

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 29 (2005)

Artikel: Europäische und nahöstliche Instrumente und Instrumentalpraxis um 1500 im Spiegel von Reiseberichten und verwandten Quellentypen

Autor: Ivanoff, Vladimir

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869045>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

EUROPÄISCHE UND NAHÖSTLICHE INSTRUMENTE UND INSTRUMENTALPRAXIS UM 1500 IM SPIEGEL VON REISEBERICHTEN UND VERWANDTEN QUELLENTYPEN

VON VLADIMIR IVANOFF

Einführung

Den historischen Hintergrund für die folgenden Erörterungen bildet die Entwicklung der osmanisch-europäischen „Beziehungen“ von der Eroberung des bis dahin byzantinischen Konstantinopels 1453¹ bis zur letztlich erfolglosen osmanischen Belagerung Wiens 1529.² Vor 1453 waren das Gebiet der Osmanen, wie generell der ganze Nahe Osten,³ ein weißer Fleck auf der Landkarte europäischen Wissens;⁴ danach wurden sie – in der Phase ihrer aggressivsten Ausdehnung – sehr plötzlich und zwangsläufig ein Phänomen intensivsten Interesses.⁵ Für die europäischen Mächte war das Osmanische Reich ein neuer, sehr mächtiger Feind, den es auszukundschaften galt, gleichzeitig aber auch ein neuer Handelspartner und potentieller Genosse in den Wirren der europäischen Machtspiele, den man kennen musste, um mit ihm zu verhandeln. So wurde das Osmanische Reich, vielleicht noch stärker als zur Triebfeder kriegerischer Auseinandersetzungen, zum Thema eines vielschichtigen europäischen Diskurses. Diese inneren Schlachten wurden mit den Waffen eines weitverzweigten, bis heute unüberschaubaren Schrifttums geschlagen, das sämtliche verfügbaren Mittel der Kommunikation nutzte: Schrift, Bild, szenische Repräsentation und Klang. Die Quellen dieses Diskurses geben einerseits Informationen über das Osmanische Reich, sagen aber andererseits auch sehr viel über die Autoren der Darstellungen aus, denn eine Grundregel ethnologischer Forschung sagt, dass der Beobachter immer auch gleichzeitig Beobachteter ist.⁶

In den unterschiedlichsten Forschungsdisziplinen dauert bis heute eine erbitterte und häufig wenig ertragreiche Diskussion um Methoden und Erkenntniswerte an, die durch die Beschäftigung mit anderen Kulturen, ihrer Darstellung und wiederum der Auswertung bzw. Deutung dieser Darstellung gewonnen werden können. Die daran Beteiligten nehmen folgende grundsätzliche Positionen ein:

¹ Agostino Pertusi, *La caduta di Costantinopoli*, 2 Bde., Mailand 1976.

² Eine gute Einführung bietet: Rudolf Neck u. a. (Hg.), *Österreich und die Osmanen* [Ausstellungskatalog], Wien 1983.

³ Die einzige Ausnahme bildete als biblische Stätte das Heilige Land.

⁴ Vgl. dazu einführend z. B.: Hendrik Budde und Gereon Sievernich (Hg.), *Europa und der Orient. 800–1900* [Ausstellungskatalog], Berlin 1989.

⁵ Als Einführung: Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen 2000 (= Frühe Neuzeit 54).

⁶ Vgl. z. B.: Peter J. Brenner, *Kulturanthropologie und Kulturhermeneutik: Grundlagen interkulturellen Verstehens*, Paderborn 1999 (= Paderborner Universitätsreden 69); Stuart B. Schwartz, *Implicit understandings: Observing, reporting, and reflecting on the encounters between Europeans and other peoples in the early modern era*, Cambridge 1994.

Manche Forscher betrachten den Akt der Darstellung selbst als das Wesentliche. Dabei sehen sie die Adäquatheit bzw. den Wahrheitsgehalt der Darstellung im Grunde genommen als irrelevant an. Darstellungen anderer Kulturen sagen ihrer Auffassung nach mehr über den darstellenden Beobachter als über die Beobachteten aus, die Quellen hätten einen konstruierten Charakter. Am Akt der Darstellung interessierte Wissenschaftler verlieren sich häufig in der intradisziplinären Auseinandersetzung oder innerhalb der komplexen Problemfelder „Gattungspoetik“ und „Topik“ des Quellenmaterials. Dabei treten die von den entsprechenden Darstellenden ursprünglich tatsächlich wahrgenommenen Sachverhalte völlig in den Hintergrund.

Dagegen sind viele Historiker und Anthropologen auch heute nicht dazu bereit, ihr Vertrauen in die grundsätzliche Fähigkeit des Beobachters, eine ihm fremde Kultur zu analysieren und seine Kenntnisse darzustellen, völlig aufzugeben. Da sie eher an ethnologischen oder historischen Informationen interessiert sind, beuten sie manchmal die entsprechenden Quellen aus, ohne die Hintergründe der Darstellungen genügend zu berücksichtigen.

Erst in jüngerer Zeit gibt es vereinzelte Versuche der Versöhnung zwischen den Parteien. So erinnerte Richard J. Evans die postmodernen Geschichtstheoretiker daran, dass es eine feststellbare historische Wirklichkeit gibt, über die, trotz ihres immanenten Konstruktcharakters, plausible Aussagen zu machen sind.⁷

Ich beschäftige mich seit ca. 1989 mit den entsprechenden Quellen des 14. bis späten 18. Jahrhunderts, habe inzwischen knapp zweitausend davon ausgewertet und versuche innerhalb der zuvor genannten wissenschaftlichen Diskussionen eine Art methodischen Mittelweg einzuschlagen, da ich sowohl den Inhalt vieler Darstellungen, wie auch die verschiedenen Entwicklungen innerhalb der Repräsentation für erkenntnisreich halte.⁸

In der Folge wird es also um einen kurzen Überblick gehen, welche Informationen die hier relevanten Quellen über europäische und nahöstliche Musikinstrumente und ihre Praxis geben. Es geht aber auch darum, wie sich Inhalte und Formen der Darstellungen dieses zunächst „unschuldig“ scheinenden Gebiets im oben genannten Zeitraum verändern, was diese Veränderungen über ihre Autoren aussagen können und welchen Strategien der Wahrnehmung bzw. der Ab- oder Ausgrenzung sie unterworfen sind.

⁷ Richard J. Evans, *Fakten und Fiktionen: Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, Frankfurt a.M./New York 1998, 78–103.

⁸ Vgl. u. a.: Vladimir Ivanoff, „Musica sacra fra Oriente e Occidente: Lauda italiana e ilâhi turco“, in: *Erice Musica Medievale e Rinascimentale 1989*, Erice 1989, 31–39; ders., „Islam und Musik: Ein fruchtbarer Widerspruch“, in: *Musica Sacra Marktoberdorf*, Marktoberdorf 1992, 30–36; ders., „Illustrationen osmanischer Musikausübung in europäischen Publikationen (1500–1800). Versuch einer Typologie“, in: Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim Marx (Hg.), *Musikalische Ikonographie*, Laaber 1994 (= Hamburger Jahrbuch zur Musikwissenschaft 12) 171–182. ders.: „Eros and Death: The lute as a symbol in oriental and occidental music and art“, in: *Luths et luthistes en occident, actes du colloque organisé par la cité de la musique, 13–15 mai 1998*, Paris 2000, 31–41.

