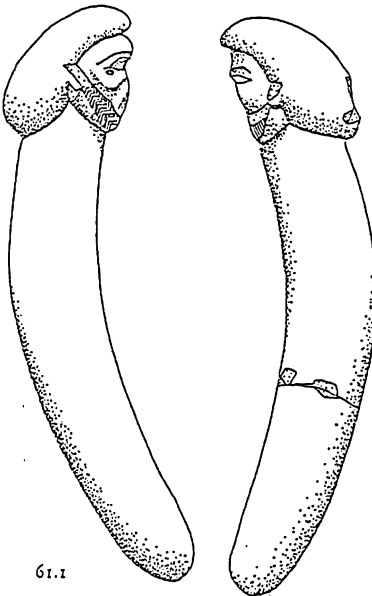
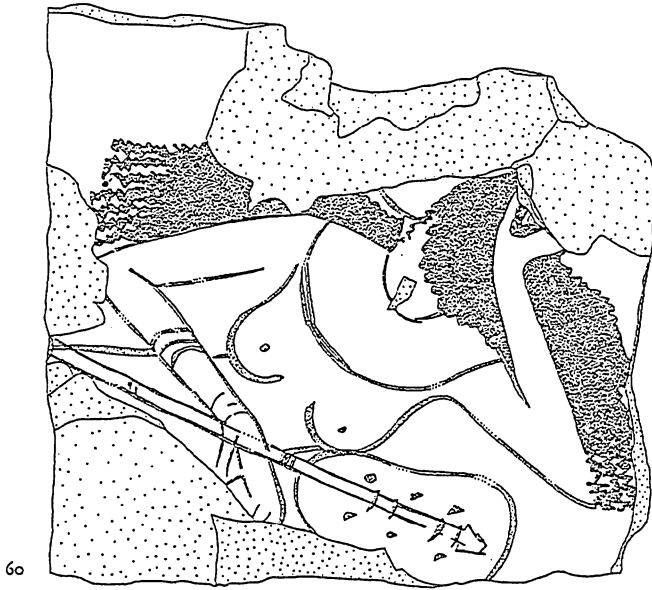


58

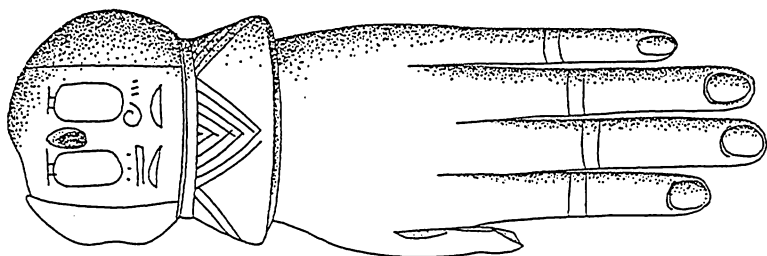


59

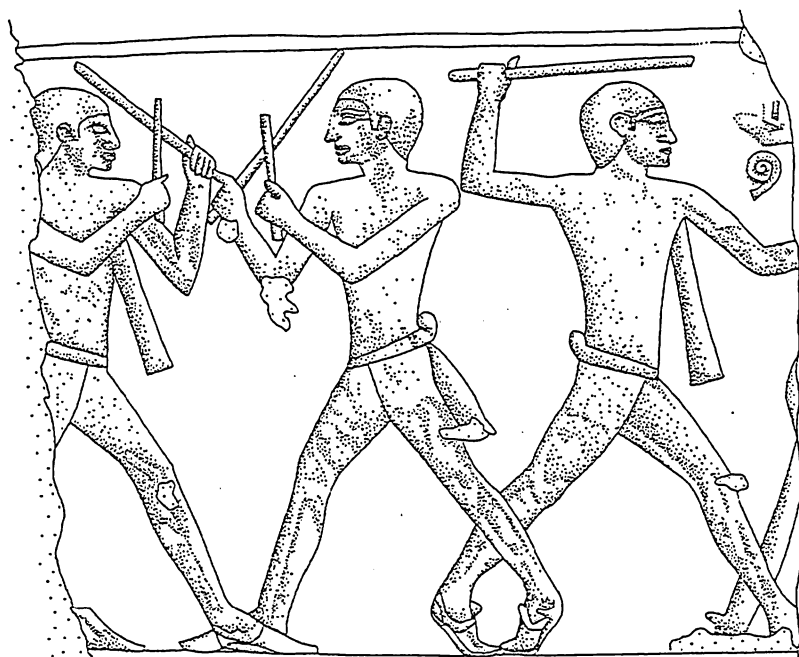
58: Relief, Grab des Cheriuf, Theben-West; 59: Grabrelief, Saqqara.



