

MUSICA ROMANA

MUSICA ROMANA

DIE BEDEUTUNG DER MUSIK IM LEBEN DER RÖMER

VON

GÜNTHER WILLE

1967

VERLAG P. SCHIPPERS N.V. — AMSTERDAM

OTTO WEINREICH
UND
WOLFGANG SCHADEWALDT
IN DANKBARKEIT ZUGEEIGNET

Vorwort

Vorliegende Arbeit, welche die Bedeutung der Musik im antiken Rom zum Gegenstand hat, versucht eine Zusammenschau hundertjähriger Einzelforschung verschiedener Disziplinen, um Altertums- und Musikwissenschaft durch Darstellung und Quelldokumentation zu neuem Verständnis und neuer Bewertung einer bislang teils unbekannt, teils verkannten Epoche abendländischer Musik- und Geistesgeschichte anzuregen.

Sie ist, hier verkürzt, dort erweitert, hervorgegangen aus einer Inaugural-Dissertation der Universität Tübingen, die der Philosophischen Fakultät handschriftlich bei der mündlichen Prüfung am 9. Juli 1951 vorlag, mit Genehmigung der Fakultät am 4. November 1953 maschinenschriftlich vervielfältigt und seither in zehnjähriger akademischer Forschungs- und Lehrtätigkeit ergänzt wurde.

Für die Anregung und Themastellung und für stetige Förderung durch Rat und Hinweis danke ich meinem hochverehrten Lehrer, Professor Dr. Otto Weinreich, Tübingen, der auch als Hauptberichterstatter tätig war, ebenso für entgegenkommende Beratung Herrn Prof. Dr. Georg Reichert, Würzburg. Außerdem darf ich mit Dankbarkeit erwähnen die Hilfe verschiedener Institute und Bibliotheken: des musikwissenschaftlichen Instituts Heidelberg, der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, der Öffentlich-wissenschaftlichen Bibliothek Berlin, der Herren Dr. Schmieder von der Universitäts- und Stadtbibliothek Frankfurt a. M. und F. Muser vom 'Journal of the American Musicological Society', New York. Durch die Überlassung wertvoller Unterlagen wurde ich freundlich unterstützt von den Herren Prof. Dres. Walter Gerstenberg, Tübingen, Wilibald Gurlitt †, Freiburg und Erich Burck, Kiel, den Herren Dr. Günter Fleischhauer, Halle, Dr. Egert Pöhlmann, Erlangen, Dr. Rolf Benz und Hartmut Mayer, Stuttgart, durch dankenswerte Hinweise von den Herren Prof. Dres. Ernst Zinn und Hildebrecht Hommel und von Frau Dr. Dorothea Arnold-Schadewaldt, Kairo.

Mein ganz besonderer Dank gebührt Herrn Professor Dr. Wolfgang Schadewaldt, Tübingen, der jahrelang und nachdrücklich den Plan der Drucklegung gefördert und nun zum Erfolg geführt hat, endlich dem Herrn Verleger selbst, dem schriftliche Empfehlungen der Herren Professoren Dres. Franz Brenn †, Karl Büchner, Hans Herter, Werner Jaeger †, Josef Müller-Blattau, Carl Orff und Ernst Zinn sein großzügiges Entgegenkommen erleichtert haben.

Tübingen, im August 1964

GÜNTHER WILLE

Einführung in Problem und Beweisziel, Geschichte der Forschung und Form der Darstellung

1 Der weitere Horizont des Problems

Dem modernen Italienreisenden sind Musikliebe und Musikalität der Bewohner dieses Landes mit Selbstverständlichkeit vertraut, und der hohe Rang italienischer Meister in der Geschichte der Tonkunst ist unbestritten. Fragt man jedoch nach den Grundlagen dieser hochentwickelten Musikkultur, so wird gewöhnlich darauf hingewiesen, daß schon Süditalien mit seinen griechischen Kolonien ein Einfallstor der altgriechischen Musik gebildet hat, daß die Etrusker eine beachtenswerte Musikkultur entwickelten, daß die Gallier und nach der Völkerwanderung die Langobarden in Oberitalien musikalisch gewesen sind. Überhaupt sollen die auf römischem Boden wohnenden und im römischen Heer dienenden Germanen einen entscheidenden Beitrag zur musikalischen Substanz der modernen Italiener geleistet haben. Es wird daran erinnert, wie Rom als Zentrum des Mittelmeerreichs seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert aus neu eroberten Provinzen wie Griechenland, Ägypten, Syrien, Spanien, Britannien Musikanten anlockte, und man denkt an die Anziehungskraft der ewigen Stadt als des Mittelpunkts der Kirche. Endlich mögen auch Beziehungen zum byzantinischen Osten und Berührungen mit Arabern und Normannen nicht ohne Nachwirkung geblieben sein. So erblickt man in Italien das Sammelbecken verschiedenartigster Musikkulturen und sieht darin die Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach den Grundlagen.

Daß dies nur eine halbe Antwort sein kann, ergibt sich aus der Überlegung, wie Italien zu einem solchen Sammelpunkt werden konnte¹. Denn der Hinweis auf die Kirche, auf Völkerwanderungszüge und Renaissancefürstenhöfe versagt für die Zeit vor der offiziellen Christianisierung Italiens für ein volles Jahrtausend, aus dem Nachrichten über eine sich fortschreitend entwickelnde Musikkultur auf italischem Boden und in der Stadt Rom überliefert sind. Auf welcher Voraussetzung diese Erscheinung beruht, wird bei voller Würdigung näherer und entlegener provinzieller Einflüsse so lange problematisch bleiben, als man unterstellt, die alten Römer seien unmusikalisch gewesen². Und ebenso gewinnt die Frage nach den Wurzeln der christlichen Kirchenmusik des Abendlands eine viel breitere historische Grundlage, als sie durch die einseitige Herleitung aus dem Osten geschaffen wird. In dieser zweifachen Beziehung liegt der weitere Horizont des Problems, das in der vorliegenden Arbeit untersucht wird.

¹ Wille Musikalität 71. Ausführliche Titelangaben enthält das alphabetische Literaturverzeichnis im Anhang.

² Anders Behn Musik 29: „Die hochbedeutende Rolle der italienischen Musik in der Neuzeit ist kein Erbe aus altrömischer Zeit“.

2 Zur Geschichte der Erforschung des römischen Musiklebens³

Die Erforschung der Musikgeschichte im antiken Rom erweist sich als abhängig von dem jeweils herrschenden kulturgeschichtlichen Gesamtbild der Antike. Die ältesten Einzeldarstellungen von Meursius (1628) zum Tanz und von Bartholinus (1679) zur *Tibia* sowie die ältesten Gesamtdarstellungen von Bourdelot (1725), Blainville (1767), Hawkins (1774), Eximeno (1774), Burney (1776), de la Borde (1780) und Forkel (1788) widmeten der römischen Musik besonderes Augenmerk, betrachteten sie im Licht der römischen Wesensart und hielten die Neigung der Römer zu dieser Kunst fest⁴. Schon Forkel hatte richtig gesehen, daß man Musik bei allen Gelegenheiten, wo auch andere Nationen Gebrauch von ihr machen, in Rom aufnahm⁵.

Dann erfolgte im Neuhumanismus Humboldtscher Prägung mit der Erhebung der Griechen zu unnachahmlichen Originalgenies und unerreichbaren Vorbildern gleichzeitig die Degradierung der Römer zu unselbständigen Nachahmern auf allen Gebieten des Kulturlebens und damit auch in der Musik. Symptomatisch hierfür ist die Äußerung A. W. Schlegels, daß „es ihnen nicht gegeben war, durch gemäßigte Akzente des Seelenleidens zu rühren und mit schonender Hand die Tonleiter der Gefühle zu durchspielen“⁶. Diese Abwertung hatte für ein volles Jahrhundert die Bevorzugung der griechischen Musik und die fast völlige Vernachlässigung der römischen zur Folge, was an der geringen Zahl der aus der Fachliteratur anzuführenden Titel deutlich wird⁷. Nur Zells wenig beachtete Arbeit über die römischen Volkslieder (1829) machte davon zunächst eine Ausnahme, und sie verdankte der romantischen Suche nach Volkspoese ihren Ursprung⁸.

Um die Mitte des Jahrhunderts stieß man vereinzelt auf Neumen zu mittelalterlichen Texten lateinischer Dichter, so Kirchner (1847), Coussemaker (1852) und Weber (1853). Gleichzeitig beschäftigten sich Einzeluntersuchungen von Vincent (1849) mit Augustin, von Gysar (1855) und Boissier (1861) mit der Musik der Tragödie, von Zeller (1865) mit dem *Tibiabläserstreik*. Einen ersten Markstein setzte vor hundert Jahren der Latinist, Archäologe und Musikhistoriker Otto Jahn, indem er die Oden des Horaz in die Geschichte der Musik einbezog (1867). Boethius' Musik wurde in einer Übersetzung durch Paul (1872) erschlossen.

Während aber noch Gevaert⁹ in seiner Gesamtdarstellung (1875) ein positives Bild zeichnete, das für die Forscher der romanischen Länder¹⁰ bestimmend blieb, setzte sich in Deutschland jene Entwicklungsphase der klassischen Philologie durch, die über den griechischen Vorbildern die römischen Eigenwerte verkannte und Rom allenfalls eine Mittlerrolle zugestand. Dies bekundet ein Vergleich zweier Auflagen der Musikgeschichte von Ambros (¹1862 und ³1887), wo in der Neuauflage der Raum für römische Zeug-

³ Den ausführlichsten Überblick gibt Fleischhauer 1–29.

⁴ Fleischhauer 2f.

⁵ Forkel 481.

⁶ Nach Biehle *Stimmkunst* 285.

⁷ Engelmann–Preuß 1700–1878 I 63ff. Klußmann 1878–1896 I 121ff. II 80ff. Guhrauer *Bursian* 28, 1881, 168–182. 44, 1885, 1–35. Jan 104, 1900, 1–75.

⁸ Ein Verzeichnis der Literatur in chronologischer Ordnung bei Wille *Rom* 682–685.

⁹ I 57ff. II (1881), 591ff.

¹⁰ Reinach bei Daremberg (1904), 2087. Leclercq (1913), 265ff. Machabey (1935/6 und 1946).

nisse sehr beschnitten ist und das römische Musikleben als unwesentlich abgetan wird¹¹. Ribbeck (1875) beklagte, daß die griechische Musik in Rom unermeßlichen Schaden nahm¹². Christ (?1879) scheute sich nicht, von einer „niedrigen Bildung der Römer in Gesang und Musik“ zu sprechen¹³ und nahm an, daß „ein kunstvoller, reich entwickelter Gesang im römischen Theater überhaupt kaum gehört wurde“¹⁴. Beispiele vorbildlicher Quellenforschung zu musiktheoretischen Texten lieferten damals allerdings zu Martianus Capella Deiters (1881), zu Varro Holzer (1890), zu Boethius Miekley (1898), zu Cassiodor und Isidor K. Schmidt (1898), für verlässliche antiquarische Sachforschung auf dem Gebiet der Militärmusik Cauer (1881). Neu trat mit Liliencron (1887) die Forschung zum Weiterleben antiker Texte in der späteren Musik und mit Eichborn (1892) die musiksoziologische Untersuchung auf den Plan.

Während sich so die Forschung in Teilgebiete¹⁵ aufzusplittern begann, erlosch das Bewußtsein von der musikalischen Kultur der Römer fast völlig. So wurde die römische Musikkultur für einzelne wie Ruelle (1879) und Rowbotham (1888) ein Feld der Neuentdeckung und der Ehrenrettung¹⁶, von der die offizielle Forschung keine Notiz nahm. Solange die Hinterlassenschaft Roms nur als Fundgrube für das Fortwirken griechischer Originalvorbilder ausgebeutet wurde, blieb der Zugang zu einer gerechten Würdigung der römischen Kulturgeschichte verbaut.

Einen weiteren Markstein in der Geschichte des hier verhandelten Problems setzte mit der trotz mancher Unzulänglichkeit verhältnismäßig reichhaltigsten Dokumentation Hermann Abert in Friedländers Sittengeschichte (91920). Abert, der von der Ethoslehre der Griechen (1899) und von der Musikanschauung des Mittelalters (1905) herkam, verurteilte die Unterhaltungsmusik, bemängelte die neue Stellung der Tonkunst gegenüber der Poesie und vermochte so den Römern, bei denen die Ethoslehre nicht verbindlich und die Theorie überhaupt weniger angeschrieben war, nicht gerecht zu werden. Erst in der zweiten Auflage von Adlers Handbuch (1930) anerkannte er Spuren einer nationalrömischen Tonkunst.

Daß es im alten Rom eine entwickelte Musikpflege gegeben hat, scheint manchen Musikhistorikern wie Bellaigue (1899) und Kulturhistorikern wie Bühler (1948) ganz entgangen zu sein, denn sie übergehen sie völlig. Trotz den Spezialarbeiten einzelner Forscher änderte sich an dieser Sachlage selbst seit der Neuentdeckung des römischen Geisteslebens mit seinem spezifischen Tugendkanon, seiner humanen Urbanität, der Originalität seines Rechts- und Staatswesens, seiner Architektur, Bildkunst und Literatur im 20. Jahrhundert zunächst nichts. In der Musik blieben das römische Eigengut und die humanistische Art der Aneignung des fremden Lehnguts unbeachtet. Der Gedanke, daß die Römer ein hochmusikalisches Volk gewesen sind, vermochte nicht durchzudringen.

¹¹ Ambros I³ 339: „Der Culturgeschichte ist es von Interesse, in wie weit sich das musikalische Leben der Römer entwickelt hatte: einer Geschichte der Musik ist es gleichgültig“.

¹² Ribbeck 639.

¹³ Christ 607.

¹⁴ Christ 679.

¹⁵ Unten Anm. 32.

¹⁶ Rowbotham 658: „No music in ancient Rome? Why, the idea is a monstrous one, and could only be the offspring of the most profound and benighted ignorance.“

Im Gegenteil: Sobald ein näheres Bekanntwerden mit der Fülle der Überlieferung einsetzte und völlige Fehlanzeige für die Musik in Rom zu erstatten unmöglich geworden war, verführte das Dogma von der fehlenden Musikalität dazu, die künstlerische Qualität der bei den Römern gehörten und geübten Musik herabzusetzen. Solange moderne Kritiker wie Birt (1925) die Römer und die Italiker überhaupt für unmusikalisch erklärten¹⁷, kam es ihnen wunderlich vor, wie sehr die Römer auf Kunstgesang erpicht waren, und sie fühlten sich darum genötigt, dessen Güte zu schmälern. So entstand jene Schreckfigur des trocken-ledernen Römers¹⁸, die allen musikalischen Enthusiasmus und Fanatismus ähnlich unberücksichtigt läßt, wie die seit ältesten Zeiten belegte geistreiche Unbefangenheit und Spottlust, die erst im modernsten Römerbild wieder deutlicher hervortritt¹⁹. Birt hielt an der völligen Einfallslosigkeit der Römer in musikalischen Dingen fest²⁰. Bekker (1926) behauptete, „daß die Römer ein an sich amusisches Volk waren“²¹. Selbst, wo die Forschung zur römischen Musik entscheidend gefördert wurde, wie bei Quasten (1930), fehlte der Gesamtüberblick, und es blieb bei der etwas beschämten Formulierung, den Römern habe kunstmäßige Musik außerhalb der Kultsphäre „nicht so recht“ zugesagt²². Andere Kritiker waren entschiedener und erneuerten das alte, trostlose Bild von der völligen Unfruchtbarkeit, Gedankenleere²³ und Unselbständigkeit der römischen Musik, so Vetter (1933)²⁴, der unzweifelhaft den Vogel abschob mit der Behauptung, ein rhythmisch geordneter Lärm habe die Bedürfnisse des römischen Publikums befriedigt (1936)²⁵. Noch Lang (1947) vertritt die Ansicht, daß die Römer einen „ziemlich ungeschlachten und ungebildeten Geschmack“ besaßen²⁶. In dem 1949 erschienenen Oxford Classical Dictionary steht der Satz, in der lateinischen Literatur gebe es höchstens Gemeinplätze bezüglich der Musik, und die Stellung einer Lebensmacht habe die Musik in Rom nie gewonnen²⁷. Unverändert hält sich diese Einstellung bei Behn (1954) in den Worten: „Die wirkliche römische Musik aber fand ihr Genügen als Dienerin eines unverhüllten Materialismus, beim sinnfrohen Gelage, bei den Spielen in der Arena und im Gebrauche des Heeres: zwei Welten, grundverschieden wie Kammermusik und Jazz“²⁸.