In dem uns angehenden Zeitraum herrschen Berichte von Reisen nach Konstantinopel, von Händlern und Diplomaten unternommen, vor allem aber Pilgerbücher zum Heiligen Land vor; dazu werden die ersten Traktate über die „Sitten und Bräuche“ der Türken verbreitet. Am Inhalt und an den Formen der Darstellung dieser Quellen wird sofort deutlich, dass die Strategien der Wahrnehmung (immer von mitgebrachten, überwiegend internalisierten Mustern gesteuert) und der Darstellung selektiv arbeiten: sie betonen das eine Phänomen, schließen das andere aus, das aber vielleicht nur wenig später in das Zentrum des Interesses rückt. Vor allem werden in dieser Pionierzeit der europäischen Schilderung des Orients bewusst jene Eigenschaften betont, in denen sich der „Okzident“ vom „Orient“ unterscheidet und durch die jener unwiederbringlich als andersartig ausgegrenzt wird.

So begann man, den Orient als Bild europäischer frühneuzeitlicher Wahrnehmung zu schaffen. Dazu gibt es viele weitere gattungsspezifischer Phänomene zu beachten – beim Reisebericht zum Beispiel seine potentielle Fiktionalität.⁹ Genauso beachtenswert ist der historische, geographische, aber auch der persönliche Hintergrund der reisenden Autoren, in unserem Fall auch ihre musikalische Bildung.

Glocken und Gebetsrufer

Bereits in den Pilgerbüchern des 14. Jahrhunderts hatte sich ein Topos der Darstellung nach dem Muster „Sie haben keine ...“ festgesetzt, der danach in kaum einem Reisebericht, selbst bei den musikalisch völlig ungebildeten oder entsprechenden Phänomenen gegenüber ignoranten Reisenden, fehlt und der in vielfältigen Variationen umgestaltet wurde: Da die Türken/Mohren/Araber in ihren „Kirchtürmen“ keine Glocken haben, rufen dazu bestimmte Geistliche die Stunden aus. Im islamischen Kulturraum waren Glocken zwar sehr wohl bekannt, sie dienten aber überwiegend dem Schmuck und der Kennzeichnung von Tieren; so wurden Kamelen große Glocken umgehängt. Diese Tatsache erklärt die von europäischen Reisenden häufig beschriebene belustigte Reaktion von Türken auf die Kirchenglocken, die in Konstantinopel die Christen zur Messe riefen.

Der Florentiner Lionardo di Niccolò Frescobaldi hörte 1385 die Gebetsrufer in Alexandria und gibt mit seiner Beschreibung ein gutes Beispiel für das Kernmotiv des Topos, über das in der Folge immer neue Variationen komponiert wurden:

Da gibt es die Moscheen, das heißt die Kirchen der Sarazenen, [...]. Auf ihren Glockentürmen haben sie keine Glocken, und wir finden keine in der ganzen Barbarei,

⁹ Eine umfassende Einführung bietet: Peter J. Brenner (Hg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a. M. 1989 (= suhrkamp taschenbuch 2097).

also stehen auf ihren Glockentürmen ihre Kapläne und Kleriker, Tag und Nacht die Stunde ausrufend, so wie wir läuten; [...].¹⁰

Der Glockentopos scheint in den europäischen Darstellungen bereits im 15. Jahrhundert vollständig etabliert gewesen zu sein. So kann Francesco Poggio Bracciolini ihn in seinem Bericht über die Reisen des Venezianers Nicolò de' Conti (1414–1439) bereits ohne weiteren Kommentar dazu nutzen, indische Becken zu beschreiben: „Die Inder auf dieser Seite des Ganges haben keine Glocken, aber mit kleinen gegeneinander geschlagenen Becken aus Bronze erzeugen sie einen Klang.“¹¹

In diese Beschreibungen des Unbekannten, Fremden, Andersartigen dringen spätestens im 16. Jahrhundert Bilder ein, die das Fehlen (zum Beispiel eines europäischen Brauchs) im Osmanischen Reich als Mangel im Sinne einer Unterlegenheit der orientalischen Kultur und Zivilisation bewerten. Überlegenheitsfiktionen speisen sich aus religiöser Offenbarungsgewissheit, moralischer Praxis sowie aus handwerklicher, technologischer oder künstlerischer Fertigkeit. Sie sind meist nicht „türkenspezifisch“, sondern orientieren sich an grundlegenden Mustern frühneuzeitlicher Fremdwahrnehmung.¹² Negativ-Vergleiche als narrative Strategien zur Ab-, vielleicht auch Ausgrenzung des „Anderen“ und „Fremden“ beruhen auf einer Tradition, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Bei der Schilderung der religiösen Riten der Perser setzt schon Herodot durchgängig den „Sie haben keine ...“-Topos ein.¹³ Topoi, die auf einem Negativ-Vergleich beruhen, hielten sich in der Literatur auch am hartnäckigsten; sie lassen sich auch heute noch in fast jeder populären westlichen Publikation zur „orientalischen Musik“ (und zu den „Orientalen“ im allgemeinen) aufspüren.

Dem „Sie haben keine ...“-Topos wird im ausgehenden 15. Jahrhundert sehr bald eine Variante zur Seite gestellt, in der, verdeckt oder offen, Feindseligkeit gegen die Osmanen anklingt. Genauso wie Gebetsrufer und Minarette das am deutlichsten wahrnehmbare äußere Zeichen des Islam waren (und noch sind, wie die häufigen Debatten über die Errichtung von Moscheen in Westeuropa zeigen), stellen die Glocken eine akustische „Ikone“ des Christentums dar.

¹⁰ „Sonvi le moschete cioè chiese di Saracini, [...]. In su loro campanili non hanno campane e non ne troviamo niuna in tutto il Paganesimo, anzi stanno in su loro campanili i loro cappellani e chierici il dì e la notte gridando quando è l'ora come noi soniamo; [...].“ Gabriella Bartolini und Franco Cardini, *Nel nome de dio facemmo vela. Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Rom/Bari 1991, 136.

¹¹ „Citra gangem Indi campanas non habent, sed vasculis ex ere invicem collis sonum reddunt. in: Francesco Poggio Bracciolini, *De varietate fortunæ*, 4. Buch, Venedig, BNM, Marc. 2560 (1447), zit. nach Alessandro Grossato (Hg.), *L'India di Nicolò de' Conti*, Venedig 1994, 89.

¹² Wolfgang Neuber, „Grade der Fremdheit. Alteritätskonstruktion und experientia-Argumentation in deutschen Turcica der Renaissance“, in: Bodo Guthmüller und Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen 2000 (= Frühe Neuzeit 54) 249–265, 250–251.