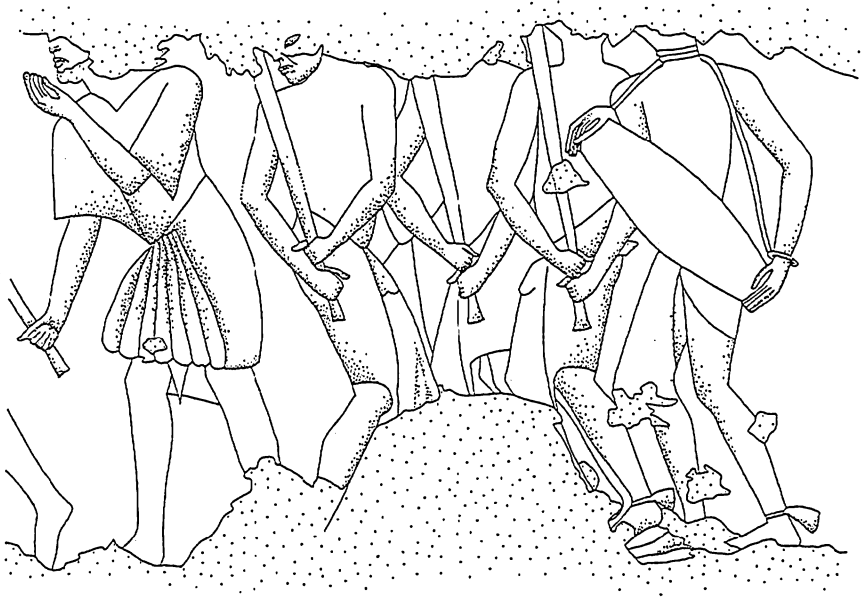
60: Ostrakon, Deir el-Medina; 61.1: Archaische Elfenbeinklappern, Herkunft unbekannt;
61.2: Elfenbeinklappern, Abydos.