Dabei ist die Musik von jeher ein besonders getreues Spiegelbild der geistigen Potenz

¹⁷ Birt 28.

¹⁸ Birt 32: „Der lederne Römer der sogenannten guten Gesellschaft singt nicht selbst, als hätte er Angst vor dem eigenen krächzenden Organ. Wer wird sich so gehen lassen?“

¹⁹ Paoli 319f. bemüht sich erfolgreich um die Korrektur diesbezüglicher Vorurteile.

²⁰ Birt 32: „Der Römer des Altertums hat keine Sagen und Märchen, er hat auch keine Melodie erfunden.“

²¹ Bekker 27.

²² Quasten 166.

²³ Behn Musik (1911), 29: „Die Musik des alten Rom bietet das trostlose Bild voller Unfruchtbarkeit und Gedankenleere“. Oben Anm. 2.

²⁴ Vetter Musik 871.

²⁵ Vetter Tibia 811: „Die Römer der damaligen Zeit scheinen sich mit einem rhythmisch geordneten Lärm zufrieden gegeben zu haben“. Dazu unten Kap. IV, Anm. 222ff.

²⁶ Lang 46.

²⁷ Mountford 585: „In the whole range of Latin literature we find only the most common-place and conventional references to music, and though gifted amateurs (including Nero) were more frequent in Imperial times, nowhere is there any indication that the Romans regarded music as anything more than a tolerable adjunct of civilized life.“

²⁸ Behn Musikleben 104.

eines Volkes gewesen²⁹, und „die musikalische Begabung geht im allgemeinen parallel der Allgemeinbegabung“³⁰. Wenn die Altertumswissenschaft also in den vergangenen Jahrzehnten ganz neu das Eigengut in den geistigen Leistungen des römischen Volkes und die besondere Art der Aneignung des griechischen Lehnguts erkannt hat, so ist es an der Zeit, auch in der Musik den alten Standort entschlossen zu verlassen und den Niederschlag dieser geistigen Potenz im römischen Musikleben aufzusuchen und anzuerkennen. Eine solche angemessene Einstellung zur Überlieferung hat erst Armand Machabey (1935/6) vor allem aus der Betrachtung der römischen Rhetorik und der Zeugnisse aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert gewonnen, und seine Veröffentlichung ist der letzte Markstein in der Geschichte der Erforschung der römischen Musik. Doch haben für die Tanzkunst Warnecke (1932) und Wüst (1949) die Wendung herbeigeführt, und im Kolleg hat Otto Weinreich, von dessen Anregungen der Verfasser des Vorliegenden ausging, stets ebenso entschieden seine positiven Anschauungen ausgesprochen. Wenn Riemann³¹ behauptete, die maßgeblichen Schriftsteller der Römer hätten die Musik ignoriert, so ist dies völlig unrichtig. Schreitet man auf dem von Machabey angegebenen Wege fort und betrachtet man die Gesamtheit der erhaltenen Quellen zum Musikleben der alten Römer, so ergibt sich als erster quantitativer Befund, daß an weit über 4000 Stellen in der lateinischen und auch griechischen Literatur von der Musik im alten Rom gehandelt wird. Sie hier zusammen mit der archäologischen, epigraphischen und numismatischen Überlieferung vorzulegen und in einer Gesamtdarstellung zu vereinigen, ist der Zweck der vorliegenden Arbeit.

Sie muß und darf dabei auf eine Fülle wichtiger Spezialarbeiten zurückgreifen, die im Literaturverzeichnis alphabetisch mit vollen Titelangaben aufgeführt sind und hier nur im Auszug verzeichnet werden können. Es handelt sich, an die oben genannten Arbeiten³² seit der letzten Jahrhundertwende in chronologischer Ordnung angeschlossen, hauptsächlich um Veröffentlichungen über Horaz von M. C. P. Schmidt (1903), Elter (1906/7) und Stemplinger (1906), über die Orgel von Degering (1905) und Hildebrandt (1906), über die römischen Instrumente von Tillyard (1907), über Stimmkunst von Warnecke (1908), später von Krumbacher (1920), über Lukrez von Hartmann (1909), über den Kanon von Wantzloebe (1911), über Militärmusik von Behn (1912) und darüber hinausführend von Müller (1914-6), über akustische Nachrichtenübermittlung von Riepl (1913), über Theatermusik von Weinreich (1916), über die Laute von Behn (1918/9), über das Scabellum von Leonard (1921), über Plautus von Fraenkel (1922), über Militärmusikerkollegien von Battifol (1926), über Augustin von Edelstein (1929) und Hoffmann (1930), über Volkslieder von Marx (1929), über Klassifikation von Pietzsch (1929), über Kultmusik von Quasten (1930) und Weinreich (1936), über Boethius von Schrade (1930), über das Bildungsideal von Pietzsch (1932), über Tonartenlehre von Gombosi (1938. 1939), über Gräbersymbolik von Cumont (1942), über Cicero von Coleman-Norton (1948), über Musik und Medizin von Meinecke (1948), über Nero von Lesky (1949), über musikalischen Humanismus von Walker (1949), über

²⁹ Abert Griechen 33.

³⁰ Miller 198.

³¹ Riemann 164.

³² Oben Anm. 15.

den Vatesbegriff von Bickel (1951), über Vitruv von Thielscher (1953) und über die spätrömischen Theoretiker von verschiedenen Verfassern der MGG-Artikel (seit 1949). Auf die Dissertation des Verfassers von 1951 verweisen bereits Arbeiten über *Artes liberales* von Fellerer (1959), über Musikergenossenschaften von Fleischhauer (1959) und über Musiksklaven von Benz (1961), zuletzt der Etrurien und Rom gewidmete Faszikel der 'Musikgeschichte in Bildern' von Fleischhauer (1964). Alle diese sowie die übrigen im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten sind zu den Belegstellen herangezogen und verwertet worden.

3 Sendungsbewußtsein und Gravitasideal als vermeintliche Hindernisse römischer Musikkultur

Unter den prinzipiellen Einwänden gegenüber der römischen Musikkultur, die zuerst zu widerlegen sind, steht an erster Stelle der Gedanke von der Unvereinbarkeit von Musikkultur und politischer Sendung. Man pflegte sich bei dem Sprichwort von den im Krieg schweigenden Musen zu beruhigen und sah in den militärischen und politischen Bestrebungen den Hinderungsgrund für eine musikalische Kultur in Rom. Virgil, dessen bekannte Verse von der imperialen Bestimmung des römischen Volkes³³ beispielsweise Celentano (1913) zum Ausgangspunkt seiner Darstellung der Musik im alten Rom nahm³⁴, schien dieses Schlußverfahren zu bestätigen. Trotzdem ist der Schluß, ein Kriegsvolk sollte für die Musik nichts übrig haben können, vorschnell. Erster Gegenbeweis sind hier die kriegerischen, aber hochmusikalischen Spartaner, für deren musikhistorische Anerkennung sich allerdings Abert³⁵ besonders einzusetzen hatte, um sie vor der Gleichsetzung mit den Briten und den auch von Abert für unmusikalisch erklärten Römern zu bewahren. Viel näher liegt aber das historische Zeugnis des Römers Quintilian, wonach die kriegerischen Anstrengungen der Frühzeit keinesfalls der Musik im Wege standen³⁶. Aus gelegentlichen Nachrichten erfährt man, wie gut die Römer Krieg und musikalische Interessen miteinander verbinden konnten, indem sie als Eroberer aus den Provinzen systematisch musikalische Begabungen an sich zogen. 54 v. Chr. heißt es bei Cicero, man erwarte demnächst die Beendigung des britannischen Kriegs; musikalisch gebildete Leute habe es doch nicht auf der Insel³⁷. Als Römer konnte Ovid offen bekennen, wie sehr er dem Kriegsdienst das Lagern mit einem

³³ Verg. Aen. 6, 847–853 *excudent alii spirantia mollius aera / – credo equidem – vivos ducent de mar-
more voltus; / orabunt causas melius, caelique meatus / describent radio et surgentia sidera dicent :
/ tu regere imperio populos Romane memento / – haec tibi erunt artes – pacique imponere morem, /
parcere subiectis et debellare superbos.* Celentano 243. Wille Musikalität 72.

³⁴ Celentano 244: „Occupati nei rari periodi di pace in esercizi fisici atti ad irrobustire e sveltire le
membra, non potevano dedicare alle arti quelle attenzioni“. Ebd. 246. Abbiati 47. Trompeo 9.

³⁵ Abert Forschung 33. Dazu Plut. Lyc. 21 *μουσικωτάτους γὰρ ἅμα καὶ πολεμικωτάτους.*

³⁶ Quint. 1, 10, 20 *quae cum omnia sint a Numa rege instituta, faciunt manifestum ne illis quidem,
qui rudes ac bellicosi videntur, curam musices, quantum illa recipiebat aetas, defuisse.* Unten
Kap. IX, Anm. 446.

³⁷ Cic. Att. 4, 17, 6 *etiam illud iam cognitum est, neque argenti scrupulum esse ullum in illa insula
neque ullam spem praediae nisi ex mancipiis; ex quibus nullos puto te litteris aut musicis eruditos
exspectare.* Coleman 9. Wille Musikalität 72. Benz 21, 1.

Mädchen und das Lyraspiel vorziehe³⁸. Auch gab es im römischen Volk genügend Menschen, die morgens lieber durch friedliche als durch militärische Musik geweckt zu werden wünschten³⁹. Die Berücksichtigung solcher Zeugnisse ist wichtig, weil aus ihnen hervorgeht, wie wenig politisches Sendungsbewußtsein eines Volkes mit kulturellem Versagen zu tun hat. Hier bestätigt sich die allgemeine Erfahrung, daß in der Geschichte und damit auch in der Musikgeschichte gefühlsmäßige Vorurteile und rationale Konstruktionen vor den überlieferten Tatsachen kapitulieren müssen.

Gewiß, schon die Römer selbst sahen die kulturelle Entwicklung bei den Griechen als ein Ergebnis langer Friedenszeiten an⁴⁰; auch war niemand bestrebt, die kulturelle Überlegenheit der Griechen über die Römer zu verkleinern⁴¹. Man anerkannte den zeitlichen Vorsprung der griechischen Musik vollauf⁴² und sah gerade auf musikalischem Gebiet die Verwandtschaft mit den Griechen als besonders eng an⁴³. Von der Ehrfurcht vor den griechischen Musikleistungen legt Horaz bedeutsames Zeugnis ab: Wenn die militärische Geltung in der Welt auch die kulturelle nach sich zöge, müßten die Römer besser malen, musizieren und ringen als die Griechen⁴⁴. Auch der Rhetor Iulianus anerkennt den Vorrang der Griechen auf musikalischem Gebiet, trägt aber dann doch zur Ehrenrettung römischer Musik bei⁴⁵. So schien schon damaligen Betrachtern das römische Volk allein würdig, um im Vergleich und Zusammenhang mit der griechischen Musikkultur eine Vorrangstellung einzunehmen⁴⁶. Es wäre ihnen als ein Unding erschienen, die Römer als einziges Volk von der Musik auszuschließen⁴⁷. Daher wird man in diesem Punkte der Ansicht zeitgenössischer Betrachter den Vorzug vor modernen Kritikern einräumen müssen. Der mit dem Gravitasiideal verbundenen Argumentation dagegen wird unten mit anderen Erwägungen zu begegnen sein⁴⁸.

³⁸ Ov. ep. 3, 117–120 Tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam, / Threiciam digitis increpuisse lyram, / quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam / et galeam pressa sustinuisse coma. Wille Musikalität 72.

³⁹ Sen. ep. 51, 12 quidni mallet, quisquis vir est, somnum suum classico quam symphonia rumpi? Machabey 231. Wille Musikalität 72.

⁴⁰ Hor. ep. 2, 1, 98 nunc tibicinibus, nunc est gavisia tragoedis. Max C.P. Schmidt 6.

⁴¹ Hor. ep. 2, 1, 156f. Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio. Celentano 274. Jucker 71.

⁴² Cic. rep. 2, 10, 18 Nam si, id quod Graecorum investigatur annalibus, Roma condita est secundo anno olympiadis septumae, in id saeculum Romuli cecidit aetas, cum iam plena Graecia poëtarum et musicorum esset. Coleman 7.

⁴³ Dion. Hal. 7, 72, 10 οὐ μόνον δ' ἐκ τῆς ἐναγωνίου τε καὶ κατεσπουδασμένης ὀρχήσεως τῶν χορῶν ἢ παρὰ τὰς θρηπολίας τε καὶ πομπὰς ἐχρῶντο Ῥωμαῖοι, τὸ συγγενὲς ἂν τις αὐτῶν τὸ πρὸς τοὺς Ἕλληνας ἴδοι, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῆς κερτόμου καὶ τωθαστικῆς. μετὰ γὰρ τοὺς ἐνοπλίους χοροὺς οἱ τῶν σατυριστῶν ἐπόμπευον χοροὶ τὴν Ἑλληνικὴν εἰδοφοροῦντες σίκιννιν.

⁴⁴ Hor. epist. 2, 1, 32f. venimus ad summum fortunae: pingimus atque / psallimus et luctamur Achivis doctius unctis. Zur Ironie dieser Selbstüberhebung und dem heimlichen Hintergedanken Wille Horaz 181, 74. Unten Kap. VI, Anm. 387.

⁴⁵ Gell. 19, 9, 8 'cedere equidem' inquit 'vobis debui, ut . . . sicut in voluptatibus cultus atque victus, ita in cantilenarum quoque mollitiis anteiretis'. Unten Kap. IV, Anm. 391 ff.

⁴⁶ Arist. Quint. 2, 6 p. 73 Mb. = 63, 19ff. W.-I. τὸ δὲ δὴ τὴν τε μάθησιν αὐτῆς καὶ χρῆσιν τὴν ἐπιδέξιον ἀσπασάμενον, λέγω δὲ τὸ Ἑλληνικόν, καὶ εἴ τι τοῦτο ἐξήλωκεν, εὐδαιμόν τε ἀρετῆς ἔνεκεν καὶ ἐπιστήμης ἀπάσης καὶ ὑπεραίρον φιλανθρωπίᾳ.