¹³ So vollzogen die Perser keine Brand- und Trankopfer, spielten keinen Aulos, errichteten keine Statuen, bauten keine Tempel und Altäre (I 131–132). Vgl. näher François Lissarrague: „Notations' musicales chez Herodote“, in: *Musica e Storia* 9 (2001) 403–418.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts setzte die christliche Kirche dieses Symbol auch bewusst gegen die drohende Türkengefahr ein. Am 29. Juni 1456 verfasste Papst Calixtus III. nach dem Verlust von Morea und als Erinnerung an die Türkengefahr in Österreich den Erlass, in allen Kirchen mittags die Glocken gegen die Türken zu läuten.¹⁴

Dagegen war es den Christen in weiten Teilen des Osmanischen Reiches untersagt, die Glocken zu läuten.¹⁵ So könnte man tatsächlich von einem mit Glocken und Gebetsrufern klanglich ausgetragenen Religionsstreit sprechen. Giovanni Maria Angiolello¹⁶ erwähnt im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in seiner Beschreibung der katholischen Klöster in Konstantinopel das „Glockenverbot“, geht aber nicht näher darauf ein.¹⁷ Der Glockentopos kann aber auch umgewertet werden, um die gegen Ende des 15. Jahrhunderts deutlich vorhandene Bewunderung vieler europäischer Betrachter für die Disziplin (und die daraus häufig vermutete militärische Überlegenheit) der Türken auszudrücken. So beschließt Georg von Ungarn mit der Erwähnung des Glockenverbots das 15. Kapitel seines Türkenbüchleins.¹⁸ Dort geht es darum, dass die Türken Glücksspiel, überflüssige Titel und Ehren sowie abergläubischen Tand verachteten: „Das ist auch der Grund, weshalb sie den Gebrauch von Glocken nicht zulassen und es auch nicht gestatten, dass die bei ihnen lebenden Christen sie benutzen.“¹⁹

Schilderungen der seltenen Ausnahmen vom Glockenverbot für die Christen im Osmanischen Reich dienten seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts häufig als unterschwelliges Symbol der trotzig verteidigten Freiheit und Macht der

¹⁴ Gerhard Schreiber „Das Türkenmotiv und das deutsche Volkstum“, in: *Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde in Verbindung mit der Görres-Gesellschaft* 3 (1938) 9–45, 30; ders., „Deutsche Türkennot in Westfalen“, in: *Westfälische Forschungen. Mitteilungen des Provinzialinstitutes für Westfälische Landes- und Volkskunde* 7 (1953–54) 62–80, 69. Regional begrenzt wurde dieses Läuten bereits wesentlich früher eingeführt. Erzbischof Wolfram von Prag ordnete 1399 ein entsprechendes Glockenläuten am Freitag an. Gerhard Schreiber, op. cit., 31.

¹⁵ Von europäischen Reisenden häufig erwähnte Ausnahmen waren der Berg Libanon, einige Klöster im Balkan und, zeitweise, ausgewählte Kirchen in Konstantinopel.

¹⁶ Angiolello (1452–1524) begab sich 1468 auf eine Handelsreise von Vicenza nach Negroponte (Euböa). Nach Mehmeds II. Sieg in der Schlacht von Negroponte 1470 wird er als Sklave an den Osmanischen Hof verschleppt. Angiolello verfasste einen der ersten Berichte nach der Eroberung Konstantinopels.

¹⁷ „[...] ancora vi sono Monasterii di Frati di S. Francesco, di S. Dominico, di S. Benedetto, i quali luoghi sono offitiati, salvo che li Turchi non lasciano sonar Campana, altramente non vi è dato impaccio, et vivono di elemosine.“ Giovanni Maria Angiolello, *Viaggio da Vicenza a Negroponte* [...], hg. von Andrea Capparozzo, Vicenza 1881, 20.

¹⁸ Georg wurde 1438 in Siebenbürgen (Mühlbach) von den osmanischen Truppen gefangengenommen und lebte bis 1458 in türkischer Gefangenschaft. Als Dominikaner verfaßte er 1479/80 in Rom anonym einen der frühesten Türkentraktate: „*Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum*“.

¹⁹ Georgius de Hungaria: *Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum*, hg., übersetzt und kommentiert von Reinhard Klockow, Köln etc. 1993, 233–235. „Hec etiam est causa, quod usum campanarum nequaquam admittunt nec etiam permittunt, ut Christiani inter eos commorantes utantur“ ebd., 232–234.

Christen. Der zwischen 1503 und 1509 in Konstantinopel tätige Venezianer Teodoro Spandugino²⁰ gibt eine diesbezüglich noch weitgehend neutrale Schilderung der Sachverhalte:

Die türcken gebrauchen auch keyn glocken/dann ir gesetz verbewt solches auch/und leyden auch solches nit von keinem Christen der undter in ist/das ein glock gebraucht wirt/außgenumen etliche kirchen der Christen/die privilegiert seindt.²¹

Felix Faber macht wie viele andere in der Beschreibung seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1483 deutlich, wie sehr das Glockengeläute damals eine Klangikone des christlichen Abendlandes war, die den Heimkehrenden deutlicher als alles andere in der Heimat willkommen hieß. Über das Glockenläuten im griechischen Modon berichtet er:

Da ho[e]rten wir zum ersten Mal wieder Glocken la[e]uten, die wir nicht geho[e]ret hatten u[e]ber hundertundvierzig Tage, da sahen wir auch wieder die Ha[e]user mit Ziegeln gedeckt, das man jenseit Modon hinein nicht mehr tut finden.²²

Europäische Bläserbesetzungen

Eine weitere klangliche Ikone des christlichen Abendlandes waren verschiedene Bläserbesetzungen, die wir in vielen Zusammenhängen beschrieben finden.

Kaum ein Pilger, der, bevor er in Venedig sein Schiff in das Heilige Land bestieg, Gelegenheit hatte, den Einzug des Dogen in die Markuskirche mit acht Silbertrompeten, sechs Schalmeien und anderen Instrumenten zu beobachten, verzichtet auf eine Schilderung der Prozession:

Item ouch geyngen hart vur inne veirtzien speyllude, as acht mit silueren basuynen dae an gulden duecher hyngen mit sijnt Marx waepen ind sees pijffer mit trumpen ouch mit koestlichen duecheren aeffhagen.²³

Fast jedes Pilgerschiff war mit einer Bläserbesetzung ausgestattet, deren Größe sich nach dem Rang der meist aus Dogenfamilien stammenden Eigners richtete. Der Patron des Pilgerschiffs, mit dem Ritter Arnold von Harff 1496 reiste, war Andrea Lauredano:

²⁰ Zur Biographie und Bibliographie Spanduginos vgl. Christiane Villain-Gandossi, „La cronaca italiana di Teodoro Spandugino“, *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana* 23 (1979) 151–171.

²¹ Teodoro Spandugino, *Der Türcken heymlickeyt*. Ein New nutzlich büchlein von der Türcken ursprung/pollice/hofsytten und gebreuchen [...], Bamberg 1523, fol. Iiii^r.

²² Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 155.

²³ Eberhard von Groote (Hg.), *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff von Cöln durch Italien, Syrien, Aegypten, Arabien, Aethiopien, Nubien, Palästina, die Türkei, Frankreich und Spanien, wie er sie in den Jahren 1496 bis 1499 vollendet, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert hat. Nach den ältesten Handschriften und mit deren 47 Bildern in Holzschnitt*, Köln 1860, 47.