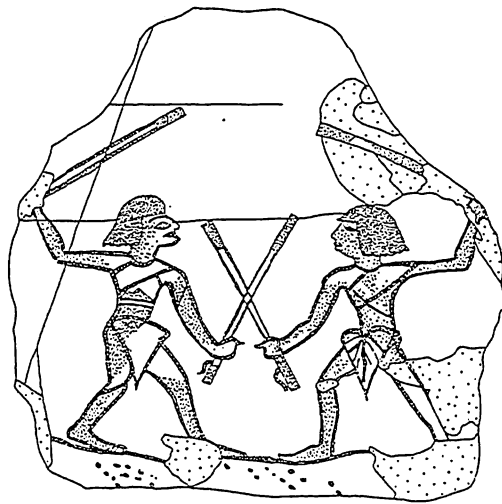
61.3



62.1

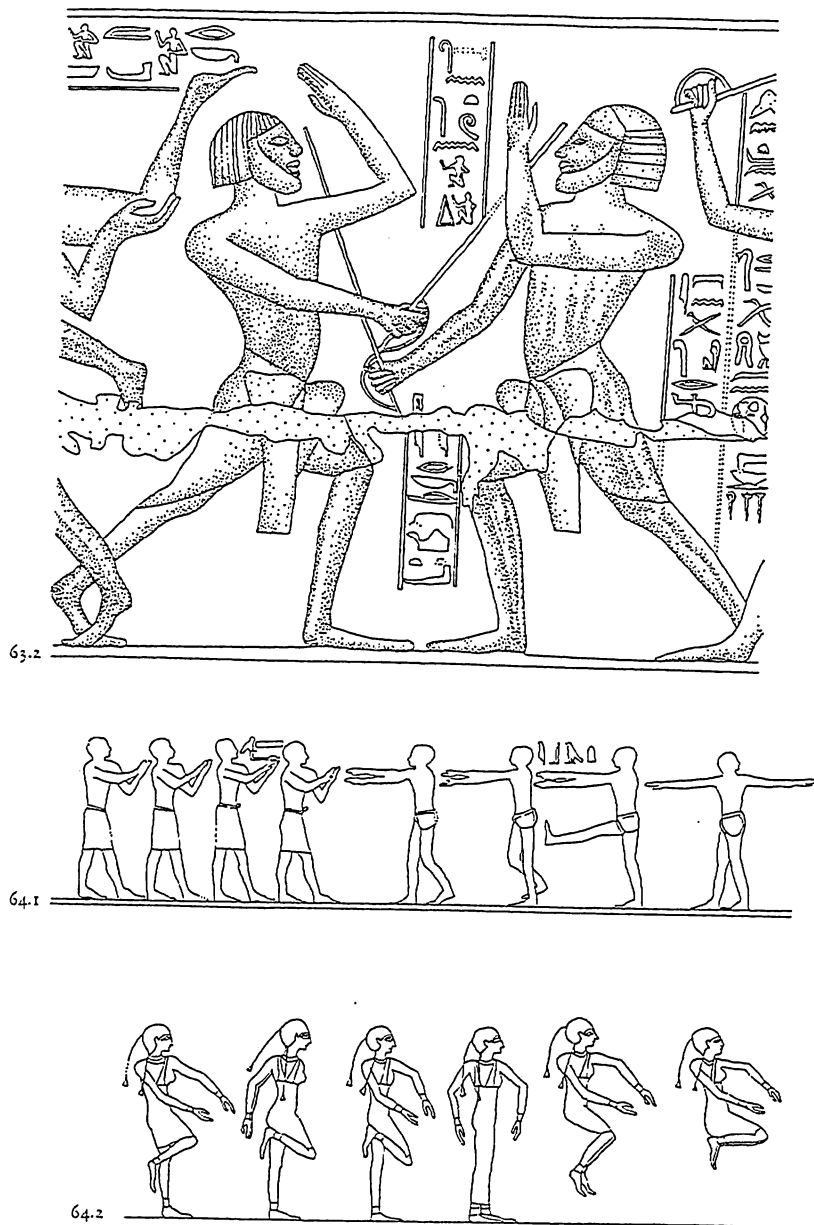


62.2

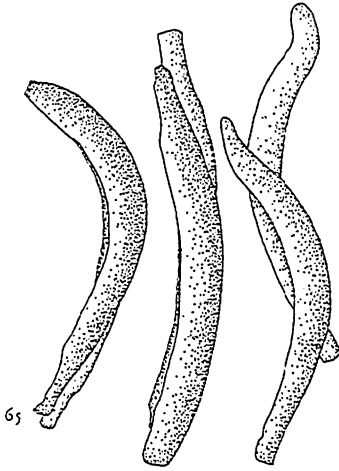


63.1

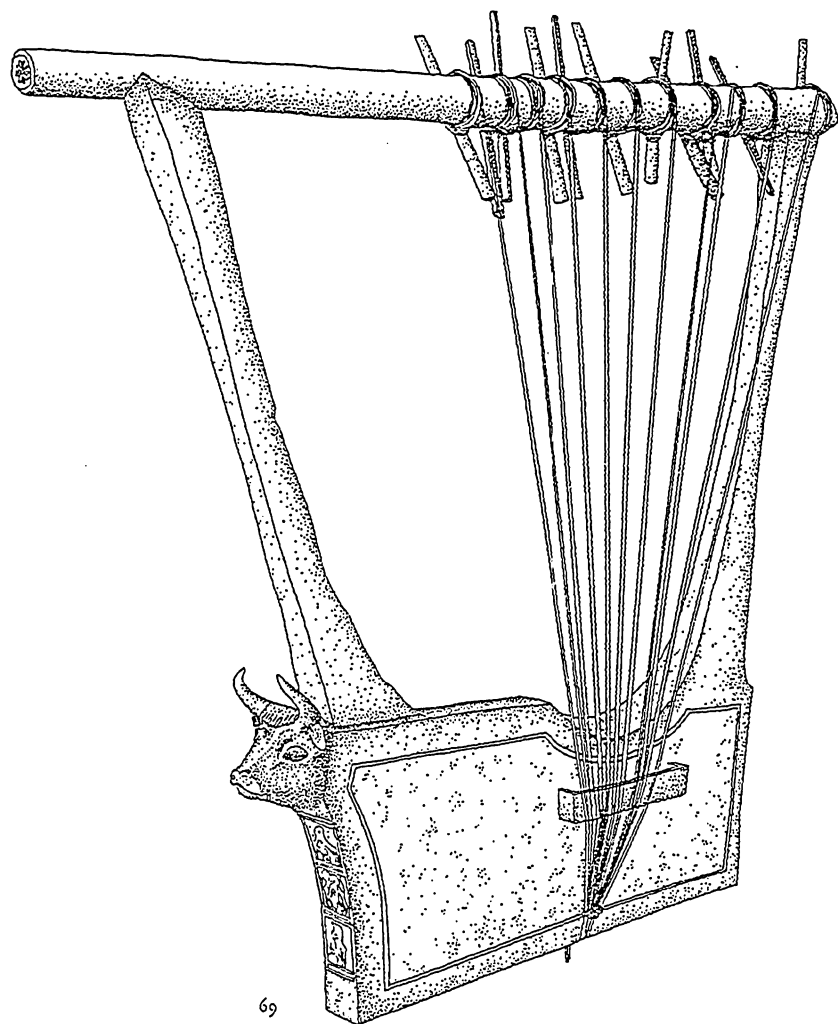
62.2: Relief, Tempel der Thebanischen Triade, Luxor; 63.1: Ostrakon, Deir el-Medina.