⁴⁷ Ven. Fort. carm. 7, 8, 61–64 Sed pro me reliqui laudes tibi reddere certent / et qua quisque valet te prece voce sonet, / Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa, / Graecus Achilliaca, crotta Britanna canat. Ambros 33, 2.

⁴⁸ Unten Anm. 66ff.

4 Musikalität als Problem der Psychologie und Völkercharakterologie

Die Erforschung der altrömischen Musikgeschichte leidet besonders unter dem Mangel an musikalischen Primärquellen. Eine Überlieferung musikalischer Denkmäler zu lateinischen Texten der nichtchristlichen antiken Literatur fehlt völlig⁴⁹. Der unmittelbare Zugang zur römischen Musik ist also verschlossen⁵⁰, so schmerzlich es ist, dies einzugestehen⁵¹. Die Forschung muß sich daher auf eine Geschichte des Musiklebens und der Musikanschauungen beschränken und sich mit mittelbaren Beschreibungen des Charakters der damaligen Tonkunst begnügen. Selbst bei dieser notgedrungen auf die Bedeutung der Musik beschränkten Zielsetzung ist die Erfüllung dieser Aufgabe, besonders für die Frühzeit, durch den Mangel an literarischen und monumentalen Zeugnissen schwierig genug⁵².

Da die Quellenlage die berechnete Forderung, bei der Betrachtung des römischen Musiklebens von den Werken auszugehen, zunichte macht, nötigt sie den Musikhistoriker, sich psychologischer Fragestellungen zu bedienen und auf sie aus den erhaltenen Denkmälern Antwort zu suchen. Indem man Musikalität als einen Komplex geistiger Erbanlagen betrachtet, die je nach der Gunst der Umwelt ausgebildet werden, schließt man aus Zeugnissen gesteigerter Musiktätigkeit mit Recht auf die musikalische Veranlagung zurück. Es ist in der hier vorzulegenden Überlieferung mehrfach von wichtigen Einzelzügen die Rede, welche die Psychologie der musikalischen Begabung festhält, vom rhythmischen Gefühl, vom Tongedächtnis, vom Wiedererkennen musikalischer Motive, vom Erkennen falscher Töne, von selbständiger Komposition, von der Fähigkeit des Nachsingens, von der Neigung zur Musik, von der Erregbarkeit durch Musik⁵³. Wo immer also in der historischen Überlieferung von einer der genannten Eigenschaften gesprochen wird, verdient dies als wichtige Einzelaussage Beachtung. Doch wäre eine solche Aufgliederung der Fragestellung nach den von der Psychologie der musikalischen Begabung festgestellten Elementen der Musikalität unergiebig, da die lateinische Überlieferung im ganzen solche differenzierten Untersuchungen nicht zuläßt.

Die Musikalität begegnet hier aber im weiteren Sinne als Problem der Völkercharakterologie. Unbeschadet der verschiedenen Erblichkeit der zur Musikalität rechnenden Eigenschaften⁵⁴ gehört sie als Ganzes zu den geistigen Anlagen als ein Erbe, das man mitbekommt oder nicht. Haben Auswirkungen und Erfolge unter günstigen musikalischen Umweltbedingungen stattgefunden, so darf auf das Vorhandensein entsprechender Anlagen zurückgeschlossen werden. Doch ist es angesichts der zwischen den Individuen herrschenden Unterschiede schwierig, die Frage nach der Musikalität eines ganzen Volkes aufzuwerfen. Die Fragestellung, die der Musikalität der alten Römer gilt, erweitert sich aus einem Problem der Psychologie zu einem solchen der Völkercharakterologie.

⁴⁹ Unten Kap. IX, Anm. 857.

⁵⁰ Bekker 27.

⁵¹ Lenchantin 202.

⁵² Wille Rom 656.

⁵³ Haecker-Ziehen 231. 274f. Titel unten Kap. IX, Anm. 503.

⁵⁴ Kries 117. Haecker-Ziehen 230. Koch-Mjöen 16ff. Titel unten Kap. IX, Anm. 503.

Zunächst erhebt sich dabei die Frage der Abgrenzung dessen, was man unter dem Römervolk verstehen soll. Soll die biologische Abstammungseinheit, die staatliche Willensprägung oder der gemeinsame geistige Besitz entscheidend sein?⁵⁵ Man wird alle diese Aspekte zusammennehmen haben und besonders bei den Nachrichten aus Roms Frühzeit hoffen dürfen, daß hier noch am meisten von der Einheit der biologischen Abstammung vorhanden war⁵⁶. In späteren Zeiten muß vor allem die Sprache des Lateinischen, die auch an der Romanisierung hervorragenden Anteil besitzt, als Zeichen der Volkszugehörigkeit gewertet werden. Dadurch ergibt sich ein einfaches, wenn auch nicht immer zuverlässiges Mittel, um die römischen Äußerungen über die Musik von den griechischen abzutrennen. Seit der Kaiserzeit haben sich die Provinzen als Herkunftsorte der Schriftsteller nacheinander in den Vordergrund geschoben, und doch bilden ihre Schöpfungen einen Teil der römischen Literatur. Die geistige Zentralisierung des Weltreichs in der Hauptstadt und die kulturelle Ausrichtung nach der Metropole Rom sind ein Faktum, das sich auch auf die Musik erstreckt hat. Wie es eine römische Literatur gegeben hat, muß es auch eine römische Musik gegeben haben. Es wird also darum gehen, Rom zunächst als Stadt, dann das Land Italien und schließlich den abendländischen Teil des Reiches nach Zeugnissen der Musik abzusuchen. Der griechische Osten ist dabei stets nach Möglichkeit auszuklammern, da seine Musikalität und Musikkultur schon immer außer Frage stand.

An diesem methodischen Ausgangspunkt ist zu ersehen, daß es im Vorliegenden nicht in erster Linie um eine Musikgeschichte der Römerzeit geht, sondern um den kulturgeschichtlichen Nachweis, daß die Musik der Römer eine solche Bedeutung hatte, daß man ein hohes Maß von Musikalität als Erbanlage bei den Römern annehmen muß. Freilich bringt dann die Vielheit der Individuen eine breite Streuung der Anlagen mit sich. „So viel ist im voraus klar: Ein Volkscharakter wird immer nur durch Spannungen und Gegensätzlichkeiten zu beschreiben sein. Noch mehr als beim einzelnen gibt es da immer Bewegung und Gegenbewegung“⁵⁷. Um die Gefahr voreiliger Fehlschlüsse vom Individuum auf die Allgemeinheit zu bannen, muß von individuellen Zeugnissen zu solchen von allgemeinem Wert vorgedrungen werden, in denen die Römer als große Gesamtheit auftreten, als das große Publikum im Theater und auf dem Forum. Dazu ist die soziologische Stellung der musiktreibenden Kreise zu beachten, um auch von dieser Seite Einheitlichkeit und Verschiedenheiten aufzudecken.

In den Grenzen, welche prägnanten Formulierungen durch die Mannigfaltigkeit des Lebens von vornherein gesteckt sind, mögen also gewisse musikalische Völkercharakterisierungen ihre Richtigkeit haben. Was die historischen Nachfahren der alten Römer betrifft, so hat schon Goethe die Eigenheit ihres Verhältnisses zur Musik herausgestellt: „Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiäner zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es

⁵⁵ Spranger 43 f.

⁵⁶ Moser 7.

⁵⁷ Spranger 50.

die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird“⁵⁸. „Der Italiäner wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befeißigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung als solchen ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehn, und das, was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannichfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text, da er zum Gesang doch einmal Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben“⁵⁹.

Auch Moser geht von einer solchen spezifischen Grundeinstellung der Völker zur Tonkunst aus: „Dem Griechen ist sie überwiegend Erziehungsmittel, dem Römer mehr Genießerreiz, dem Slawen Leidenschaftstachel, dem Romanen witzübendes Form- und Gesellschaftsspiel, dem Germanen jedoch ein der Gottesverehrung nahestehendes Wahrtum“⁶⁰. Diese für das moderne Italien gültigen musikalischen Grundtatsachen, das Streben nach Vokalität und sinnlich-monodischem Melos, aus dem leicht ein sinnloses Koloraturgepränge entsteht⁶¹, das Ausgehen auf plastische Gestaltung der Form mehr als auf lineare Gestaltung des Inhalts, die Neigung zu virtuos-dekorativen Scheinformen⁶², das Verharren in traditioneller Typik und das Ausarten in sinnlosen Schönklang⁶³ wird man in ganz ähnlicher Weise bei den alten Römern wiederfinden können. Es kann also über Unterschiede der Völker in ihrem Verhalten zur Musik und über Besonderheiten der Italiener und Römer in dieser Hinsicht kein Zweifel sein.

Die Einbeziehung der Völkercharakterologie ist aber zudem ein methodisches Anliegen. Denn der um Objektivität ringende Betrachter wird nie übersehen, daß er selbst als Glied eines national mitgeprägten Kulturzusammenhangs solcher völkercharakterologischen Typisierung unterliegt. Für den vorliegenden Fall bedeutet dies: Ein deutscher Musikhistoriker darf nicht von der deutschen Einstellung zur Musik aus die altrömische zu beurteilen suchen. Sondern er sollte versuchen, diese, wie sie sich in den Quellen noch erkennen läßt, aus sich heraus zu verstehen. Vor allem die Beurteilung des Virtuositums wird hier zu revidieren sein. Ersetzt man einmal in der nachfolgenden trefflichen Charakterisierung Mosers die Italiener durch ihre historischen Vorgänger, so werden die Schwierigkeiten eines Verständnisses deutlich: „Dem Italiener“ – und dem alten Römer – „bleibt Kunst, so leidenschaftlich er sich beteiligen mag, immer irgendwie schöner Schein, ein stillschweigend verabredetes ‘Als ob’, bei dem der Darsteller im Mittelpunkt des Interesses steht – sei es, daß der Name virtuoso etwas in Wahrheit Leichtes zum scheinbar unerhört Schwierigen emporblendet, sei es, daß er das wirklich Schwere mit scheinbarer Leichtigkeit entzückend bewältigt. Der Deutsche dagegen trägt seit Gotenzeiten eine bald grimmige, bald gelassene Geringschätzung gegen alles bloß Scheinhafte in der Kunst zur Schau, er will – wie schon der germanische Würfelspieler bei Tacitus – auch das Spiel als letzten, wirklichen Ernst erleben, er liebt

⁵⁸ J. W. Goethe, Anmerkungen über Personen und Gegenstände, deren in dem Dialog Rameau's Neffe erwähnt wird, Weimarer Ausgabe der Werke 45, 181, 19ff.

⁵⁹ Ebd. 17ff.

⁶⁰ Moser 6, vgl. Spranger 56.

⁶¹ Moser 17.

⁶² Mommsen 219.

⁶³ Moser 14.

das Schwierige um seiner selbst willen, auch wenn es ihn (nach dem Spottwort der Romanen) 'schwitzen' macht, und allzu glatte Formbewältigung ist ihm leicht als 'verlogen' verdächtig, während ihm gerade beim Formkampf Unterliegende wie der letzte Beethoven oder Bruckner, im Ringen und Stammeln der Gebärensqual am allerteuersten sind"⁶⁴.

In der Fachliteratur allerdings wurde die hochgezüchtete Raffinesse der nur zum Genießerreiz bestimmten Musik zum Ausdruck einer dekadenten Gesellschaft gestempelt und zum Inbegriff des römischen Musiklebens erklärt. Warnungen vor dieser Verfallstheorie waren selten und verhallten ungehört, so die wichtige von Schering (1914)⁶⁵. Wenn sich in der römischen Musikgeschichte besonders der Kaiserzeit die Kunstmusik der Virtuosen mit dem Ziel künstlerischer Höchstleistungen verselbständigte, so hat es keinen Sinn, die Auseinandersetzung zwischen berufsmäßigem Spezialistentum und gebildetem Dilettantismus auf dem Rücken der Römer auszutragen. Besonders ungereimt ist dabei, wie den Römern das Griechentum mit seiner Musikethik als leuchtendes Vorbild vorwurfsvoll vorgerückt wird, wo doch die ethische Auffassung nur eine bestimmte Richtung neben anderen griechischen Musikanschauungen war, die sich gerade in hellenistischer Zeit ausbreiteten. Im übrigen kam die beanstandete Verfeinerung der Kunst als Kunst zugute, befreite sie von den Banden der Poesie und hielt sie aller doktrinären Erstarrung fern. Die weitere Ungereimtheit, die darin bestand, den Römern zugleich Verfeinerung und Vergröberung vorzuwerfen, schien ebenfalls niemanden unter den Kritikern zu stören, als ob sich mit dem Verlangen nach Genießerreizen besonders geringe musikalische Ansprüche motivieren ließen! Dies alles läßt sich nicht anders als aus einer tiefsitzenden Voreingenommenheit verstehen, deren Wurzel in der nationalen Verschiedenheit des Verhältnisses zur Musik bei den Römern und ihren Kritikern liegen muß. Die Beachtung dieses völkercharakterologischen Hintergrunds in der vorliegenden Arbeit sucht derartige Ungereimtheiten von vornherein auszuschließen.

5 Die Auseinandersetzung der Musik mit dem Kontrastideal der Gravitas

Die Völkercharakterologie liefert aber neben der Einsicht in die Gebundenheit des Urteils mit ihrem Begriff des Kontrastideals eine weitere Möglichkeit, um in der Beurteilung gewisser römischer Äußerungen zu einer der Gesamtheit der Zeugnisse angemesseneren Stellungnahme zu gelangen. „Nicht immer enthüllt die Selbstidealisierung, was man im tiefsten Kern ist. Es bleibt ein großer Unterschied zwischen dem, was man sein möchte, und dem, was man schon aus sich gemacht hat"⁶⁶. Aller Kampf gegen die Musik als vermeintliches Symptom von Verfallserscheinungen, seit dem alten Cato⁶⁷ bis zu den christlichen Kirchenvätern, macht nur immer wieder deutlich, welchen Platz sie tatsächlich im römischen Volksleben einnahm. Im Sinne eines solchen „Kontrastideals“ wer-

⁶⁴ Moser 15.

⁶⁵ Schering 21 f. Vgl. Fleischhauer 9.

⁶⁶ Spranger 61.

⁶⁷ Cato orat. frg. 40,5 Praeterea cantat, ubi collibuit, interdum Graecos versus agit, iocos dicit, voces demutat, staticulos dat. Bei Macr. sat. 3, 14, 9. Grysar 404. Hug 890. Marx Volkslieder 398. Wille Musikalität 74.

den also die gelegentlichen Äußerungen römischer Kritiker gegen die verbreitete Musik zu verstehen sein. Kann man aber dann den angeblichen Mangel der Römer an Musikalität damit beweisen, daß es Cicero als eine Perversität erschien, wenn jemand auf dem Forum sang⁶⁸ oder tanzte⁶⁹? Hier geht es gerade um die Gravitas als würdiges Verhalten in der politischen Öffentlichkeit und um den äußersten Verstoß gegen dieselbe. Die Musikalität der Römer aber hängt nicht daran, ob sie ausgerechnet auf dem Forum tanzten oder nicht, auch wenn Sachs (1933) von derartigen Zeugnissen ausging. Doch selbst da ist die Absage relativ: Ließe sich durch einen solchen Tanz auf dem Forum eine Erbschaft machen und dann gemeinnützig verwenden, so hätte auch Cicero nichts dagegen einzuwenden gehabt⁷⁰.