[...] item he hayt eecht trumpeter, der tzweyn waeren duytzschen, die yeme wan er essen sulde ind wanne hee gessen hatte blaessen moesten. ouch des morgens wann der daich off gynck ind des aeuentz wan hee unden gynck. ouch wanne dat man dat groyse siegell off dede ind as man by eyne stat quam moisten sij alle trumpeten.²⁴

Conrad von Grünemberg berichtet 1486 über Agostino Contarini, den Patron seiner Pilgergaleere:

Item der Patron ist der Herr des Schiffes mit allem was dazu gehört und muß sein ein Zentelum von Venedig; er tritt seinem Stande gemäß auf gleich wie ein großer Herr, vier Drommeter blasen ihm zu Tisch, [...]²⁵

Grünembergs Schiff begegnet in der Ägäis einer venezianischen Galeere:

[...] kam eine Galee von Venedig gefahren wohl mit zeh'n goldnen Bannern und bliesen darin sieben Drommeter und etliche Pauker und schossen ab ihre Büchsen und Pombarden klein und große [...]²⁶

Etwas später erzählt er:

Item, man grüßt alle Kirchen, wenn man die am Ufer sieht, mit Blasen und lautem Rufen des heiligen Namens und befiehlt sich dem. Man singt alle Abend ein Salve Regina mit etlichen Kolekten, und empfiehlt sich Gott. Am Morgen bläst man den Tag schön an, und danach die Sonne.²⁷

Felix Faber berichtet 1483 von seiner Pilgerfahrt:

Als wir nun in den Port fuhren, da bliesen die Trompeter auf den schiffen uns an und schussen aus den Bu[e]chsen und schrien gegeneinander, und mit großer Ho[e]flichkeit und Zucht hießen sie einander willkommen sein, [...]²⁸

Bereits der toskanische Franziskaner Niccoló da Poggibonsi, der seine Pilgerfahrt von 1346 bis 1350 unternahm, empfiehlt den Pilgern in seinem im 15. und 16. Jahrhundert ungemein erfolgreichen „Reiseführer“, bei der Ankunft im Hafen auch den Bläsern ein Trinkgeld zu geben. Wichtig sei das auch, weil die Bläser auch die Abfahrt des Schiffes aus dem Hafen ankündigten, da so mancher Pilger diese in seiner Herberge schon verschlafen hätte.²⁹

²⁴ Ebd., 61.

²⁵ Johann Goldfriedrich und Walter Fränzel (Hg.), *Ritter Grünembergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486*, Leipzig 1912 (= Voigtländers Quellenbücher 18) 28.

²⁶ Ebd., 46.

²⁷ Ebd., 31.

²⁸ Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 153.

²⁹ „[...] il Peota, li Trombetti, & Tamburini [...], & à tutti convien donar qualche cosa“. Niccoló da Poggibonsi (Bianco Noè), *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro et al Monte Sinai [...]*, Padua 1665, fol. A3v.

Die Bläser und Trommler dienten, wie Faber schildert, auch der musikalischen Begleitung von Festen auf der Reise. Nach der Abfahrt von Rhodos wird auf Fabers Schiff ein Johannisfeuer entzündet:

[...] da machten die Schiffsknechte ein groß Johannisfeuer auf dem Schiffe. Sie zu[e]ndeten an bei dreißig Unschlittlichter [...] Als nun jedermann da war, da huben an die Trompeter und stießen stark und fröhlich in die Trompeten, und die Galeoten mit andern Gesellen begannen zu springen und zu tanzen und zu jauchzen und zu singen, und die Walen all, alt und jung, mit fro[e]hlichem Geschrei hoben ihre Ha[e]nde auf und schlugen die mit großem Klappen zusammen. Da wir teutschen Pilgrim das sahen, da fingen wir auch an zu klappen mit unsern flachen [S. 23] Ha[e]nden und zu rufen und zu singen, und war ein solch wild Getue und Geschrei, dass es grausamlich war zu ho[e]ren, was wir machten aus Freuden, und das Leben wa[e]hrte bis Mitternacht, [...] ³⁰

Vor der Rückfahrt, im Hafen von Alexandria, wird ein weiteres Fest gefeiert: Am zehnten Tag war das Meer voll Widerwinds den ganzen Tag, und da es Abend ward, da zogen die Galeoten das Tuch u[e]ber die Galee, damit sie ganz bedeckt wird, und zu[e]ndeten Lichter an, und fingen die Trompeter an zu blasen und die Schalmeyer an zu pfeifen und die Galeoten an zu tanzen und zu singen, zu dem Scherz jedermann kam, und das taten sie Sankt Martin zu Ehren, des Abend es war, und trieben das Leben bis zu Mitternacht. ³¹

Auch Conrad Grünemberg berichtet über Festmusiken auf dem Schiff, hier bei Ragusa:

Item Sant Johannisabend hatten wir viel Lustbarkeit auf der Galee. Die Maranier [Matrosen] hatten aufgehängt wohl fünfzig brennende Laternen, und nahm man alle Büchsen heraus und schoß man Feuer aus beschlagenen Holzbüchsen und bliesen danach die Nacht vier Drommeter und ein Tambur mit einer Pauke ³² und sangen und tanzten miteinander die Galioten: das waren die Schiffsknecht. ³³

Einige adlige Pilger hatten Musiker in ihrem eigenen Gefolge, so zum Beispiel Niccolò d'Este, Herzog von Ferrara, der auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem 1413 zwei Bläser mitführte. ³⁴ Felix Faber begleitete 1483 die „vier Wohlgeborenen Edelen Herren, Herr Hans Werli, von Chimber Freiherr, und Herr Heinrich, von

³⁰ Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 22–23.

³¹ Ebd., 147.

³² „[...] und bliesend nach die nacht fier trumiter und ain taberin mit ain böglin.“

³³ Johann Goldfriedrich und Walter Fränzel (Hg.), *Ritter Grünembergs Pilgerfahrt ins Heilige Land 1486*, Leipzig 1912 (= Voigtländers Quellenbücher 18) 43.

³⁴ „[...] Altri, cioè: Francesco da Lendenara. el cappellano con un compagno, Pangase spenditore, mastro Stefano cuoco con un sottocuoco, mastro Anichino sartore, mastro Lodovico barbiero, Janni e Santo trombetti, S. Agnolo paggio.“ Nicolò d'Este [Beschreibung seines Schreibers Lucchino del Campo], *Viaggio a Gerusalemme [...]*, hg. von Giovanni Ghinassi, Turin 1861, 105.

Sto[e]ffel Freiherr, und Herr Hans Truchseß von Waldpurg und Herr Bern von Rechberg von Hohenrechberg“; unter ihren acht Bediensteten werden „Artus, ein Bartscherer und Lautenschla[e]ger“, und „Conrad, Lautenschla[e]ger und Scherer“ genannt.³⁵

Große Bläserbesetzungen wurden bei europäischen Gesandtschaften als Machtsymbol eingesetzt. So begleiteten den venezianischen Botschafter Domenico Trevisan 1512 im noch mameluckischen Kairo acht vergoldete Trompeten auf dem Weg zu³⁶ und von³⁷ allen Audienzen.

Die osmanische Mehter-Bläserbesetzung

Unter all den nahöstlichen Instrumenten und Instrumentalbesetzungen, die Reisende im Osmanischen Reich sicher hören konnten, wird in dem uns betreffenden Zeitraum nur eine Bläserbesetzung häufig erwähnt, nämlich die Staats- u. Militärmusik der Osmanen, die Mehterhane. Diese sollte in Europa in den nächsten Jahrhunderten vor allem unter dem irreführenden Namen Janitscharenmusik bekannt werden.

Das Missfallen an den für europäische Ohren ungewohnt großen und entsprechend lärmenden Staats- und Militärmusikbesetzungen des Orients lässt sich bereits aus relativ frühen Beschreibungen herauslesen. Die phantasievoll aus den Informationen zahlreicher anderer Autoren kompilierte fiktive³⁸ Reisebeschreibung des vielleicht selbst fiktiven Reisenden Jean de Mandeville³⁹ (1322–1356) macht dies deutlich. Die lärmende östliche Militärmusikbesetzung liefert ihm für die Beschreibung des „Tals der Teufel“ im „Land des Priesters Johannes“ eine überaus passende Klangkulisse, in deren Darstellung das Un-

³⁵ Felix Faber, *Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483, bearbeitet und herausgegeben nach der ersten deutschen Ausgabe 1556*, hg. von Helmut Roob, Berlin 1964, 67.