63.2: Kalksteinrelief, Medinet Habu; 64.1 und 64.2: Wandmalerei, Grab des Baket III., Beni Hassan.

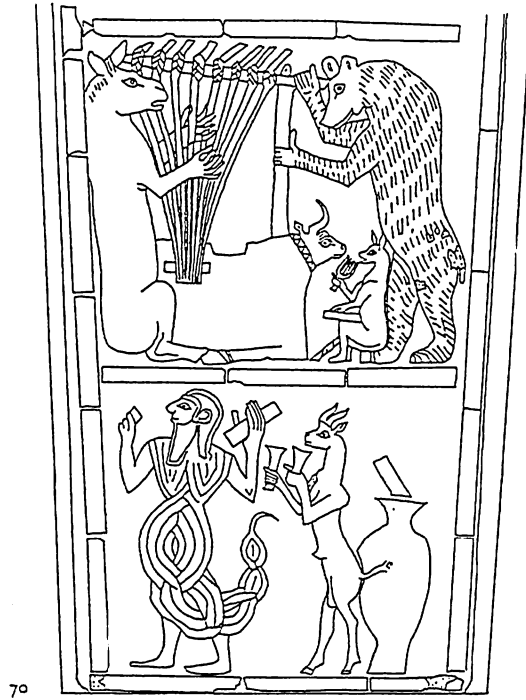


65: Plattenklappern, Kiš; 66: Muschleinlegearbeit, Hursagkalama; 67: Weihplatte, Hafāgi;
68: Weihplatte, Nippur.