Mit diesem Gravitasideal hängt zusammen, daß sich die Römer besonders in ihren gesinnungstüchtigen Vertretern einen Politiker schlecht als Sänger und Tänzer vorstellen konnten⁷¹. Aber diese Vorstellung ist nicht auf die Römer beschränkt, so wenig wie die bürgerliche Voreingenommenheit gegenüber dem Musikerberuf. Die starke Spannung zwischen Gravitasideal und musikalischen Neigungen muß vielmehr als Ursache einer bislang wenig erkannten fruchtbaren Dynamik im römischen Leben verstanden werden⁷². Wenn ein ehrenwerter Römer der Musik den Abschied gab, so tat er es nicht aus Mangel an Musikalität, sondern aus einer auch in späteren Zeiten immer wieder auftretenden Scheu, sich gegenüber der erstrebten Gravitas etwas zu vergeben⁷³. Umgekehrt zeigte die Praxis am Beispiel des Clodius, daß Popularität durchaus mit einem der Gravitas fernen, der Musik zugewandten Verhalten vereinbar war⁷⁴. Mit dem Nachweis dieses Kontrastideals und seines Gegenpols in der römischen Wirklichkeit erfährt so die Altertumswissenschaft eine Erweiterung ihres Römerbilds, bei der das einseitige Bild des gravitätischen Römers seine notwendige Ergänzung durch das des sich lebhaft äußernden, heftig gestikulierenden, begeistert singenden und tanzenden Südländers findet. Es gehörte demnach mit zum Wesen des Römertums, in der fruchtbaren Spannung zwischen erstrebter Gravitas und erlebter *Ars ludicra* zu stehen.

⁶⁸ Cic. off. 1, 40, 145 Sed ea, quae multum ab humanitate discrepant, ut si qui in foro cantet aut si quae est alia magna perversitas, facile apparet. Coleman 7.

⁶⁹ Cic. off. 3, 19, 75 At dares hanc vim M. Crasso, ut digitorum percussione heres posset scriptus esse, qui re vera non esset heres, in foro, mihi crede, saltaret. Marquardt 119. Coleman 7, 19.

⁷⁰ Cic. off. 3, 24, 93 Quid? si qui sapiens rogatus sit ab eo, qui eum heredem faciat, cum ei testamento sestertium milies relinquatur, ut antequam hereditatem adeat luce palam in foro saltet, idque se facturum promiserit, quod aliter heredem eum scripturus ille non esset, faciat quod promiserit necne? Promisisse nollem et id arbitror fuisse gravitatis; quoniam promisit, si saltare in foro turpe ducet, honestius mentietur, si ex hereditate nihil ceperit, quam si ceperit, nisi forte eam pecuniam in rei publicae magnum aliquid tempus contulerit, ut vel saltare, cum patriae consulturus sit, turpe non sit. Marquardt 119. Birt Studien 143.

⁷¹ Nep. Epam. 1, 2 scimus enim musicen nostris moribus abesse a principis persona, saltare vero etiam in vitiis poni, quae omnia apud Graecos et grata et laude digna ducuntur. Bartholinus 127. Friedländer 181. Quasten 166. Blümner 327. Wagenvoort 104. Warnecke Tanzkunst 2247. Paoli 284. Benz 139f.

⁷² Wille Musikalität 83; Rom 857.

⁷³ Fronto p. 160 Laudo censoris illud, qui ludos talarios effugeret, quod semet ipsum diceret, cum ea praeterisset, difficile dignitati servire, quin ad motum crotali aut cymbali pedem poneret. Altheim *Talarius ludus* 2061 ff.

⁷⁴ Cic. har. 21, 44 P. Clodius a crocota, a mitra, a muliebribus soleis purpureisque fasceolis, a strophio, a psalterio, <a> flagitio, a stupro est factus repente popularis. Coleman 7.

6 Unterschiedliche Nachrichten zum musikalischen Massengeschmack

Bei anderen Einwänden gegen die Musikalität der alten Römer, die sich auf historische Zeugnisse stützen, kommt es auf ein gerechtes Abwägen unterschiedlicher Nachrichten an, bei dem eine Besinnung auf moderne Verhältnisse wertvolle Vergleichsmaßstäbe liefert. Daß das deutsche Volk ein musikalisches Volk genannt zu werden verdient, bezweifelt niemand, der auf die zahlreichen Komponisten und Interpreten, auf die öffentliche Musikpflege und die private Musikliebhaberei hingewiesen wird. Daß das heutige Sportpublikum das Musikpublikum an Zahl übertrifft, wird kaum gegen die Stellung der Musik im Leben der Gegenwart ins Feld geführt werden dürfen. Bei den Römern dagegen legt man in der Forschung großes Gewicht auf den Bericht des Polybios von den Triumphalspielen des L. Anicius 167 v. Chr., wonach damals auf einer großen Bühne im Zirkus alle mitgebrachten Tibiaspieler zugleich auftreten und auf einmal blasen mußten. Während nun nach Polybios der Chor in der Orchestra seine Tanzbewegungen zu der Musik in richtigem Takt vollzog, schickte der Festgeber seine Liktores zu den Aulosbläsern und ließ ihnen sein Mißfallen kundtun; sie mußten mehr gegeneinander angehen. Erst als die Griechen begriffen, welche Art von Erwartung das Publikum ihnen entgegenbrachte, und eine wilde spaßhafte Balgerei aufführten, sollen sie nach dem ergötzlichen Bericht den stürmischen Beifall der Zuschauer gehabt haben⁷⁵.

Doch bleibt das eine ergötzliche Geschichte aus der Anfangszeit der bewußten Hellenisierung. Für die Musik gilt dasselbe wie für die anderen Künste: Sie war schon „lange vorher nach Rom gedrungen und geholt worden, und an eigenen Leistungen hatte es nicht gefehlt; was aber damals geschah und was Späteren in einer bereits völlig vom Griechischen bestimmten Betrachtungsweise als der Anfang überhaupt erschien, war der eigentliche Beginn bewußter und entschlossener Hellenisierung“⁷⁶. Das Zeugnis besagt nichts gegen die Musikalität der römischen Massen, gegen die es so häufig ins Feld geführt wird, und kann niemals als bezeichnend für den römischen National-

⁷⁵ Polyb. 30, 22, 2 μεταπεμφάμενος γὰρ τοὺς ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἐπιφανεστάτους τεχνίτας καὶ σκηνὴν κατασκευάσας μεγίστην ἐν τῷ κίρκῳ πρῶτους εἰσήγεν αὐλητὰς ἅμα πάντας. 3. οὗτοι δ' ἦσαν Θεόδωρος ὁ Βοιώτιος, Θεόπομπος, Ἐρμιππος, Λυσίμαχος, οἵτινες ἐπιφανέστατοι ἦσαν. 4. τοὺτους οὖν στήσας ἐπὶ τὸ προσκηνίον μετὰ τοῦ χοροῦ αὐλεῖν ἐκέλευσεν ἅμα πάντας. 5. τῶν δὲ διαπορευομένων τὰς κρούσεις μετὰ τῆς ἀρμολογίας κινήσεως προσπέμψας οὐκ ἔφη καλῶς αὐτοὺς αὐλεῖν, ἀλλ' ἀγωνίζεσθαι μᾶλλον ἐκέλευσεν. 6. τῶν δὲ διαπορούτων ὑπέδειξεν τις τῶν βραβδούχων ἐπιστρέψαντας ἐπαγαγεῖν ἐφ' αὐτοὺς καὶ ποιεῖν ὡσανεὶ μάχην. 7. ταχὺ δὲ συνοήσαντες οἱ αὐληταὶ καὶ λαβόντες ἧ οἰκίαν ταῖς ἑαυτῶν ἀσελγείαις μεγάλην ἐποίησαν σύγχυσιν. 8. συνεπιστρέψαντες δὲ τοὺς μέσους χοροὺς πρὸς τοὺς ἄκρους οἱ μὲν αὐληταὶ φουσάντες ἀδιανόητα καὶ διαφέροντες τοὺς αὐλοὺς ἐπήγον ἀνὰ μέρος ἐπ' ἀλλήλους. 9. ἅμα δὲ τούτοις ἐπικτυποῦντες οἱ χοροὶ καὶ συνεπεισόντες τὴν σκηνὴν ἐπεφέροντο τοῖς ἐναντίοις καὶ πάλιν ἀνεχώρου ἐκ μεταβολῆς. 10. ὡς δὲ καὶ περιζωσάμενός τις τῶν χορευτῶν ἐκ τοῦ καιροῦ στραφεὶς ἤρε τὰς χεῖρας ἀπὸ πυγμῆς πρὸς τὸν ἐπιφερόμενον αὐλητὴν, τότε ἤδη κρότος ἐξαισίοις ἐγένετο καὶ κραυγὴ τῶν θεωμένων. 11. ἔτι δὲ τούτων ἐκ παρατάξεως ἀγωνιζομένων ὀρχησται δύο εἰσήγοντο μετὰ συμφωνίας εἰς τὴν ὀρχήστραν, καὶ πύκται τέτταρες ἀνέβησαν ἐπὶ τὴν σκηνὴν μετὰ σαλπικτῶν καὶ βυκανιστῶν. 12. ὁμοῦ δὲ τούτων πάντων ἀγωνιζομένων ἄλεκτον ἦν τὸ συμβαῖνον. περὶ δὲ τῶν τραγωδῶν, φησὶν ὁ Πολύβιος, ὅτι ἂν ἐπιβάλωμαι λέγειν, δόξω τισὶ διαγλευάζειν. Ribbeck 640. Mommsen 629. Blümner 328. Reinach bei Daremberg 2087. Pletzsch Bildungsideal 16. Friedländer 175. Wüst Pantomimus 847. Jucker 61. Lang 48. Wille Musikalität 74.

⁷⁶ Jucker 72.

charakter angesehen werden. Die Gesamtheit des römischen Volks muß dennoch als musikliebend bezeichnet werden. So erlagen auch Terenzstücke gelegentlich der Konkurrenz eines Seiltänzers⁷⁷, während sonst das damalige Publikum, wie zu zeigen sein wird, vor allem durch die Musik für das Theater gewonnen wurde. Es bedeutete ebenso wenig eine prinzipielle Absage an die Musik, wenn später die Ritter plötzlich mitten unter Liedern von der Lust zu Gladiatorenspielen überwältigt wurden⁷⁸.

Denn zur gleichen Zeit bemerkten Cicero und Dionys von Halikarnassos die von künstlerischem Gefühl zeugende protestierende Massenreaktion im Theater, sobald in den Darbietungen der Musiker eine Silbe in ihrer Quantität verfehlt wurde und es beim Chor und bei Einzelsängern Dissonanzen und Unreinheiten gab. Es handelt sich dabei zwar um ein älteres literarisches Motiv, doch wäre es ohne Erfahrungsgrundlage nicht wiederholt worden⁷⁹. Der sonst so häufig als amüsich verachtete Pöbel sah den Virtuosen mit äußerster Peinlichkeit auf die Finger, konnte sich aber ähnlich enthusiastisch über vollendete rhythmische und harmonische Gestaltung freuen⁸⁰. Es fanden sich in ihm Kenner, die beim ersten Ton eines Tibiaritornells das Stück schon genau erkannten⁸¹. Auch ließ sich das Publikum von Künstlern ihre Werke vorführen, ohne einen Geschmacksterror auszuüben⁸². Man erkennt dabei die breiten Möglichkeiten, die für die Massenreaktion gegeben waren, und wird gefeilt gegen die Überbewertung einzelner negativer Zeugnisse.

Sie verdienen eine ähnliche Behandlung wie die zeitgenössischen Musikkritiken. Was würde der Musikhistoriker eines späteren Jahrtausends vom heutigen Musikleben zu berichten wissen, wenn ihm zufällig mehr entrüstete Kritiken als genaue Einblicke vorlägen? Es ist aber eine alte Erfahrung, daß sich Kritik am lautesten zu Wort meldet und daher am ehesten Aussicht hat, in den Quellen festgehalten zu werden. Wer, wie so manche modernen Betrachter der römischen Musikgeschichte, nur auf die Stimmen hört, die den Verlust eines klassischen Idealzustands beklagen und die Musik ihrer Zeit ablehnen, vergißt zu leicht, daß oft nur Auswüchse und Experimente verurteilt werden. Ohne wache Kritik aber kommt keine lebendige Musikkultur aus, und kritische Urteile

⁷⁷ Ter. Hec. prol. I 3ff. ut neque spectari neque cognosci potuerit: / ita populus studio stupidus in funambulo / animum occuparat. Wille Musikalität 74.

⁷⁸ Hor. ep. 2, 1, 185 f. si discordet eques, media inter carmina poscunt / aut ursum aut pugiles; his nam plebecula gaudet. Jucker 61.

⁷⁹ Unten Kap. IX, Anm. 565.573 f.

⁸⁰ Colum. 12, 2 ubi chorus canentium non ad certos modos, neque numeris praeceuntis magistri consensit, dissonum quiddam ac tumultuosum audientibus canere videtur; at ubi certis numeris ac pedibus velut facta conspiratione consensit atque concinuit, ex eiusmodi vocum concordia non solum ipsis canentibus amicum et dulce resonat, verum etiam spectantes audientesque laetissima voluptate permulcentur nach Christ 689. Gysar 388.397. Ribbeck 640. Friedländer 164. Unten Kap. VII, Anm. 322 ff.

⁸¹ Cic. Luc. 2, 7, 20 multa quae nos fugiunt in cantu exaudiunt in eo genere exercitati, qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse aiunt aut Andromacham, cum id nos ne suspicemur quidem. Lenchantin 209. Mountford 585. Huchzermeyer 54. Friedländer 175. Warnecke Vortragskunst 712. Cic. Luc. 2, 27, 86 'Pictor videt quae nos non videmus' et 'simul inflavit tibicen a perito carmen adnoscitur'. Coleman 7.8.13.

⁸² Cic. Tusc. 5, 36, 104 An tibicines iique, qui fidibus utuntur, suo, non multitudinis arbitrio cantus numerosque moderantur, vir sapiens, multo arte maiore praeditus, non quid verissimum sit, sed quid velit vulgus, exquiret? Coleman 7.8.9.

beweisen jedenfalls das Vorhandensein konservativer Kräfte, die das bewährte Gut zu erhalten trachten. Es kommt also darauf an, das Ganze der Überlieferung sorgfältig abzuwägen, statt Einzelnachrichten vorschnell zu verallgemeinern.

7 Historische Entwicklung und systematische Darstellung

Zum Schluß dieser Einführung bleibt der Begriff der Musik selbst zu umreißen übrig. Er läßt sich in römischer Zeit nicht mehr im umfassenden Sinn der alten Musenkunst definieren, welche die ganze Dichtung und geistige Bildung mit umfaßte. Sondern es muß derjenige Bereich zur Grundlage genommen werden, den römische Musiktheoretiker abgesteckt haben, indem sie die Musik als Kunst der maßgerechten Tonerzeugung und der zahlenmäßig geordneten Bewegung verstanden. Danach werden hier Ton- und Tanzkunst und die sie begleitende Theorie betrachtet. Diese beiden so umgrenzten Künste sind es gerade, die eine Apologie der alten Römer gegen die bereits dargestellten Vorwürfe moderner Gelehrter erheischen. Selbstverständlich darf dabei Musik nicht nur als bewußte Kunst und als Streben nach gelernter und eingeübter Kunstleistung verstanden werden. Sondern ein Betrachter muß sein Augenmerk für die volle Breite der musikalischen Äußerungen von den kunstlosen Ammenliedern bis zu den Konzertvorträgen der ersten Bühnenvirtuosen, vom Gesang, den einer unbewußt vor sich hinträumt, bis zur kunstvollen Komposition offenhalten. Angesichts der Reichhaltigkeit der Untersuchungsobjekte empfiehlt sich eine systematische Darstellungsweise, die freilich die Probleme der historischen Entwicklung nicht außer acht lassen darf.