³⁶ Die letzte Audienz: „[...] ritornarono di nuovo alla presenza del Signor Soldano, e fatti i debiti ringraziamenti per il Clarissimo Oratore, tolse l' ultima licenza; la quale subito tolta, i nostri otto trombetti cominciarono a suonare alle presenza del Signor Soldano, e cosi vennero suonando avanti il Magnifico Ambasciatore fino a casa, [...] Zaccaria Pagani (Hg.), *Viaggio di Domenico Trevisan Ambasciatore Veneto al Gran Sultano del Cairo nell' anno 1512 [...]*, Venedig 1875, 39.

³⁷ Die Rückkehr von der ersten Audienz, 1512, im noch mameluckischen Kairo: „Giunti che fossimo appresso casa nostra, otto trombetti, i quali il Magnifico Oratore aveva levati di Galia, e condotti seco per maggior pompa, tutti vestiti di scarlattino, con le otto bandiere da trombetta dorate, nuove e sontuose, cominciarono a suonare, che sebbene accompagnassero il Clarissimo Oratore con le trombette in mano, tuttavia non suonarono se non alla porta di casa nostra e sotto.“ Ebd., 23.

³⁸ Vgl. dazu näher Wolfgang Griep: „Lügen haben lange Beine“, in: Hermann Bausinger, Klaus Beyer, Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München 21999, 131–137.

³⁹ In seiner Reiseschilderung, die zu den populärsten Schriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zählte, berichtet Mandeville über seine Reise 1322–1356 in das Heilige Land, nach Ägypten, Asien, Indien, den Inseln des Indischen Ozeans, bis vor die Pforten des Paradieses. Seine realen Reiseerfahrungen, die in der Schilderung nur einen geringen Raum einnehmen, beschränken sich allerdings wohl auf das Gebiet diesseits des Euphrats. Mandeville kompilierte den größten Teil seiner Schilderung aus einer Vielzahl von Quellen.

behagen an den feindlichen Miltärmusikinstrumenten mit dem Unbehagen an den barbarischen Religionen verwoben ist:

In the lond of Prestir Ion, besyde the yle of Mustorak and ner the reuere of Pe-sane, is a wondyr oftyn shewid, for ther is a valey betwyn too hillis of Doras that count[i]nuyth iii. mylyn of lengthe. And some men callen it the Valey of Ench[a]untement, and some the Deuyllis Valey, and some the Vale Perilous. In this Vale Perilous are oftyn herd tempestis and voysis sorweful bothe be day and be nyght. [f. 37ra] And there is herd the vois of trompis, the sound of tympanys and of nakoreris, as it were at a feste of gret lordis. The vale is ful of deuyllis and euere hath ben. Men seyn that ther is on of the entreis of helle or to helle.⁴⁰

Bereits um 1270 wurden aber im ‚Jüngerer Titarel‘ die ‚Orientalen‘ auch als idealisiertes Gegenbild zu den von Sündhaftigkeit und Niedergang erfassten Europäern dargestellt.⁴¹

Georg von Ungarn entwirft in seinem zuerst 1481 publizierten *Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum* ein komplexes Türkenbild, in dem die Schlichtheit und Sittenreinheit der Muslime als Vorbild für die durch Habgier, Bosheit, Ungehorsam, Prunksucht, Eitelkeit und Verschwendung (Kap. III) verworfene Christenheit dienen sollen. Er schafft ein ganzes Panorama von Topoi zur Vorbildlichkeit der Türken, die in der europäischen Literatur erst in späteren Jahrhunderten ihre volle Wirksamkeit entfalteten, so die Sittsamkeit und vor allem die vorbildliche Unterwerfung der türkischen Frauen unter die Männer, sowie die vorbildliche osmanische Heeresdisziplin, darunter natürlich auch die Heeresmusik.⁴²

Im Rahmen den zahlreichen osmanischen Eroberungen des 15. Jahrhunderts mussten die europäischen Kräfte die Bedeutung der gegnerischen Staatsmusik bitter erfahren. Während frühere Schilderungen nur das „teuflische Lärmen“ oder die ungewohnten großen Perkussionsinstrumente erwähnten, bemühte man sich seit der zweiten Jahrhunderthälfte um präzisere Beschreibungen. Giovanni Maria Angiolello [1468–88] gibt folgende Informationen zur Struk-

⁴⁰ „[f. 68ra] Iuxta predictam insulam de Mulstorak ad sinistram propefluuium de Phisoun quoddam mirabile cernitur. Est ibi vallis vna inter montes durans spacio quatuor miliariorum. A quibusdam dicitur Vallis Incantata, ab aliis dicitur Vallis Diabolica, a nonnullis Vallis Periculosa. In ista valle sepius audiuntur tempestates ac voces murmurose cum variis tumultibus terribilis tam noctis quam diebus. Auditur ibi clangor tubarum, sonitus tympanorum et nacariorum, sicut fieri solebant in festis magnatum. Vallis hec plena est demonibus et semper fuit. Dicitur quod ibi est vnus introitus inferni.“ Michael C. Seymour (Hg.), *The Bodley Version of Mandevilles Travels. From Bodleian Ms. E Musæo 116 with parallel extracts from the Latin text of British Museum Ms. Royal 13 E.ix*, Oxford University Press 1963, 102–105. Mit weit über 250 handschriftlichen Fassungen und 26 Editionen in sechs Sprachen von 1470–1500, sowie zahlreichen Neuauflagen bis weit in das 18. Jh., war diese Beschreibung eines der langlebigsten und beliebtesten Reisebücher.

⁴¹ Kurt Nyholm, ‚Der Orient als moralisches Vorbild im ‚Jüngerer Titarel‘, in: Eijiro Iwasaki (Hg.), *Begegnung mit dem ‚Fremden‘. Grenzen – Traditionen – Vergleiche, Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990*, 11 Bde., München 1991, Bd. 7, 275–284.

⁴² *Georgius de Hungaria: Tractatus de moribus, condicionibus et nequitia Turcorum*, hg., übers. und komm. von Reinhard Klockow, Köln/Weimar/Wien 1993.

tur und den Funktionen der Staats- und Militärmusik (Tabl ü' alem-i khassa: „Trommel und Standarte des Palastes“, bzw. Tabl-i Al-i Osman: „Trommel des Hauses Osman“) der osmanischen Sultane,⁴³ die er in seiner *Historia Turchesca* weiter präzisiert:

Da ist noch eine andere Truppe, die dazu bestimmt ist, wenn der Sultan ausreitet, zu einem anderen Ort, oder ins Feld, mit lauter Stimme einige Lobesworte auf den Sultan auszurufen; dann beginnt man die Instrumente zu spielen, wie Trompeten, Schalmeien, Trommeln und andere Instrumente, die man in diesem Land gebraucht; und wenn der Sultan losgeritten ist, begeben sich diese vor die Truppen; sie sind beauftragt, mit dem Sultan zu reiten; und wenn man Felder überquert, bleiben sie bei Fuß und lassen wissen, dass niemand das Feld zerstört, und wenn das jemand tut, dann bestraft ihn der Sultan hart. Dann gibt es noch zwei andere Truppen, die Irmalem (Imralem Agà: Standartenträger des Sultans) genannt werden, und ihr Anführer befiehlt über diese und jene, welche die Standarten hinter dem Sultan tragen, wenn er ausreitet. Auch führt er jene an, welche die Trommeln, Pauken (Gnaccare), Trompeten und andere Instrumente, die man spielt, wenn der Sultan ausreitet, klingen lassen; und es sind hundert Personen, die diese Instrumente spielen, und für jeden Sieg, den der Sultan hat, bekommen sie ein Meer von Geschenken und Gaben.⁴⁴