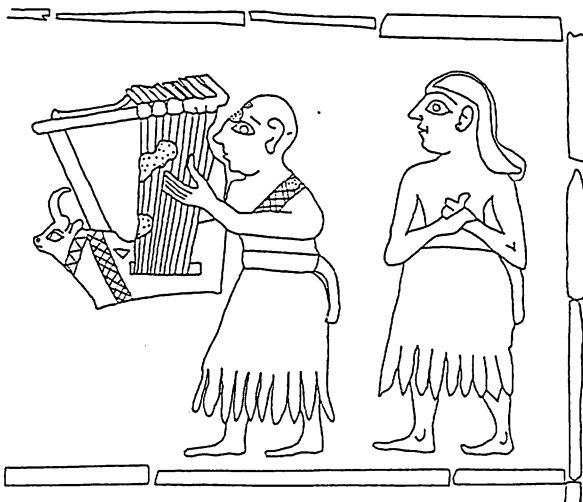


69

69: Silberne Leier, Ur.



70

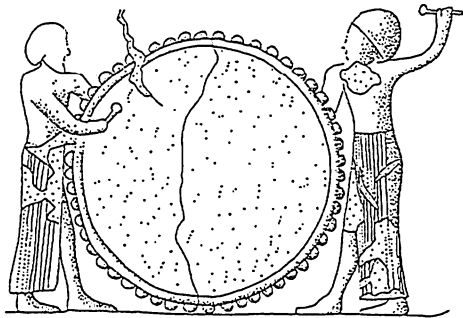


71

70: Einlegeplatte von einer Leier, Ur; 71: Mosaikstandarte, Ur.



72

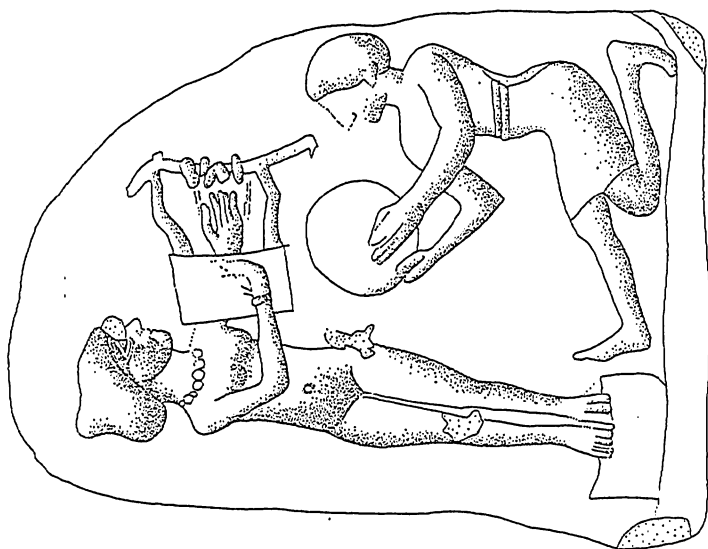


73



74

72: Kalksteinrelief, Herkunft unbekannt; 73: Urnammu-Stele (Fragment), Ur;
74: Terrakottare Relief, Ešnunna?