Zu diesen historischen Problemen rechnet das Problem des Aufgehens früher römischer Musik in der Musik des Weltreichs. Das Bewußtsein, eine nur lückenhafte Überlieferung zur Verfügung zu haben, bewahrt auch vor der Hypothese, die altrömische Musik sei vor der griechischen verstummt⁸³. Der Vergleich mit der späteren Musikgeschichte besagt ein Ähnliches: Ist die deutsche Musik verstummt, als die Italiener die Bühne beherrschten? Wie überall auf kulturellem Gebiet sind hier Wechselwirkungen anzunehmen, die wegen des Mangels an musikalischen Primärquellen bei den Römern leider nicht im einzelnen kontrollierbar sind. Selbst wenn man Musik nur als hohe Kunst gelten läßt und von volksmäßigen Musikäußerungen absieht, erscheint es gefährlich, den Römern Originalität einfach abzusprechen⁸⁴. Verbreitung und Wertschätzung der musikalischen Kunst sind in Rom so stark, wie sie bei einem unmusikalischen Volk undenkbar wären, weshalb sie als Ausdruck nationaler Veranlagung gewertet werden müssen. Da aber zu dieser erblichen Begabung ein hohes Maß von Aneignungsfähigkeit hinzukommt⁸⁵, muß diese ursprüngliche römische Musik in der Musikkultur des Welt-

⁸³ Friedländer 161.

⁸⁴ Ebd.: „Eine römische Musik, insofern damit eine Kunst im höheren Sinne des Worts gemeint ist, hat es nie gegeben, sondern nur eine auf römischen Boden verpflanzte griechische“. Crusius Grenfell 384. Celentano 264. Abert bei Adler 62. Bekker 27. Pietzsch Bildungsideal 16 u.v.a.

⁸⁵ Dieterich 75: „Wie weit sie in der Entwicklung der mannigfachen späteren Erzeugnisse dieser Gattung einen vielleicht nicht unbeträchtlichen Anteil haben, ist schwer zu erkennen: es liegt mehr in der Anpassung des Fremden an die alte ursprüngliche Volksart als im Durchsetzen eigener Stoffe und Formen.“

reichs aufgegangen sein⁸⁶. Gegen die römische Musikbegabung ist auch nicht eine gewiß vorhandene frühe Beeinflussung durch die Etrusker anzuführen⁸⁷. Der Gefahr einer voreiligen Übertragung späterer Fremdeinflüsse auf den ursprünglichen Veranlagungsbestand wird am besten dadurch begegnet, daß man möglichst frühzeitige Quellen heranzieht sowie solche aus Bereichen, die fremden Einflüssen gegenüber am widerstandsfähigsten sind, also vor allem aus dem kultischen Leben. Außerdem muß daran erinnert werden, daß sich die Römer ihre eigene Urzeit keinesfalls musiklos vorgestellt haben. Auch stellen durchaus nicht alle lateinischen Instrumentenbezeichnungen Fremdwörter dar. In welchem Umfang Römer als musikalische Schöpfer aufgetreten sind, ist wegen des Fehlens der Primärquellen schwer zu beantworten. Doch sind mindestens drei, jeder in seiner Art auf bedeutende Weise, schöpferisch hervorgetreten: Horaz, Nero und Ambrosius. Die Musik, die sich mit diesen Namen verbindet, umspannt fast die volle Breite römischen Musiklebens. Daß es auch in Zeiten künstlerischer Verfeinerung eine eigenständige römische Musik gegeben hat, bezeugt bei voller Berücksichtigung der Ironie, mit der von Petron Geschmacklosigkeiten neureicher Emporkömmlinge gegeißelt werden, Trimalchios Auftrag an einen Chortibiabläser, lateinisch zu blasen⁸⁸. Da nach dem Zusammenhang der Stelle der Nachdruck auf dem Unterschied zur griechischen Kunst liegt, ein lateinischer Text aber für einen Bläser ausscheidet, ist die Bevorzugung einer genuin lateinischen Musik nicht abzustreiten.

Der Versuch, die Musik bei den Römern in der Form einer historischen Entwicklung zu beschreiben, ist schon mehrfach gemacht worden, so im besonderen von Machabey (1946) und in Auseinandersetzung damit vom Verfasser selbst (1963). Im Unterschied zu der verbreiteten Ansicht, die nur eine griechische Überfremdung des römischen Musiklebens gelten läßt, muß eine historische Betrachtung der römischen Musikgeschichte mit einer urtümlichen römischen Periode einsetzen. 364 v. Chr. als Geburtsjahr der römischen Theatermusik bezeichnet dann den Beginn einer zweiten, bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. reichenden Epoche römischer Musik. Von Machabey als 'klassisch' bezeichnet, sollte sie wohl mit Rücksicht auf die spätere literarische Klassik und Horaz näher abgegrenzt werden als Epoche des künstlerischen Aufstiegs zu musikalischen Großformen. Nach den römischen Siegen über die Aitoler und Antiochos III. 189 v. Chr., nach der Unterwerfung Makedoniens 167 v. Chr. und dem endgültigen Sieg über die Griechen 146 v. Chr. ergoß sich mit den erbeuteten Sklaven ein breiter Strom griechischer Musikkenntnisse, -fertigkeiten und -gewohnheiten in das siegreiche Rom, womit die Epoche der Hellenisierung des römischen Musiklebens in Praxis und Theorie einsetzte. Sie gipfelte in der horazischen Odendichtung, insbesondere im Säkularlied, in der Theorie bei Varro, Cicero, Lukrez, Vitruv. Das Bewußtsein, einen künst-

⁸⁶ Reinach bei Daremberg 2087: „Rome a eu très anciennement les germes d' un art musical original, mais dont le détail est mal connu et qui n' a pas pu se développer en présence des musiques étrangères.”

⁸⁷ Celentano in seiner Polemik gegen Gevaert und Reinach 245f.: „Ma gli egregi studiosi, tanto benemeriti degli studi musicali dell' antichità, sono in errore, e quasi non si può perdonar loro l' aver citato come esempio di musica indigena romana gl'inni dei fratelli Arvali e le libere canzoni Fescennine. Forse che gli uni e le altre non erano state importate dalla Etruria, come si rileva chiaro da parecchi scrittori latini?”

⁸⁸ Petr. 53 choraleum meum iussi Latine cantare.

lerischen Höchststand in der Musik erreicht zu haben, wird in dieser Zeit mehrfach von den Römern selbst geäußert. Die römische Kaiserzeit bewahrte außer den nun reicher bezeugten Volksliedern die alten, unter Augustus teilweise restaurierten Formen der Sakralmusik bis zu ihrer Ablösung durch die christliche Musikpflege, erlebte auf der Bühne das Absterben der alten Großformen zugunsten neuartiger Darbietungen, in der Musiktheorie teils Tradierung, teils völlige Neufassung der Musik als eines Bildungsguts der *Artes liberales*, die organisatorische Festigung der Musikerverbände und die Ausbreitung des Virtuositums und des Dilettantismus.

Doch die Zeugnisse, die zur Auswertung zur Verfügung stehen, sind für diese einzelnen Perioden viel zu ungleich, als daß sich aus ihnen ein vollständiges Bild ergeben würde. Vor allem für die Frühzeit und die vor der Hellenisierung liegende Epoche der römischen Musikgeschichte ist die Ausbeute recht spärlich, der dadurch oftmals notwendige Schluß vom Späteren auf das Frühere aber innerhalb einer systematischen Darstellung leichter zu vollziehen. Es wird also im folgenden der Weg der systematischen Darstellung besprochen und dabei versucht, der historischen Entwicklung innerhalb der einzelnen Gattungen nachzugehen, was sich ähnlich in der Literaturgeschichte empfiehlt. Die systematische Einteilung dieser Arbeit richtet sich nach den verschiedenen Lebensgebieten des römischen Daseins. Damit ist auch der letzte im Untertitel vorkommende Begriff methodisch gerechtfertigt. Wer über das moderne deutsche Musikleben zu berichten hätte, müßte, um es in seiner ganzen Breite zu erfassen, über die Musik in Theater und Konzertsaal, Film und Rundfunk, Kirche, Schule und Haus, die Musik des Volkes mit Volksliedern, Tanz- und Militärkapellen, das musikalische Vereinsleben, den musikalischen Unterricht, das musikalische Schrifttum und die zeitgenössische Komposition handeln und nach der sozialen Stellung des Musikers fragen. Ein solcher Querschnitt durch die vielfältigen Lebensbereiche, in denen der Mensch mit der Musik in Berührung kommt, ist hier beabsichtigt. Versetzt man sich zweitausend Jahre zurück, so fallen Film und Rundfunk weg, und statt mit der Kirche hat man es zunächst mit dem heidnischen Kultus zu tun. Sonst aber läßt sich auch für die alten Römer in den verschiedensten Lebensbereichen musikalische Betätigung nachweisen. Es ist möglich, in systematischer Auswertung⁸⁹ der Überlieferung etwas von der Bedeutung der Musik im römischen Kultus, im Militärwesen, im Theater und im täglichen Volksleben, in der Kunstmusik des privaten und öffentlichen Lebens zu erfahren, außerdem die römische Musikübung innerhalb der christlichen Kirche kennenzulernen und schließlich den Bereich abzuschreiten, in dem das musiktheoretische Wissen mitsamt einer musikalischen Mythologie seinen bildungsmäßigen Niederschlag fand, zunächst literarisch in Sprichwörtern, Redensarten, Gleichnissen und Beispielkatalogen, dann in ausführlichen Werken der zünftigen Musiktheorie, nicht zuletzt aber auch in der praktischen Anwendung in Rhetorik, Architektur, Instrumentenbau, Kriegskunst und Medizin.

⁸⁹ Finney 9.

Kapitel II

Die Musik im kultischen Leben der Römer

8 Der Zweck der Kultmusik nach antikem und modernem Urteil

Wie bei anderen Völkern der antiken Welt, so hatte auch im alten Rom die Musik ihren festen Platz bei allen Arten von kultischen Feierlichkeiten vom Hausopfer bis zu den öffentlichen Götterfesten und Sühnfeierlichkeiten. Da die Einrichtungen des römischen Kultus in vielen Fällen schon von den Alten in sehr frühe Zeit, nämlich die erste Königszeit, hinaufdatiert werden und sich erfahrungsgemäß besonders bei einem Bauernvolk, wie es das römische war, kultische Bräuche weithin unverändert vererben, wird man am ehesten in der Kultmusik eine jahrhundertealte Kontinuität anzunehmen haben, wenn natürlich auch über diese uralten Musikformen wohl nie mehr Näheres bekannt werden wird.

Modernem Leben ist die Verbindung von Religion und Musik, von Feier und Festmusik aus einer uralten Tradition und alltäglichen Erfahrung selbstverständlich. Es gibt aber auch aus dem alten Rom Zeugnisse von Menschen, die sich über diese Verknüpfung Gedanken machten. Warum geschieht eine Begegnung mit der Gottheit immer unter musikalischer Begleitung? Es sind recht vernünftige Argumente, mit denen man sich diese Frage in der klassischen Zeit zu beantworten suchte; man dachte an das Vergnügen, das man selbst bei der Musik empfand, und stellte sich entsprechend die Reaktion bei den Göttern nicht anders vor: auch sie werden durch die Töne ergötzt.

Soweit antike Autoren sich über den Zweck der Kultmusik äußern, betonen sie in aufgeklärtem Rationalismus diese Annehmlichkeit der Musik für die Götter. Für Horaz galt die Musik als ein Besänftigungsmittel für die Götter, die durch den in ihr wie im Weihrauch enthaltenen sinnlichen Genuß gnädig gestimmt werden¹. Ähnlich sagt Censorin, der sich in seiner Schrift über den Geburtstag mit musikalischen Fragen beschäftigt², es wäre wohl nie zur Einführung szenischer Spiele zur Besänftigung der Götter gekommen, es wäre wohl nie zu allen Sühne- und Bittfeiern ein Aulosbläser zugezogen worden, und man hätte sicher nicht den dabei tätigen Musikern solche Freiheiten zugestanden, wenn nicht eben einfach die Musik den Göttern angenehm wäre³. Dieser Aspekt wird auch mit Kulturentstehungslehren verbunden, wonach die Musen auf die Erde herabgeschickt wurden, um die Himmlischen angenehm zu preisen, die Musik also die Rückerstattung einer Himmelsgabe und ein Mittel zum Preis der Schöpfung dar-

¹ Hor. *carm.* 1, 36, 1 ff. *et ture et fidibus iuvat / placare et vituli sanguine debito / custodes Numidae deos.* Burney 410. Quasten 3.

² Unten Kap. XII, Anm. 1 ff.

³ Unten Kap. XII, Anm. 25.

stellt⁴. Arnobius freilich spottet gemäß seiner christlichen Gottesauffassung über den Gedanken der musikalischen Ergötzung der Götter⁵. Nach moderner Auffassung jedoch, die unten⁶ näher dargelegt werden soll, liegt der ursprüngliche Zweck, den die Musik im heidnischen Kult erfüllte, in der magischen Sphäre: Musik soll die Götter zwingen, dem bittenden und opfernden Menschen zu willfahren. Wegen dieser praktischen Zielsetzung durfte in Rom beim Opfer die Musik nicht fehlen. Durch diese Kultmusik aber ist verbürgt, daß den alten Römern schon in ihren frühesten Zeiten die Musik nicht fremd gewesen ist.

9 Die Tibia in der römischen Kultmusik

Wie wichtig die Anwesenheit des Tibiaspielers bei Opferhandlungen in Rom war, geht daraus hervor, daß er bei Opferdarstellungen fast nie fehlt. Für die Bedeutung der Tibia im römischen Ritus aber gibt es eine Fülle literarischer und archäologischer Zeugnisse. Als der Centurio Cn. Petreius aus Atina 102 v. Chr. in Gegenwart der Konsuln an einem Altar opferte, geschah es unter Tibiaschall⁷. Als Cicero an einem Opfer in der 83 gegründeten Kolonie Capua teilnahm, war der Tibicen dabei⁸. Vom häuslichen Larenopfer bis zum feierlichsten Staatsopfer war der Aulosbläser unentbehrlich. Ein pompeianisches Wandgemälde gibt eine Libation als Hausopfer mit dem Genius familiaris und den Laren wieder; der Bläser spielt den phrygischen Aulos mit gekrümmtem rechtem Rohr⁹. Für Properz wird sogar einmal das Tibiaspiel selbst zu einer solchen Libation, wenn seine Elfenbeinpfiffe am neuen Altar zum Wein phrygische Töne spenden soll¹⁰. Auf der Vorderseite eines Altarreliefs im Konservatorenpalast aus der Zeit kurz nach Christi Geburt ist ein Voropfer für die Laren des Augustus dargestellt: Vier Beamte, Vicomagistri eines stadtrömischen Bezirks, reichen einander über dem Altar die Hände, Rind und Schwein werden von Opferdienern herangebracht, der Tibiabläser

⁴ Ps. Apul. Ascl. 9 hominum enim admirationibus, adorationibus, laudibus, obsequiis caelum caelestesque delectantur. nec inmerito in hominum coetum Musarum chorus est a summa divinitate demissus, scilicet ne terrenus mundus videretur incultior, si modorum dulcedine caruisset, sed potius ut musicatis hominum cantilenis concelebraretur laudibus, qui solus omnia aut pater est omnium, atque ita caelestibus laudibus nec in terris harmoniae suavitas defuisset. Der Gedanke entspricht Pindars verlorenem Zeushymnus bei Aristoteles II 142 Dind., zu Walter F. Otto, Die Musen, Düsseldorf-Köln 1955, 28.