⁴³ „Vi è un'altra squadra che sono deputati quando il Gran Turco monta a cavallo per andar fuori della terra, over in altro luogo, over in campo, sono obligati di dire ad alta voce alcune parole in laude del Gran Turco, et poi si comincia a sonar gli istrumenti, come trombe, trombette, tamburi, et altri istrumenti, li quali si usa in quel paese, et dopo che il Gran Turco è inviato a cavallo questi si mettono inanti le squadre, le quali sono deputate a cavalcare appresso il Gran Turco, et quando si passa appresso gli seminati i questi stanno alli passi, et fano sapere che niuno non guasti il seminato, et se alcuno facesse danno il Gran Turco lo castigera severamente. [...]. Dapoi sono due altre squadre, le quali sono intitolate Irmalem, et il capo di questa ha giuridizione di questi e sopra quelli li quali portano li stendardi dietro al Gran Turco, quando il cavalcha. Ancora questo è sopra quelli che sonano li Tamburi, et Gnaccare, et Trombe et altri istrumenti che si usano sonare quando il Gran Turco cavalcha, et sono persone sento, le quali sonano questi istrumenti, et per ogni vittoria, che ha il Gran Turco, questi hano un mar di presenti et doni.“ Giovanni Maria Angiolello, *Viaggio da Vicenza a Negroponte* [...], hg. von Andrea Capparozzo, Vicenza 1881, 38–40.

⁴⁴ Dort heißt es: „Ancora sono tenuti questi *gianussi*, quando il signor cavalca in campo, [55b] ogni fiata quando monta a cavallo, a dir con voce alta alquante parole in laude del signore. Poi avviandosi, si cominciano a sonar l'istromenti, e *gianussi* si metteno avanti le squadre, le quali sono deputate alla persona del signore, e le vanno ordinando equalmente, e quando il signor passa appresso li seminati, stanno alli passi e non lasciano far danno al suo dominio.. D'*imiralen'* sonatori. Doppo, v'è una squadra intitolata imiralen. Ed il capitano di questa è sopra [56b] coloro che portano i stendardi quando il signor cavalca, è ancora sopra coloro che sonano l'istrumenti quando il Gran Turco cavalca, li quali istromenti sono varii, come tamburri, naccari, chios, trombe, trombette ed altri istromenti ch'usano quando il Gran Turco cavalca. Tutti gl'altri hanno chi aspri dieci, chi più fin ad aspri quindici ed alcune regaglie a' tempi di vittorie ed allegrezze.“ Giovanni Maria Angiolello: *Historia Turchesca*, Paris, Bibliothèque Nationale, Mss. fds. ital. n. 1238, zit. nach: Jeaninne Guérin Dalle Mese: *Il Sultano e il Profeta*, Mailand 1985 (= *Oltramare* 3) 128–133.

Giovan Antonio Menavino⁴⁵ schätzt zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Größe der Meherhane des Sultans auf insgesamt 150 Musiker:

Von den Bläsern und Musikern: Die Bläser und anderen Musiker des Sultans sind einhundertfünfzig, mit einem Lohn von acht Aspern⁴⁶ für jeden Tag: Dreißig von ihnen sind für Konstantinopel abgestellt, fünfzehn auf einem Turm am Serail und fünfzehn in einem anderen Teil der Stadt: diese spielen Trompeten (Trombette), Schalmeien (Pifferi) und Trommeln einmal um zwei Uhr nachts; dann kann man sich nicht mehr in der Stadt bewegen: wenn jemand vom Subasci [Polizeichef] angetroffen würde, würde er ins Gefängnis gesteckt werden. Sie spielen auch am Morgen, eine Stunde vor Tagesanbruch. Ein Teil von ihnen ist in Pera [dem europäischen Viertel] stationiert, die anderen ziehen mit dem Sultan ins Feld, und sie haben so riesige Trommeln, dass ein Kamel nicht mehr als eine tragen kann [die Kamelpauken: Kös]. Diese werden von jeweils zwei Männern gespielt, mit zwei Schlegeln: und wenn man sie hört, scheint es, dass die ganze Welt bei jedem Schlag beben würde.⁴⁷

Der Venezianer Pietro Zen erwähnt in seinem Gesandtschaftsbericht 1523 insgesamt vierhundert Musiker, die neben der Musik auf Heerzügen auch für den Transport und Aufbau der Zelte zuständig sind und monatlich 4–6 Dukaten Gehalt erhalten.⁴⁸ Benedetto Ramberti, der etwa dreißig Jahre nach Menavino das Osmanische Reich bereiste, schildert die Militärmusiker nicht in Verbindung mit dem Janitscharenkorps, sondern als unter dem königlichen

⁴⁵ Menavino, ca. 1492 in Voltri bei Genua geboren, wurde zusammen mit seinem Vater im Alter von zwölf Jahren 1504 auf einer Handelsreise nach Venedig von Korsaren gefangengenommen und als Sklave an den Hof des Sultans Bayazid II. verkauft. Menavino beherrschte das Arabische und Osmanische perfekt und war ein Kenner des Islam. Er veröffentlichte nach seiner Flucht 1511 drei der ausführlichsten Berichte über das Osmanische Reich. Menavino trat später in den Dienst des französischen Königs.

⁴⁶ Aqçe, deutsch „Weißling“, eine kleine Silbermünze, gängige osmanische Währungseinheit.

⁴⁷ De Trombetti, & Sonatori: I Trombetti, & altri sonatori del gran Turco, sono cento cinquanta con provisione d'otto aspri il giorno: Trenta di loro sono diputati per Costantinopoli, cio è, quindici sopra una torre appresso al Serraglio, & quindici in uno altro capo della citta: i quali suonano Trombette, Pifferri, Tamburri una volta alle due hore di notte: & sonato, non si puo piu andare per la citta: che se alcuno fosse trovato dal SUBASCI, sarebbe messo in prigione. Suonano anchora la mattina un'hora avantigiorno. Un'altra parte di loro sta in Pera, & gli altri vanno in compagnia del gran Turco in campo, & hanno tamburri si grossi, che un camelo non ne potrebbe portare piu d'uno: i quali suonano due huomini per ciascuno, con due mazze: & à sentirli pare, che tremi tutta la terra per ogni intorno.“ Giovan Antonio Menavino, *I costumi, e la vita dei Turchi* [...], Florenz 1551, 120.

⁴⁸ „Poi è il capigi basci, che ha sotto de si capigi 400. Sono i bastonieri, e quelli che atendono a le porte dil Signor; et sono [S. 130] guardiani questi de li pavioni et tende dil Signor, et stanno in campo sempre atorno, e li fanno la guarda con sue arme. Tutti sonano diversi instrumenti; sono homeni fidati et pagati da 4 fin 6 ducati al mexe per uno; [...] et 300 maestri di pavioni *padiglioni*; e questi hanno *etiam* il caricho di sonar li instrumenti di guerra.“ Pietro Zen, „Itinerario [1523] di Ser Piero Zen, stato orator al Serenissimo signor Turco, fatto per lo Marin Sanuto in Sumario“, in: Rinaldo Fulin (Hg.), *Diari e Diaristi veneziani* [...], Venedig 1881, 129–130.