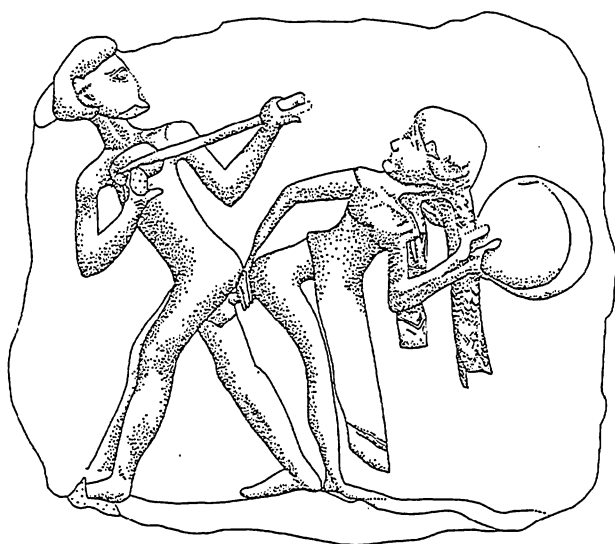


75



76

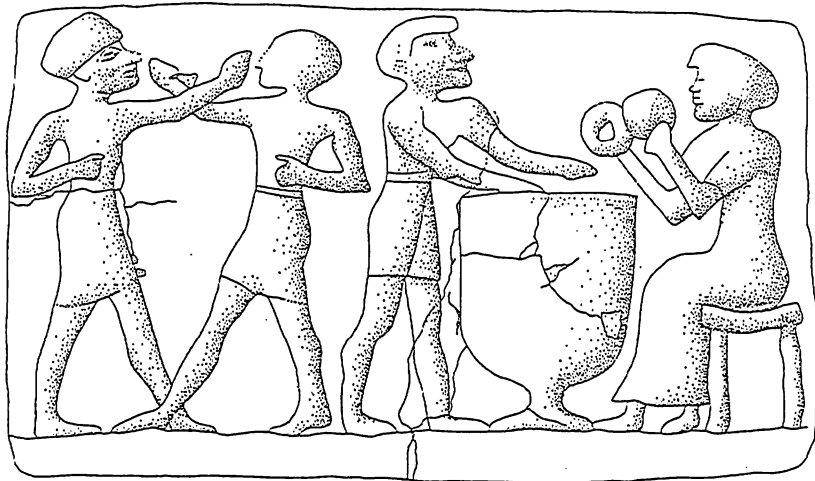
75: Terrakottarelief, Ešnunna?; 76: Terrakottarelief, Ešnunna?



77



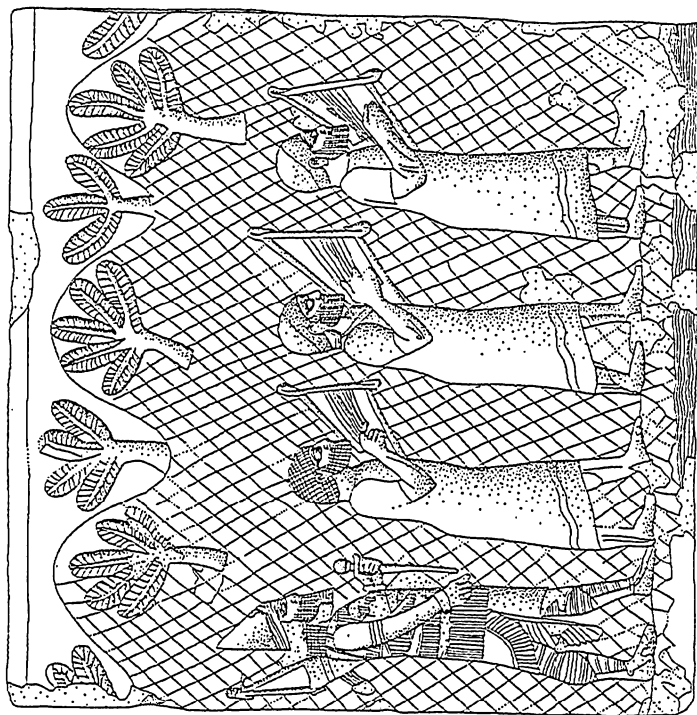
78



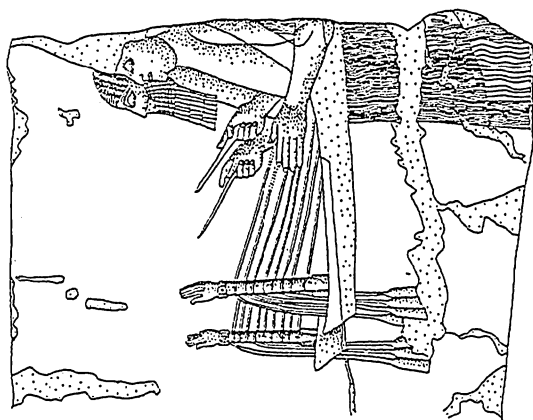
79



80



82



81

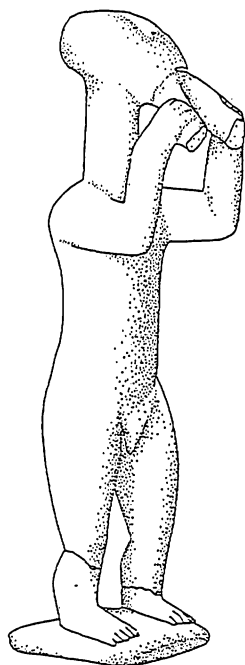
81: Relief, Nimive; 82: Relief, Nimive.