⁵ Arn. nat. 7, 32 an numquid ut parvuli pusiones ab ineptis vagitibus crepitaculis exterrentur auditis, eadem ratione et omnipotentia numina tibiaram stridore mulcentur et ad numerum cymbalorum mollitia indignatione flaccescunt? Quasten 5.

⁶ Unten Anm. 102 ff.

⁷ Plin. nat. 22, 6, 11 invenio apud auctores eundem praeter hunc honorem adstantibus Mario et Catulo cos. praetextatum immolasse ad tibiicinem foculo posito. Quasten 10.

⁸ Cic. 2. agr. 34, 93 erant hostiae maiores in foro constitutae, quae ab his praetoribus de tribunali sicut a nobis consulibus de consilii sententia probatae ad praeconem et ad tibiicinem immolabantur. Quasten 10. Coleman 15.

⁹ Quasten 34, Taf. 2. Alinari 12190. Fleischhauer Bilder Nr. 29. Parallelen bei Helbig Wandgemälde 456, Nr. 41 f. 44. 51–55. 58. 60. 69.

¹⁰ Prop. 4, 6, 7 f. Spargite me lymphis, carmenque recentibus aris / tibia Mygdoniis libet eburna cadis. Quasten 34. Bartholinus 34. 181. 412. Jan Aulos 2421. Birt Studien 142. Serv. Verg. Georg. 2, 193 EBUR autem tibiaram dixit, quibus in aurem sacerdotis cani solebat. Bartholinus 192. Esmann 38.

steht im Hintergrund inmitten der Beamten¹¹ und hat wie diese aus apotropäischen Gründen die Toga über den Kopf geschlagen¹². Ähnlich wird die Tibia auf einem Larenaltar des Vatikanischen Museums¹³ und auf einem Mailänder Altar, der Seviri beim Opfer für Iupiter zeigt, geblasen¹⁴.

Auf dem Altar mit dem Stieropfer im Lateranmuseum sind der opfernde Camillus, der Opferschlichter und der Aulosbläser sichtbar¹⁵. Beim Opfer für den Genius Augusti auf dem Altar im Tempel des Vespasian vom Ende des 1. Jh. n. Chr. in Pompeji steht der mit der Toga bekleidete Opferpfeifer zwischen der links um den die Libation vollziehenden Priester und der rechts um die Opfertiere gescharten Gruppe¹⁶. Auf dem Mattei-Relief im Louvre mit der Darstellung des Adventus Augusti bläst der bekränzte Musiker die Tibia, auf deren rechtem Rohr zwei und auf deren linkem Rohr drei Grifflöcher sichtbar sind¹⁷. Von dem Kaiser Trajan findet man an der Trajanssäule Opfer mit Tibiamusik dargestellt¹⁸. Von Kaiser Hadrian zeigt ein Aureus etwa 135 n. Chr. ein Opfer mit dem Aulosbläser und der Inschrift „vota publica“¹⁹. Ähnliches bietet ein Bronzemedailion des Antoninus Pius²⁰. Ein solches Bronzemedailion stellt auch eine an den Ludi decennales 148 vollzogene Prozession dar, und zwar hintereinander den Kaiser in der Toga, zwei Knaben mit runden Schilden und einen Tibiaspieler²¹.

Das Basrelief über dem östlichen Seitenportal an der Südseite des Konstantinsbogens in Rom zeigt Marc Aurel umgeben von Militärs beim Vollzug der *Suovetaurilia*, wobei zwischen dem Kaiser und dem Opferdiener, der ein Weihrauchkästchen hält, der lorbeerbekränzte Aulosbläser sichtbar ist²². Auf einem weiteren Relief desselben Denk-

¹¹ 2–3 n. Chr. W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlin 1905, Nr. 232. H. Stuart Jones, *The sculptures of the palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, 74f. pl. 26, 1. Quasten 10f., Tafel 3. G. Rodenwaldt, *JDAI* 55, 1940, 34. J. Charbonneaux, *L'art au siècle d' Auguste*, Paris 1948, 11 pl. 83. Inez Scott Ryberg, *Rites of the state religion in Roman art*, *MAAR* 22, 1955, 59f. pl. 16, fig. 30. Fleischhauer 67, 30. Abb. 11; Bilder Nr. 26. – Ähnlich Altar in Soriano, Ryberg 61, pl. 16, fig. 32. – Fragment in Reggio, Ryberg 196, pl. 67, fig. 116 d.

¹² Latte RE 9, 1, 1914, 1123.

¹³ G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III* 1, Berlin 1936, 63 Nr. 516 a, Taf. 31. Fleischhauer 67, 30. Ryberg 58f., pl. 16, fig. 29. – Tibicen bei Opfer für Merkur–Augustus in Bologna bei Ryberg 39, pl. 10, fig. 20. – *Private Monumente* Ryberg 171, pl. 61, fig. 101 a mit Opfer für Valetudo auf Cippus in Bologna. fig. 101 b auf Silvanusaltar in Florenz.

¹⁴ Ryberg 102f., pl. 33, fig. 51. Fleischhauer 68, 31.

¹⁵ Quasten 11, A. Ryberg 85, pl. 25, fig. 39a.

¹⁶ Quasten 37, Taf. 11. Otto Brendel, *Immolatio boum*, *RM* 45, 1930, 200, Taf. 68. A. de Franciscis, *Ara sacrificiale Pompeiana*, *RPAA* 23/24, 1947/49, 175ff., fig. 3. Ryberg 82, pl. 25, fig. 38a. Fleischhauer 68, 32. Abb. 12. – Dazu Relief am Trajansbogen in Benevent, Ryberg 154, pl. 55, fig. 83. – Architekturrelief im Thermenmuseum, Ryberg 196, pl. 67, fig. 116e. – Mosaik in Ostia, Ryberg 97, pl. 31, fig. 46.

¹⁷ Ryberg 130f., pl. 46, fig. 70. Fleischhauer 69.

¹⁸ K. Lehmann–Hartleben, *Trajanssäule*, Taf. 45, Szene 99. Ryberg 126f., pl. 44, fig. 67. Fleischhauer Bilder Nr. 27. – Außerdem Lehmann–Hartleben, Taf. 42, Szene 91. Ryberg 123f., pl. 42, fig. 64. – Lehmann–Hartleben, Taf. 39, Szene 86. Ryberg 125f., pl. 43, fig. 66. Unten Kap. III, Anm. 66.

¹⁹ Mattingly Taf. 35, Nr. 9. Bernhart Taf. 57, Nr. 6. Ryberg 179, pl. 64, fig. 107a.

²⁰ Bernhart Taf. 57, Nr. 1.

²¹ Bernhart 76.

²² Brunn–Bruckmann, *Denkmäler* 530. Quasten 12, Taf. 5. Anderson 2535. H. P. L'Orange–A. v. Gerkan, *Der spätantike Bilderschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin 1939, 185, Taf. 46 d. G. Hamberg, *Studies in Roman imperial art*, Diss. Uppsala 1945, 96f., pl. 16. Ryberg 115, pl. 40, fig. 59. Fleischhauer 92, 32. Abb. 22; Bilder Nr. 34.

mals vollzieht Marcus in Gegenwart von Offizieren, des Flamen Dialis und eines Aulosbläusers ein Voropfer zum Dank an den kapitolinischen Jupiter²³. Auf einem Bronzemedaille des Commodus ist der Opfertibicen abgebildet²⁴, ähnlich auf einem Goldmedaille des Constantius Chlorus bei einer Opferszene vor einem Tempel²⁵. Auf einem Sarkophag des Museo del Palazzo Ducale in Mantua vom Ende des 2. Jh. ist ein von Tibiamusik begleitetes Stieropfer abgebildet²⁶. Weiter kann auf das Dankopfer eines Florentiner Sarkophags²⁷ und das Widderopfer verwiesen werden, das auf dem unteren Ende eines in Xanten gefundenen Kannenhenkels dargestellt ist²⁸. Auf einer Gemme findet sich ein Opfer an Priapus mit dem Opfertibicen²⁹. So hielt sich der Brauch der von der Tibia begleiteten Sakralhandlungen bis tief in die Kaiserzeit hinein lebendig. Auf einigen Darstellungen vereinigen sich Tibia und Lyra³⁰.

Auch der Verfluchungsritus bedurfte des Tibicen; wer beispielsweise einen Volkstribunen schädigte, sollte von diesem unter Tibiaspiel feierlich verflucht und dann vom tarpejischen Felsen hinabgestürzt werden. So begleitete Musik die Weihung von Eigentum an die Götter durch Atinius Labeo, der den Besitz seines politischen Gegners Q. Caecilius Metellus Macedonicus³¹, oder durch Clodius, der Ciceros eigenen Platz auf dem Palatin weihte³².

10 Die Leier in der römischen Kultmusik

Die sakrale Musik der Römer war zunächst ohne das Saitenspiel ausgekommen. Seit der Einführung des ritus Graecus fand die Lyra jedoch im Kultus Eingang, und zwar bekam sie mit den Lektisternien dort ihren endgültigen Platz³³. Cicero rechnet diese Er rungenschaft zu den Zeichen einer gebildeten Zeit³⁴. Ein eigenes Kollegium, nämlich

²³ Brunn-Bruckmann, Denkmäler 269. H. Stuart Jones 22ff., pl. 12, fig. 1. E. Strong, *La scultura romana II*, Firenze 1926, fig. 163. Quasten 12, 4. P. Ducati, *L'arte in Roma*, Bologna 1938, Tav. 159. P. E. Arias, *Storia della scultura romana*, Messina 1941, 150, fig. 15. Hamberg 94f., pl. 9. Ryberg 157, pl. 56, fig. 86. Fleischhauer 68, 33. Abb. 13; Bilder Nr. 37.

²⁴ Bernhart Taf. 57, Nr. 2. Ryberg 182, pl. 64, fig. 107c.

²⁵ Bernhart Taf. 57, Nr. 11. MGG 11, 1963, 680.

²⁶ Otto Brendel, *Immolatio boum*, RM 45, 1930, 205, Taf. 74. G. Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*, Abh. Pr. Akad. Berlin 1935, phil.-hist. Kl. Nr. 3, 8ff. Taf. 2. Ryberg 163f., pl. 58, fig. 90. Fleischhauer 69, 36. Abb. 15; Bilder Nr. 28.

²⁷ Quasten Tafel 4. Alinari 1308. Fleischhauer 70, 37. Ryberg 165, pl. 58, fig. 91.

²⁸ Quasten 12, A. – Tiberiusbecher von Boscoreale im Louvre, Ryberg 143, pl. 50, fig. 77c.

²⁹ Quasten 12, A.

³⁰ Unten Anm. 40f. 43f. 46f.

³¹ Cic. dom. 47, 123 atqui C. Atinius patrum memoria bona Q. Metelli qui eum ex senatu censor eiecerat, avi tui Q. Metelle, et tui P. Servili, et proavi tui P. Scipio, consecravit foculo posito in rostris adhibitoque tibicine. Quasten 10. 13. Coleman 15.

³² Cic. dom. 48, 125 an consecratio nullum habet <ius>, dedicatio est religiosa? quid ergo illa tua tum obstestatio tibicinis, quid foculus, quid preces, quid prisca <verba> voluerunt? ementiri fallere abuti deorum immortalium numine ad hominum metum timoremque voluisti? Bartholinus 198. Coleman 15.

³³ Hor. carm. 3, 11, 5f. nec loquax olim neque grata, nunc et / divitum mensis et amica templis. Quasten 14. Porf. z. St. fidicines hodieque Romae sacrificiis adhiberi videmus. Unten Anm. 39.

³⁴ Cic. Tusc. 4, 2, 4 nec vero id non eruditorum temporum argumentum est, quod et deorum pulvinaribus et epulis magistratum fides praecinunt. Mommsen 226, A. Blümner 411. Quasten 14. Coleman 15. Unten Kap. IV, Anm. 408.

das der römischen Saitenspieler, hat sich für diese Einrichtung organisiert³⁵ und der Lyra einen ständigen Platz in der Tempelmusik verschafft³⁶. Durch den von Cicero unablässig als einmalige Schamlosigkeit gerügten Religionsfrevler des P. Clodius, der sich als Saitenspielerin verkleidet am Fest der Bona dea einschlich, weiß man, daß dieses Instrument auch in die Supplikationen Eingang gefunden hat³⁷. Wenn Horaz, sich stellend, Canidia gegenüber zur Sühnung seines 'Vergehens' Opfer und lyrabegleiteten Hymnus anbietet, deutet dies auf dieselbe Verwendung des Instruments³⁸, ebenso wie die Absicht des Horaz, zum Willkommen des Numida ein von der Lyra begleitetes Opfer zu bringen³⁹.

Die erhaltenen Denkmäler zeigen den Kitharaspieler verhältnismäßig seltener im Kultus. Auf der bekannten Domitiusara im Louvre, die teils ans Ende des 2., teils ins 1. Jh. v. Chr. gesetzt wird, steht in der Mitte des Reliefs ein Feldherr am Altar bei der Libation, während von rechts die Opfertiere herangeführt werden. Links befindet sich als Verkörperung des Mars ein Krieger; neben ihm stehen in der Toga ein Tibiabläser und ein Leierspieler⁴⁰. Zahlreich herumstehende Soldaten und der Schreiber am linken Ende haben zur Deutung als Musterung (Technau) oder Entlassung (Quasten) der Soldaten geführt. Eine Aschenurne im Britischen Museum zeigt eine Prozession von sechs bekränzten Beamten zu Pferd, angeführt von einem Tibiabläser und einem Leierspieler zu Fuß, bei einem Schafsoffer⁴¹. Man kennt außerdem eine Libationsdarstellung mit einem Leier spielenden Silen auf einem pompejanischen Wandgemälde⁴². Von den unter Domitian 88 n. Chr. gefeierten Säkularien ist auf Münzen das Opfer eines weißen Stiers an den Iuppiter Optimus Maximus auf dem Kapitol darge-

³⁵ Unten Anm. 82. Kap. VII, Anm. 581.

³⁶ Oben Anm. 33.

³⁷ Cic. or. frg. A 13,22 tu solus urbanus, quem decet muliebris ornatus, quem incessus psaltriae. Coleman 7. Cic. Sest. 54,116 Ille maxime ludius, non solum spectator, sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia novit, qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur. Coleman 7. 8,35. 16,83. Plut. Cic. 28,2 λαβών ἐσθῆτα καὶ σκευὴν ψαλτρίας. Quasten 14. 236. Schol. Cic. Bob. in Sest. 54,116 p.99,6 Clodium . . . veteres litterae tradunt studiosam fuisse saltandi profusius et immoderatus quam matronam deceret. Hoc enim significatur isto verbo, quo ait: 'omnia sororis embolia novit', quoniam pertinent ad gestus saltatorios. Zu den Embolia CIL 6,10128 Sophe Theorobathylliana arbitrix imboliarum. Friedländer 176. Weinreich Epigramm 145. Benz 107,5. Iuv. 6,336ff. Sed omnes / noverunt Mauri atque Indi quae psaltria penem / maiorem . . . intulerit.