Privileg des Sultans beziehungsweise seines Agas stehend.⁴⁹ Der Mehter-Pascha führt demnach zweihundert teils berittene Bläser und Trommler an. In der Hierarchie über ihm steht der dem Sultan untergeordnete Standartenträger als Befehlshaber über die gesamte Militär- und Staatsmusik. Abhängig von ihrem Rang unterhielten, wie bereits Teodoro Spandugino erwähnt, außer dem Sultan auch verschiedene Hofbeamte und Würdenträger ihre eigenen Ensembles, die sie in Konstantinopel zu den Sitzungen des Divans (Hoher Rat) im Serail begleiteten.⁵⁰ Die Besetzung und Besetzungsgröße der Mehterhane scheint, wohl abhängig von ihrer jeweiligen Funktion, über die Jahrhunderte stark variiert zu haben.⁵¹ Europäische Beschreibungen in dem uns hier betreffenden Zeitraum geben noch keine präzise Angabe zur Größe der einzelnen Instrumentengruppen; ebenso fehlen die osmanischen Instrumentennamen, die fast durchgängig durch europäische Analogien ersetzt sind:

bei:	naqqara/kös (Pauken/ Gr. Pauken)	dawul (Gr. Trommel)	buru (Trompete)	zurna (Schalmei)
Angiolello 1468–88	chios gnaccare	tamburri tamburri	trombe trombe	trombette
Menavino 1504–11	tamburri / tamburri grossi	tamburri	trombette	pifferri

Auch die wenigen Abbildungen aus Reiseberichten in dieser Zeitspanne, die Instrumente zeigen, übertragen diese in das europäische Idiom. Das bekannteste Beispiel dafür sind die Illustrationen Erhard Reuwichs für das Pilgerbuch

⁴⁹ „Uno Mehterbassi capo de trombettieri, & de tamburri, ha aspri trenta al di, Protogero scrivano con aspri dodici, & sotto à se ducento Mehter, parte à piedi, & parte à cavallo con tre fino cinque aspri al giorno.“ Benedetto Ramberti, *Libri Tre delle Cose de' Turchi*, Venedig 1539, f. 20v/ciii.

⁵⁰ „Und so der selbig sansako ist in den genaden des des keysers/dyse/Sanzacki seindt hauptlewt in türckisch/dann der Türcken panier heyst und nent er Sanzar/die selbigen müssen füren so sy zu velt ziehen ein groß panier/wölches mit grossen eren getragen wirt/mit pfeiffen baucken und sackpfeiffen/unnd von andern instrumenten die man bey in gebraucht.“ Teodoro Spandugino, *Der Türcken heymligkeyt. Ein New nutzlich büchlein von der Türcken ursprung/pollicey/hofsytten und gebreuchen [...]*, Bamberg 1523, fol. Gi^v.

⁵¹ Dagegen wird in der heutigen Literatur meist eine Besetzung mit 54 Musikern (sechs Instrumentengruppen mit jeweils neun Musikern) als Standardgröße angegeben. Vgl. z.B. Rolf Martin Jäger und Ursula Reinhard: „Türkei“, in: *MGG 2, Sachteil*, Bd. 9, Sp. 1049–1075, Sp. 1058. Diese Besetzungsgröße wurde, den Schilderungen nach zu urteilen, aber wohl erst im 18. Jahrhundert zur Norm, denn nicht früher als in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen die Beschreibungen europäischer Beobachter den in diesem Zeitraum eingeführten Standardgrößen der Mehter-Besetzung zu ähneln: die Dokuz Katlı Mehterhane mit neun Musikern für jedes Instrument und die Yedi katlı Mehterhane mit siebenfacher Besetzung.

Bernhard von Breydenbachs.⁵² Die Publikation mit Reuwichs Holzschnitten fand durch zahlreiche Editionen und Übersetzungen eine weite Verbreitung.⁵³ Der Holzschnitt einer berittenen Meherthane, in der Illustration mit „genetzer turci“ („türkische Janitscharen“) bezeichnet, enthält einige Charakteristika, die für entsprechende Illustrationen aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert typisch sind. Die Musiker sind in einer realitätsnahen Aufführungssituation abgebildet; während jedoch auf die Authentizität der Kostüme offensichtlich großer Wert gelegt wurde, erinnern zum Beispiel die Pauken der berittenen Musiker in ihrer Form und in der Spieltechnik eher an europäische Feldtrommeln. Die kleinformatigen Personendarstellungen Reuwichs folgen grundsätzlich einem einheitlichen Modell. Die Figurengruppen beziehungsweise Figuren stehen auf einem klar begrenzten Bodenstück, Hintergründe sind ausgespart.⁵⁴



Abb. 1: „genetzer turci“, aus: Bernhard Breydenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486.

⁵² Bernhard Breydenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486. (Im gleichen Jahr erschien in Mainz auch die deutschsprachige Ausgabe). Der Utrechter Künstler Reuwich begleitete 1483 den Mainzer Kanonikus auf seiner Reise in das Heilige Land, mit dem Auftrag, Illustrationen für dessen Pilgerbuch anzufertigen.

⁵³ Vgl. näher das Nachwort in: Bernhard von Breydenbach, *Die Reise ins Heilige Land. Peregrinatio in terram sanctam. Ein Reisebericht aus dem Jahre 1483. Deutsche Ausgabe vom 21. Juni 1486*, herausgegeben mit Faksimile, Übertragung und Nachwort von Elisabeth Geck, Wiesbaden 1961.

⁵⁴ Daniel Defert, „Les collections iconographiques du XVI^e siècle“, in: Jean Céard und Jean-Claude Margolin (Hg.), *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours. 30 Juin – 13 Juillet 1983*, Paris 1987, 531–543, S. 535–6, geht auf die Abbildungen mit Figuren ohne Hintergrund in den Handschriften und Publikationen des 16. Jahrhunderts eingehend ein. Er betrachtet dieses Phänomen als ein Verschwinden des *locus naturalis* oder *artificialis*; Bild des noch „leeren Raumes“ im Zeitalter der Entdeckungen, im Gegensatz zum „vollen Raum“ der traditionellen Mnemotechnik in der bildenden Kunst seit Giotto.

Der Holzschnitt mit den „genetzer turci“ erscheint direkt hinter einer Beschreibung der militärischen Leistungen der Osmanen und steht damit in direktem räumlichen Bezug zu diesem Text:

Yn sollicher maß rythen die Turcken zuo frydsammer zytt wan sie ettwas triumph oder sust freud vnd lust wollen gebruchen vnd haben aber zuo kriegs zytten bruchen sie gar by sollich gewandt doch ettlich ander gewere.

Bemerkenswert sind die Veränderungen im Detail, die in den verschiedenen Editionen von Breydenbachs Werk an den Illustrationen vorgenommen wurden. So hat die abgebildete türkische Schalmei (Zurna) in der Mainzer Ausgabe von 1486 noch die für sie typische gedrungene Form, in der französischen Edition (Lyon 1488)⁵⁵ ähnelt sie bereits einer europäischen Schalmei.



Abb. 2: „genetzer turci“, aus: Bernhard Breydenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*, Lyon 1488.