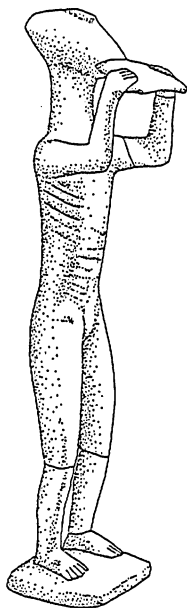
83



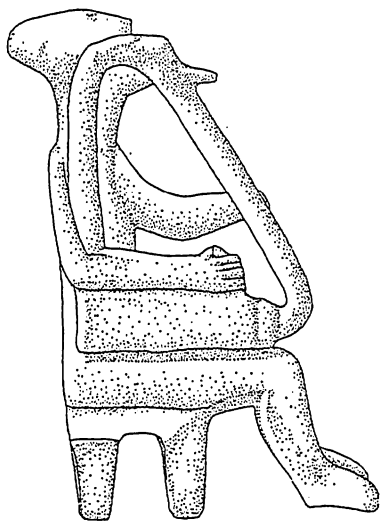
84



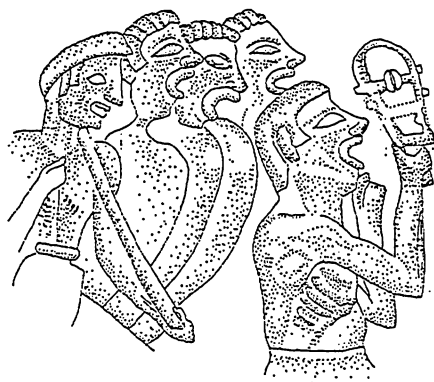
85



86



87

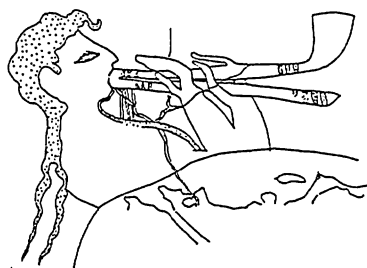


88

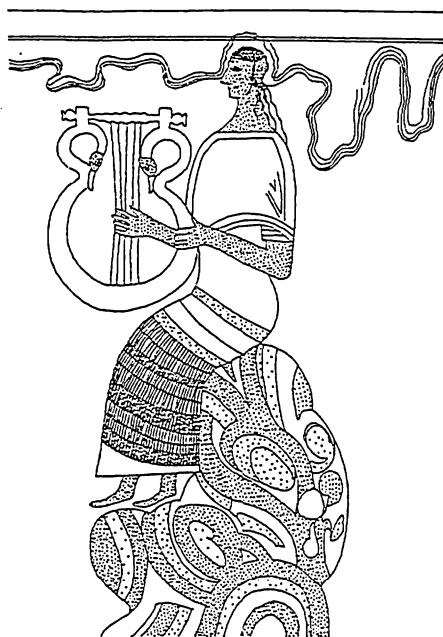
85: Statuette, Keros; 86: Statuette, Herkunft unbekannt; 87: Statuette, Amorgos;
88: Steingefäß, Hagia Triada.