³⁸ Hor. epod. 17,38ff. seu poposceris / centum iuencos, sive mendaci lyra / voles sonare . . . Kirchner 65, A. Jahn 429.

³⁹ Oben Anm. 1. Dazu Porf. Hor. carm. 1,36,1f. Fidicines hodieque Romae ad sacrificia adhiberi sicut tibicines nemo est qui nesciat.

⁴⁰ Alinari 22556/7. Quasten 15 f., Taf. 6. Technau 56, Abb. 43. M.F. Castagnoli, *Arti figurative I*, 1945, 181 ff. Ryberg 28 f., pl. 8, fig. 17 a-c. Fleischhauer 66 f., 29. Abb. 10. MGG 11, 1963, 661 f. Technau 58 f. hebt die Realistik des Abbilds hervor: „Von den Musikanten bleibt der Kitharist stehen und blickt aus dem Bild heraus, der Tibicen schreitet flöteblasend auf den Altar zu. Man weiß nicht, ob sie noch die Instrumente stimmen oder noch üben oder schon zum eigentlichen Opfergange präluieren, so wenig einheitlich und feierlich ist ihr Auftreten.“

⁴¹ British Museum, *Catalogue of Sculpture in the department of Greek and Roman antiquities I*, pt. 2, 229–30, D 69, pl. 6. A. W. Lawrence, *Later Greek Sculpture and its Influence on East and West*, London 1927, 61 ff., pl. 101. Ryberg 16, pl. 5, fig. 11. Fleischhauer 66, 28. Abb. 9; *Bilder Nr. 23*. – Opfer für Hercules Victor auf Altarrelief in Rom, Museo Borghese, bei Ryberg 23 ff., pl. 7, fig. 15a. Unten Anm. 62.

⁴² Quasten 34, 6. MGG 11, 1963, Tafel 28, 1.

stellt, wobei der Kaiser vor einem sechssäuligen Tempel steht und bei der Opferhandlung am Altar von einem Leier- und einem Tibiaspieler begleitet, von zwei Opferdienern unterstützt wird⁴³. Ein Sesterz Domitians bringt das Bild des auf dem Altar opfernden Kaisers, zeigt links vorne den Flußgott Tiber, während von der rechten Seite von einem Opfergehilfen eine trächtige Sau herbeigeführt wird. Der Opferakt, der der Terra Mater gilt, wird wieder vom Saitenspieler und Bläser untermalt⁴⁴. Ein weiterer Sesterz Domitians begnügt sich mit der Darstellung des Lyraspielers als Opfermusikers⁴⁵. Die spätere Säkularfeier des Jahres 204 n. Chr. fand ebenfalls ihren Widerhall auf Münzen. So zeigt die Rückseite eines Sesterzes mit Caracallas Bildnis unter der Umschrift SACRA SAECULARIA eine Opferszene mit einer links stehenden aulosblasenden und einer rechts stehenden lyraspielenden Person⁴⁶. Auf einem Sesterz und As des Geta opfern Caracalla, Geta und Septimius Severus zum Klange von Tibia- und Leiermusik, während im Vordergrund der Flußgott Tiber liegend dargestellt ist⁴⁷.

Die aus diesen Belegen hervorgehende Sitte, das Saitenspiel zu Sakralhandlungen beizuziehen, war mindestens seit Plautus in Rom bekannt, in dessen 'Epidicus' eine Fidicina verrät, sie sei für den Gottesdienst gedungen worden⁴⁸. Doch war dieser Brauch nach griechischem Vorbild auch in Etrurien heimisch⁴⁹.

11 Trompete und Horn in der römischen Kultmusik

Neben Tibia und Saitenspiel wurden Tuba und Cornu zu sakraler Musik gespielt. Es gab ein Fest für die kultische Reinigung der Trompeten, das Tubilustrium. Ob es sich dabei um die Lustration von Opfertrompeten oder um die der Kriegstrompeten ausziehender Krieger handelt, ist nicht sicher zu entscheiden; schon die Zeugnisse der Alten widersprechen sich. Das Fest fand statt zu Ehren des Mars und der sabinischen Göttin Nerio, deren Gleichsetzung mit Athene seine Ansetzung auf den letzten Tag der Quinquatrus Minervae verständlich macht⁵⁰. Die Nennung des Mars bei Ovid und die Bewegung der Waffen bei Lydus weisen auf ein Fest, das im Rahmen des Kriegsgeschehens stand. Varro bezieht es jedoch eindeutig auf die Opfertrompeten⁵¹, für

⁴³ Bernhart 77. Vgl. Ryberg 174ff., pl. 63, fig. 105c.

⁴⁴ Bernhart 77. Unten Anm. 107.

⁴⁵ Bernhart Taf. 56, Nr. 3. Ryberg 174ff., pl. 63, fig. 105d.

⁴⁶ Bernhart Taf. 56, Nr. 13.

⁴⁷ Bernhart 78.

⁴⁸ Plaut. Epid. 500–503 FIDICINA: *conducta veni, ut fidibus cantarem seni, / dum rem divinam faceret. PERIPHANES: Fateor me omnium / hominum esse Athenis Atticis minimi preti. / sed tu novistin fidicinam Acropolistidem? 703–707 PERIPHANES: Dedin tibi minas triginta ob filiam? EPIDICUS: Fateor datas, / et eo argento illam me emisse amicam fili fidicinam / pro tua filia iste ab ore tetigi triginta minis. / PERIPHANES: Quomodo me ludos fecisti de illa conducticia / fidicina?*

⁴⁹ Unten Kap. XI, Anm. 59ff. Fleischhauer 63.

⁵⁰ Ov. fast. 3,849f. *summa dies e quinque tubas lustrare canoras / admonet et forti sacrificare deae.* Esmann 17. Quasten 20. Lydus de mensibus 4,60 *Τῆς πρὸς δέκα Καλενδῶν Ἀπριλίῳ καθαρμοῦ σάλπιγγος καὶ κίνης τῶν ὅπλων, καὶ τιμαὶ Ἄρεος καὶ Νερίνης, θεᾶς οὕτω τῆς Σαβίνων γλώσσης προσαγορευομένης, ἣν ἠξίου εἶναι τὴν Ἀθηνᾶν ἢ καὶ Ἀφροδίτην.* Quasten 17.

⁵¹ Varro ling. 6,3,14 *dies tubulustrium appellatur, quod eo die in atrio sutorio sacrorum tubae lustrantur.* Esmann 17. Quasten 17. Lammert Tuba 751.

die er auch die besondere Namensform 'tubi' angibt⁵². Das Fest fand zweimal statt, nämlich am 23. März und am 23. Mai⁵³, und soll nach Festus aus Arkadien in Rom eingeführt worden sein⁵⁴, während die Verwendung von Opfertrompeten überhaupt auf Numa Pompilius zurückgeführt wurde⁵⁵. Mit der Trompetenillustration zusammen werden angesehene priesterliche Tubicines genannt. Die aus Inschriften namentlich bekannten Kulttrompeter Q. Atatinus Modestus⁵⁶, Q. Decius Saturninus⁵⁷ und Arrius Salanus⁵⁸ waren sämtlich Freie in geachteten bürgerlichen oder militärischen Stellungen. Gellius, der die Rechtsverhältnisse aufzählt, die bei der Erhebung einer Jungfrau zur Vestalin vorkommen, berichtet, daß von diesem Dienst freigestellt wurden unter anderen Bräute von Priestern und Töchter solcher Tempelmusiker⁵⁹. Das kann die geachtete Stellung dieser Kultmusiker nur unterstreichen⁶⁰.

Während die Tibicines bis zu den kleinsten häuslichen Privatopfern zugezogen wurden, scheinen die Tubicines den großen, feierlichen Staatsopfern vorbehalten gewesen zu sein, unter denen das Armilustrium am 19. Oktober zuerst genannt wird; hier ist die Beziehung zum Militärwesen am deutlichsten⁶¹. Ein Altarfries des Vatikanischen Museums zeigt drei Trompeter in der staatlichen Opferprozession⁶². Tubicines wirkten bei Kaiseropfern mit, wie das der Triumphbogen in Susa⁶³ und die Trajanssäule zeigen⁶⁴.

Daß zwischen Kultmusik und Militärmusik Beziehungen bestanden haben müssen, beweist die regelmäßige Öffnung der Türen des Ianustempels durch den Konsul unter

⁵² Varro ling. 5, 24, 117 tubae ab tubis, quos etiam nunc ita appellant tubicines sacrorum. cornua, quod ea quae nunc sunt ex aere, tunc fiebant bubulo e cornu. Bartholinus 314. Jan bei Baumeister 1659. Esmann 15. 17. Lammert Tuba 751. Celentano 520. Quasten 18.

⁵³ Ov. fast. 5, 725f. Proxima Volcani lux est, Tubilustria dicunt: / lustrantur purae, quas facit ille, tubae. Esmann 17. Quasten 17.

⁵⁴ Fest. p. 480 Tubilustria, quibus diebus adscriptum in <Fastis est, in atr>io Sutorio agna tubae <lustrantur, quos> tubos appellant; quod genus <lustrationis ex Ar>cadia Pallanteo trans<latum esse dicunt>. Lammert Tuba 751.

⁵⁵ Calp. ecl. 1, 65. 67f. Altera regna Numae, qui primus... / Pacis opus docuit iussitque silentibus armis / Inter sacra tubas, non inter bella, sonare. Bartholinus 397. Ehlers Tubilustrium 758. Quasten 18. Benz 6, 5.

⁵⁶ CIL 9, 3609 Q. Atatino Q. f. / qvir Modesto / praef. fabr. bis / tubicini sacroru(m) / flmini Romae prae- / fecto classis Moesic(ae) / P. Atatinus Flaccus / fratri optimo ac piIssim(o). Waltzing IV 132. Fleischhauer 92, 32. Benz 7, 1.

⁵⁷ CIL 10, 5393 Q. Decio Q. f. M. N. / Saturnino / pontif. minori Romae tubicini / sacror. publ. p. r. quir. praef. / fabr. cos ter curator viarum... Waltzing IV 132. Fleischhauer 92, 32. Benz 7, 1.

⁵⁸ CIL 10, 6101 []. Arrio Salano / praef. quInq. Ti. Caesaris / praef. quInq. Neronis et Drus [i] / Caesarum designato. Tub. sac. p. r. Waltzing IV 132. Fleischhauer 92, 32. Benz 7, 1.

⁵⁹ Gell. 1, 12, 7 Sponsae quoque pontificis et tubicinis sacrorum filiae vacatio a sacerdotio isto tribui solet. Bartholinus 184. Lammert Tuba 751.

⁶⁰ Fest. p. 482 Tubicines etiam hi appellantur, qui sacerdotes viri speciosi publice sacra faciunt, tubarum lustrandarum gratia. Lammert Tubicen 754. Quasten 18.

⁶¹ Lydus de mensibus 4, 34 θεραπεύεται δὲ ὁ Ἄρης ἡχοῖς ὄπλων καὶ σάλπιγγι, καὶ διὰ τοῦτο αὐτῷ τὴν πρώτην ἑορτὴν ἐπετέλουν οἱ Ῥωμαῖοι, καλοῦντες αὐτὴν Ἀρμιλιούστριον οἰονεὶ καθαροὺν ὄπλων, μὴ χειμάτος μὴ ἐτέρας τινὸς περιστάσεως εἰργούσης τὴν κίνησιν τῶν ὄπλων ἐπὶ τῷ τοῦ Ἄρεος πεδίῳ. Ehlers Tubilustrium 758. Paul. Fest. p. 17 Armilustrium festum erat apud Romanos, quo res divinas armati faciebant, ac, dum sacrificarent, tubis caneabant. Ehlers Tubilustrium 758. Quasten 18.

⁶² Lippold (oben Anm. 13) III 2, Taf. 229–30. Ryberg 75ff., pl. 23f., fig. 37a–d. Fleischhauer Bilder Nr. 30.

⁶³ Behn Heer 36. Quasten 19. Ryberg 105, pl. 34, fig. 52a.

⁶⁴ Behn Heer 36. Quasten 19, 12. Lehmann–Hartleben Taf. 26, Szene 53. Ryberg 111, pl. 37, fig. 56.

Hörnerschall⁶⁵. Die kultische Verwendung von Hörnern aber geht aus den Kaiseropfern des Bogens in Susa und der Trajanssäule hervor⁶⁶. Tuba und Tibia sind vereint bei der Wiedergabe eines Opfers auf dem Marmorrelief für Marc Aurel aus Ephesos in Wien vom 2. Jh. n. Chr.: Während zwei Diener das Opfertier herbeibringen, blasen im Hintergrund ein Tubicen und ein Tibicen, an dessen Instrument Ansatz- und Zungenstück deutlich sichtbar sind⁶⁷.

12 Das sakrale Tibiabläserkollegium der Römer

Das Collegium tibicinum Romanorum, qui sacris publicis praesto sunt, ist eine sehr alte römische Einrichtung⁶⁸. Von Plutarch wird sie schon auf den König Numa Pompilius zurückgeführt⁶⁹. Seine Aufgaben scheinen aus dem etruskischen Opferritual übernommen zu sein⁷⁰. Aber auch im altitalischen Opferritual sind berufsmäßige Pfeifer nachzuweisen⁷¹: der Tibicen assistiert dem amtierenden Pontifex⁷². Das Pfeiferkollegium ist mehrfach inschriftlich belegt, so auf einem Marmorstein aus sullanischer Zeit, der 1873 bei Ausgrabungen am Forum gefunden wurde⁷³, auf dem Fragment eines Grabmonuments, das 1875 auf der Via S. Croce bei S. Vito ausgegraben wurde⁷⁴, auf einer Marmorplatte des 1. Jh. n. Chr., die zwischen den Diokletiansthermen und der Via di porta pia gefunden wurde⁷⁵, auf einer Marmorbasis, deren Erstellung in das Jahr

⁶⁵ Verg. Aen. 7, 614f. ipse vocat pugnas, sequitur tum cetera pubes, / aereaque adsensu conspirant cornua rauco. Desport 421. 425.

⁶⁶ Behn Heer 42. Ryberg 105, pl. 34, fig. 52c. Oben Anm. 63f. Unten Kap. III, Anm. 65f.

⁶⁷ Kinsky Bilder 18, Abb. 4. Brendel 206. 214, Taf. 77. Ryberg 133f., pl. 47, fig. 72 b. Fleischhauer 69, 35. Abb. 14.

⁶⁸ Zum Soziologischen unten Kap. VII, Anm. 567ff.

⁶⁹ Plut. Numa 17, 3 ἦν δ' ἡ διανομή κατὰ τὰς τέχνας, ἀλλητῶν χρυσοχόων τεκτόνων usw. Forkel 482. Burney 372. Quasten 21. Benz 4, 3.