Die Holzschnitte Reuwichs dienten vielen bildenden Künstlern als Vorlage:⁵⁶ Vittore Carpaccio entnahm die Fauna, mit der er seinen berühmten Gemälde-Zyklus (ca. 1502–1507) für die *Scuola degli Schiavoni* in Venedig belebte, einer Tafel aus Breydenbachs Publikation; die dort abgebildete Bläserbesetzung

⁵⁵ Nicolas le Huen (Hg.), *Des saintes peregrinations de Iherusalem et des anvrons et des lieux prochains [...]*, Lyon 1488.

⁵⁶ Vgl. z. B. Hellmut Lehmann-Haupt, „Die Holzschnitte der Breydenbachschen Pilgerfahrt als Vorbilder gezeichneter Handschriftenillustration“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1929, 152–163.

mit Trommel ist allerdings vermutlich dalmatinischen Ursprungs und beruht wohl auf Carpaccios eigener Anschauung.⁵⁷

Schilderungen des Einsatzes der Meherhane in der Schlacht erscheinen bereits wesentlich früher als Beschreibungen ihrer Besetzung und Größe. Johannes Schiltberger nahm 1397 auf osmanischer Seite an der Schlacht zwischen den Heeren von Bayazid I. und Karaman bei Konya und zahlreichen anderen Schlachten teil und berichtet immer wieder über die unterschiedlichen militärischen Funktionen der Bläser und Trommler.⁵⁸ Laonicus Chalcocondyles war Augenzeuge der osmanischen Eroberung Konstantinopels 1453, bei der die Meher-Besetzung wieder eine entscheidende strategische Rolle hatte.⁵⁹ Giovanni Maria Angioiello [1468–1488] erlebte 1470 den nächtlichen Angriff von Mehmet II. auf Negroponte (Euböa), der wieder von einer Meherhane „musikalisch untermalt“ wurde.⁶⁰

Ausblick

Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts treten die „Sitten und Bräuche“ („vita et mores“) immer mehr in den Vordergrund der Darstellungen, und den entsprechenden Beschreibungen werden nun fast immer eigene Abschnitte gewidmet. Im 16. Jahrhundert werden sich immer ausführlichere und detailliertere musikalische Informationen⁶¹ in diesen Abschnitten finden. Um 1500 erscheinen die ersten Beschreibungen türkischen Alltagslebens, meist Schilderungen von Festzügen zur Beschneidung oder Hochzeit, begleitet von einer der Meherhane ähnelnden Besetzung. Diese Texte blieben in meinem kurzen Überblick unberücksichtigt, da sie erst seit der zweiten Jahrhunderthälfte Bedeutung

⁵⁷ Carpaccios Vorzeichnungen zu diesem Gemälde belegen, dass er ursprünglich die Absicht hatte, eine europäische *alta cappella* abzubilden. Erst bei der endgültigen Ausführung der Tafel entschloss er sich dazu, das exotische Kolorit durch die Einführung „orientalischer“ Bläser zu stärken.

⁵⁸ Vgl. z. B.: Valentin Langmantel (Hg.), *Hans Schiltberger's Reisebuch nach der Nürnberger Handschrift herausgegeben* [...], Stuttgart/Tübingen 1884 (= Bibl. d. lit. Vereins 172).

⁵⁹ „Cum autem visum esset mane urbem aggredi, tubas, cymbala, & cornua canere iubet, & peregrinos in murum ductabat.“ Laonicos Chalcocondyles, *De Origine et rebus gestis Turcorum Libri Decem* [...], Basel [1556], 1–180, 132. „[...] dés l'aube du iour ayant par tout son camp fait sonner les atabales, trompettes & cornets, donna le signal du combat; [...]“ Laonicos Chalcocondyles: *L'histoire de la décadence de l'empire grec, et établissement de celui des Turcs* [...], Paris 1577, 520.

⁶⁰ „Alli 29 Giugno a il Giovedì di notte circa due ore avanti giorno si cominciò un gran rumor di tamburri, et gnacare, et molti altri istrumenti, i quali si usano in Pagania, et con gran strepiti di voce tutti gridando, assaltarono la Terra da più bande [...]“ Giovanni Maria Angioiello, *Viaggio da Vicenza a Negroponte* [...], hg. von Andrea Capparozzo, Vicenza 1881, 3.

⁶¹ In der 2. Jahrhunderthälfte erscheinen auch Notationsversuche bzw. inhaltliche Auseinandersetzungen mit osmanischer Musik. Heinrich Isaacs textloses vierstimmiges „Alla høy“, in dem er eine Rezitationsformel aus dem Ritual der Derwische verarbeitet, ist in dieser Hinsicht ein Unikum. Vgl. dazu näher: Martin Staehelin und Eckhard Neubauer, „Türkische Derwischmusik bei Heinrich Isaac“, in: Frank Heidlberger (Hg.), *Von Isaac bis Bach: Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte*, Bärenreiter 1991 (= Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag) 27–40.

gewannen, genauso wie die eingehenden Schilderungen muslimischer Religiosität: Neben den Gebetsrufern wurde hier immer wieder vor allem das für europäische Augen exotisch anmutende Ritual der sich zu Instrumentalmusik drehenden Derwische der Mevlevi-Bruderschaft beschrieben. In den Schilderungen der „Sitten und Bräuche“ finden wir auch die ersten knappen Erwähnungen anderer nahöstlicher Instrumente. Doch erst Pierre Belon wird um die Mitte des 16. Jahrhunderts detaillierte Beschreibungen ihres Baus und ihrer Spielweisen geben, Instrumente für seinen eigenen Gebrauch umbauen und Lautenisten empfehlen, bessere, da mit farbigen Chemikalien präparierte, aber auch billigere Saiten in Konstantinopel zu erstehen.⁶²

⁶² Pierre Belon, *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables, trouvées en Grece, Asie, Iudée, Egypte, Arabie, & autres pays estranges [...]*, Paris 1553.

The first part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a function. It begins with a discussion of the early uses of the word "function" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Euler and Lagrange in the 18th century. The second part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a limit. It begins with a discussion of the early uses of the word "limit" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Cauchy and Weierstrass in the 19th century. The third part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a derivative. It begins with a discussion of the early uses of the word "derivative" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Newton and Leibniz in the 17th century.

The fourth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of an integral. It begins with a discussion of the early uses of the word "integral" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Newton and Leibniz in the 17th century. The fifth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a series. It begins with a discussion of the early uses of the word "series" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Euler and Lagrange in the 18th century. The sixth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a differential equation. It begins with a discussion of the early uses of the word "differential equation" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Newton and Leibniz in the 17th century.

The seventh part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a partial differential equation. It begins with a discussion of the early uses of the word "partial differential equation" in the 17th and 18th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Laplace and Fourier in the 18th century. The eighth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a Fourier series. It begins with a discussion of the early uses of the word "Fourier series" in the 18th and 19th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Fourier and Dirichlet in the 19th century. The ninth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a Fourier integral. It begins with a discussion of the early uses of the word "Fourier integral" in the 18th and 19th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Fourier and Dirichlet in the 19th century.

The tenth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a Fourier transform. It begins with a discussion of the early uses of the word "Fourier transform" in the 18th and 19th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Fourier and Dirichlet in the 19th century. The eleventh part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a Fourier series expansion. It begins with a discussion of the early uses of the word "Fourier series expansion" in the 18th and 19th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Fourier and Dirichlet in the 19th century. The twelfth part of the paper is devoted to a study of the history of the concept of a Fourier integral expansion. It begins with a discussion of the early uses of the word "Fourier integral expansion" in the 18th and 19th centuries, and then moves on to a more detailed examination of the work of Fourier and Dirichlet in the 19th century.