89.1



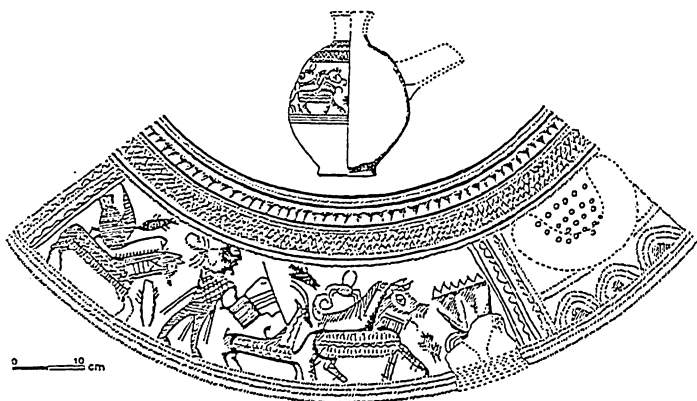
89.2



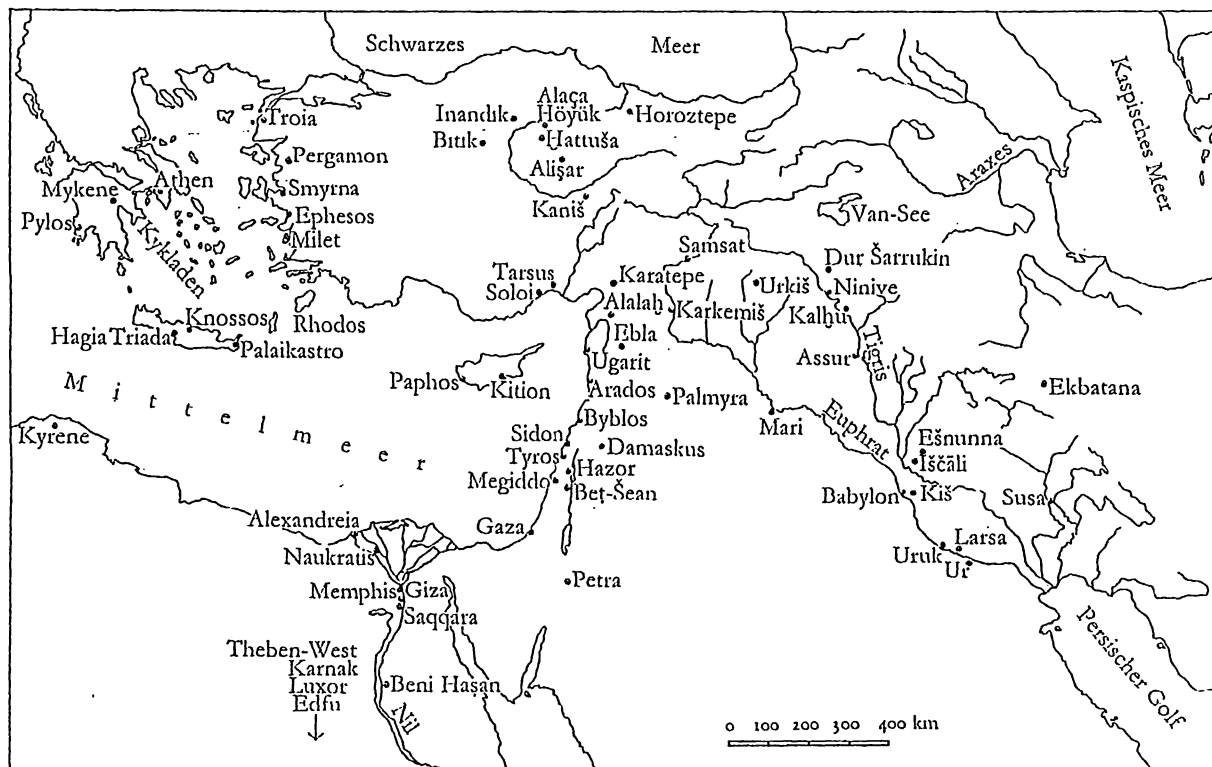
90



91



92



93: Grischenland, Ägypten und Vorderasien im 2. und 1. Jahrtausend v. Chr.



94: Kleinasien im 2. und 1. Jahrtausend v. Chr.