⁷⁰ Pfeifenspiel in Kultanweisungen der Agramer Mumienbinde, Hans L. Stoltenberg, Die wichtigsten etruskischen Inschriften, Leverkusen 1956, 63. Etruskische Namen für Personen und Gruppen, ebd. 1958, 96ff. Verg. georg. 2, 192f. hic laticis, qualem pateris libamus et auro, / inflavit cum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras. Bartholinus 35. 186. Jan Aulos 2421. Celentano 518. Quasten 22. – Schol. Bern. zu V. 193 Apud Tuscos enim a Tyrrheno symphonii et tibiae usus inventus et sacris primus additus est, et fere omnes tibicines. 'Ebores' autem pro tibiis posuit, quia ex ebores fiunt eaeque in sacrificiis adhibentur. Quasten 22. Unten Kap. XI, Anm. 46. VII, Anm. 569–571.

⁷¹ Tab. Iguv. 4, 28 adkani kanetu = 'accentum canito'. Fleischhauer 60, 8.

⁷² Der Tibicen wird Beamten beigegeben. So gestattet die Lex Coloniae Genetivae Iuliae sive Ursonensis 44 v. Chr. den Munizipalbeamten als Personal: CIL 1² 594, Tab. 1, 3, 13 praeconem, / haruspicem, tibicinem habere ius potestas / que esto. Ebd. Taf. 1, 4, 1 die Besoldung: in tibicines sing(ulos) HS CCC; in praecoines sing(ulos) HS CCC. Fleischhauer 61, 9.

⁷³ CIL 1² 988 = CIL 6, 3696 [Magistri] quinquennales / [collegi] teib(icinum) Rom(anorum) qui / [s(acris) p(ublicis) p(raesto) s(unt)], Iov(i) Epul(oni) sac(rum). / . . . ius C(ai) l(ibertus) Salvius, / . . . jus C(ai) l(ibertus) Nestor, / . . . jus C(ai) l(ibertus) Statius, / . . . jus M(arci) l(ibertus) Baro, / . . . M(arci) l(ibertus) Lucumo, / . . . js C(ai) l(ibertus) Alexan(der) / . . . jus L(uci) l(ibertus) Philomenus, / . . . Q(uintus) l(ibertus) Nico, / . . . L(uci) l(ibertus) Rufus, / . . . js L(uci) l(ibertus) Nicomachus. Waltzing III, Nr. 806. Dessau 4964. Fleischhauer 71, 41. 79. Benz 50, 5. Unten Kap. VII, Anm. 190. 593.

⁷⁴ CIL 1² 989 = CIL 6, 3877 [Magistri] quinquennales / [col] legie tibicinum[um] q(ui) s(acris) p(ublicis) p(raesto) s(unt): Fortsetzung mit den Namen unten Kap. VII, Anm. 191. Quasten 24, Taf. 8. D. Mustilli, Il Museo Mussolini, Roma 1939, tav. 10, 34, S. 11ff. Fleischhauer 79, 62. Abb. 17.

⁷⁵ CIL 6, 3877a = 32449 [C]olleg[io] tibicinum / qui s(acris) p(ublicis) p(raesto) s(unt) / . . . marmorib[us] . . . / omnibus reffectis? dederunt? C(aius) Tarcus Sabinus, / M(arcus) Titucci Saturninu[s], / Q(uintus) Sulpicius Honoratu[s]. Waltzing III, Nr. 812. Fleischhauer 81. Benz 51.

200 n. Chr. fällt⁷⁶, auf einer in der Nähe des Constantinsbogens gefundenen Weihinschrift⁷⁷, auf der Stiftungsinschrift eines entlassenen Veteranen⁷⁸ und auf dem Grabstein eines seiner leitenden Mitglieder⁷⁹. Wenn später ein Collegium symphonicorum in Inschriften auftaucht⁸⁰, ist dieses wohl⁸¹ aus der Vereinigung des Pfeifer- mit dem Saitenspielerkollegium⁸² entstanden, die auch mit dem Namen beider Spielergruppen vorkommt⁸³.

Der Pfeiferverband genöß seit alten Zeiten besondere Vorrechte, vor allem die öffentliche Beköstigung im Jupitertempel auf dem Kapitol⁸⁴, aber auch das karnevalsartige Fest der quinquatrus minusculae, wo Bläser maskiert und in langen Gewändern in der Stadt ihr Wesen trieben⁸⁵ und dabei altertümliche Melodien sangen⁸⁶. Als aitiologische Legende dieses Festbrauchs wurde, da man Sinn und Ursprung der Sitte nicht mehr kannte, ziemlich übereinstimmend von Livius, Ovid, Valerius Maximus, Plutarch, Censorin und Sextus Aurelius Victor der Musikerstreik der Tibiabläser erzählt⁸⁷.

⁷⁶ CIL 6, 1054 Imp(eratori) Caes(ari), Imp(eratoris) Caes(aris) / L(uci) Septimi Severi / Pii Pertinacis / Aug(usti) Arab(ici) Adiab(en)ici) / Parthici Maximi / fortissimi felicissim(i) / p(atris) p(atriciae) filio / M(arco) Aurelio Antonino / Pio Felici Aug(usto) / trib(unicia) potest(ate) III, / proco(n)s(uli) / tibicines Romani / qui sacris / public(is) praest(o) sunt. Waltzing III, Nr. 736. Fleischhauer 80. Fortsetzung unten Kap. VII, Anm. 203.

⁷⁷ CIL 6, 240 unten Kap. VII, Anm. 202.

⁷⁸ CIL 6, 2584 D.M. / P. Octavio P. fil(io) / Vol. Marcellin/o Luco Feroniae / veterano Augu(storum) qui milit/avit in ch. V. pr. an/nis XVIII honesta / m. missione missu/s frumento pub/lico collegio tibicin/um . . . Waltzing IV, 132.

⁷⁹ CIL 6, 2192 unten Kap. VII, Anm. 234.

⁸⁰ CIL 6, 4416 Dis Manibus collegio symphonicorum qui sacris publicis praestu sunt. CIL 6, 2193 Dis Manibus collegio symphonicorum qui sacris publicis praestu sunt quibus senatus CCC permisit e lege Iulia ex auctoritate Aug(usti) ludorum causa. Friedländer 170. Quasten 22. Fleischhauer 76, Abb. 16. MGG 11, 1963, 667. Zu Auflösungen von CCC Fleischhauer 77. CIL 6, 37765 unten Kap. VII, Anm. 176.

⁸¹ Zweifelnd Fleischhauer 76. Nicht unwahrscheinlich für Benz 50.

⁸² CIL 6, 2192 dec. coll(egii) fid(icinum) R(omanorum). Ausführlich unten Kap. VII, Anm. 234. Friedländer 170. Quasten 22.

⁸³ CIL 6, 2191 Collegio tibicinum et fidicinum Romanorum qui s(acris) p(ublicis) p(raesto) s(unt). Ausführlich unten Kap. VII, Anm. 189. Mommsen 226, A. Celentano 497. Friedländer 170. Quasten 22. Fleischhauer 81.

⁸⁴ Oben Anm. 73. Unten Anm. 88.

⁸⁵ Varro ling. 6, 3, 17 Quinquatrus minusculae dictae Iuniae idus ab similitudine maiorum, quod tibicines tum feriati vagantur per urbem et conveniunt ad aedem Minervae. Quasten 23. – Ov. fast. 6, 653f. 'cur vagus incedit tota tibicen in Urbe? / quid sibi personae, quid toga longa volunt?' Bartholinus 322. 358. Altheim, Talarium ludus 2061 ff. Quasten 13. 23. – Val. Max. 2, 5, 4 Tibicinum quoque collegium solet in foro vulgi oculos in se convertere, cum inter publicas privatasque serias actiones personis tecto capite variaeque vestes velatum concentus edit.

⁸⁶ Ov. fast. 6, 691 f. res placuit, cultuque novo licet idibus uti / et canere ad veteres verba iocosa modos.

⁸⁷ Literatur: E. Zeller, Eine Arbeitseinstellung in Rom, Festschrift zur Begrüßung der 24. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Leipzig 1865, 33 ff. W. Plankl, Ein Musikerstreik in Rom, Wiener Blätter für die Freunde der Antike 1924, 123–125. E. Müller–Graupa, Die Legende vom ersten Streik in Rom, Gymnasium 41, 1930, 132–139. H. Burckhardt, Ein Musikerstreik vor über 2000 Jahren, Zeitschrift für Schulmusik 7, 1934, 105 ff. – Zu Livius: Bartholinus 185. 325. Forkel 283. Burney 371. Quasten 13. – Zu Ovid: Bartholinus 94. 180. 267. 284. 325. Forkel 283. Chappell 401. Burney 372. Howard 1, 1. Max C. P. Schmidt, Blümner 491. Vetter Tibia 811. – Zu Valerius Maximus: Bartholinus 318. 324. Burney 372. Jan bei Baumeister 1663. Quasten 23. – Charakterisierung der Aitiologie bei Plut. aetia Rom. 55 Διὰ τί ταῖς Ἰαנוαρίαις εἰδοῖς περιμέναι δέδοται τοῖς ἀλχηταῖς τὴν πῶλιν ἐσθῆτας γυναικείας φοροῦντας; ἢ διὰ τὴν λεγομένην αἰτίαν; Burney 371. Quasten 23. – Censorinus unten Kap. XII, Anm. 25. – [Aur. Vict.] Vir. ill. 34, 1 epulandi decantandique ius tibicinibus in publico ademit. Bartholinus 324.

Danach entzog 312 v. Chr. der Zensor Appius Claudius Caecus den Tibiabläsern das Recht der öffentlichen Speisung auf dem Kapitol. Entrüstet über diesen Verlust verließen sie im Jahr darauf Rom geschlossen und wandten sich nach Tibur, so daß auch der letzte Opfermusiker die Stadt verlassen hatte⁸⁸. Da man solche aber nicht entbehren zu können glaubte, schickte der Senat nach Tibur und forderte sie zurück⁸⁹. Als sie nicht willig folgten, griffen die Tiburtiner zur List und luden sie zu einem Festschmaus mit viel Wein und Gesang, dem jene nicht widerstehen konnten⁹⁰. Als sie dann ihren Rausch ausschließen, packte man sie auf einen Wagen und führte sie nach Rom, wo sie sich des anderen Morgens erstaunt die Augen rieben⁹¹. Ein Volksauflauf zwang

⁸⁸ Liv. 9,30,5 Eiusdem anni rem dictu parvam praeterirem, ni ad religionem visa esset pertinere. tibicines, quia prohibiti a proximis censoribus erant in aede Iovis vesci, quod traditum antiquitus erat, aegre passi Tibur uno agmine abierunt, adeo ut nemo in urbe esset, qui sacrificiis praecineret. Val. Max. 2,5,4 inde tracta licentia quondam vetiti in aede Iovis, quod prisco more factitaverant, vesci Tibur irati se contulerunt. Ovid bringt den Streik mit der Beschränkung der Pfeiferzahl zusammen, Ov. fast. 6, 663–666 adde, quod aedilis, pompam qui funeris irent, / artifices solos iusserat esse decem. / exilio mutant Urbem Tiburque recedunt: / exilium quodam tempore Tibur erat. Plut. aetia Rom. 55 μεγάλας γὰρ ὡς ἔοικε τιμὰς ἔκαρποῦντο τοῦ βασιλέως Νομᾶ δόντος αὐτοῖς διὰ τὴν πρὸς τὸ θεῖον οὐσίτητα: ταύτας δ' ὕστερον ἀφαιρεθέντες ὑπὸ τῆς ἀνθυπατικῆς δεκαδαρχίας ἀπεχώρησαν ἐκ τῆς πόλεως.

⁸⁹ Liv. 9,30,6 eius rei religio tenuit senatum, legatosque Tibur miserunt, ut darent operam, ut ii homines Romanis restituerentur. Val. Max. 2,5,4 quorum ministerio senatus deserta sacra non aequo animo ferens per legatos a Tiburtibus petiit ut eos gratia sua Romanis templis restituerent. Ov. fast. 6,667f. quaeritur in scaena cava tibia, quaeritur aris; / ducit supremos naenia nulla toros. Plut. aetia Rom. 55 ἦν οὖν ἐπιζήτησις αὐτῶν καὶ τις ἤπτετο δεισιδαιμονία τῶν ἱερέων ἀναυλα θυόντων.

⁹⁰ Liv. 9,30,7 Tiburtini benigne polliciti primum accitos eos in curiam hortati sunt, ut reverterentur Romam; postquam perpelli nequibant, consilio haud abhorrente ab ingeniis hominum eos adgrediuntur. 8. die festo alii alios per speciem celebrandarum cantu epularum invitant et vino, cuius avidum ferme id genus est, oneratos sopiunt. Val. Max. 2,5,4 quos illi in proposito perseverantes interposita festae epulationis simulatione mero somnoque sopitos plaustris in urbem devehendos curaverunt. Ov. fast. 6,669–682 servierat quidam quantolibet ordine dignus / Tibure, sed longo tempore liber erat: / rure dapes parat ille suo turbamque canoram / convocat; ad festas convenit illa dapes. / nox erat, et vinis oculique animique natabant, / cum praecomposito nuntius ore venit / atque ita 'quid cessas convivia solvere?' dixit / 'auctor vindictae nam venit ecce tuae.' / nec mora, conviviae valido titubantia vino / membra movent; dubii stantque labantque pedes. / at dominus 'discedite!' ait plaustrumque morantes / sustulit; in plaustro scirpea lata fuit. / adlicium somnos tempus motusque merumque, / totaque se Tibur turba redire putat. Plut. aetia Rom. 55 ἐπεὶ δ' οὐκ ἐπεΐθοντο μεταπεμπομένοις ἀλλ' ἐν Τιβοῦρι διέτριβον, ἀνήρ ἀπελεύθερος κρύφα τοῖς ἄρχουσιν ἐπηγγεῖλατο κατάξειν αὐτούς. καὶ παρασκευάσας θοῖνην ἀφθονον ὡς τεθυκῶς θεοῖς ἐκάλεσε τοὺς ἀλλήτας: καὶ γύναια παρῆν ἅμα τῷ πότῳ καὶ παννυχίς συνεκροτεῖτο παιζόντων καὶ χορευόντων. εἴτ' ἐξαίφνης ὁ ἀνθρωπος ἐμβαλὼν λόγον ὡς τοῦ πάτρωνος ἐπίοντος αὐτῷ καὶ παραττόμενος συνέπεισε τοὺς ἀλλήτας ἀναβάντας ἐφ' ἀμάξας δέρροσι κύκλῳ περικαλυπτομένας εἰς τὸ Τιβοῦρ κομίζεσθαι. Ovid und Plutarch berichten übereinstimmend von der List eines Freigelassenen.

⁹¹ Auf diese, mindestens den Bläsern physiologisch naheliegende, bleibende Musikeigenschaft spielt auch Plautus an, in dessen „Stichus“ Sangarinus den Orchesterbläser mit dem Argument zum Trinken auffordert, Musiker seien auch sonst nicht so zimperlich: Plaut. Stich. 714–718 SANGARINUS: melius dicis; nil moror cuppedia. / bibe, tibicen. age siquid agi, bibendum hercle hoc est, ne nega. / quid hic fastidis quod faciendum vides esse tibi? quin bibis? / age si quid agis, accipe inquam. non hoc impendet publicum? / haud tuom istuc est te vereri. eripe ex ore tibias. – Das Erwachen bei Liv. 9,30,9 atque ita in plaustra somno victos coniciunt ac Romam deportant. nec prius sensere, quam plaustris in foro relictis plenos crapulae eos lux oppressit. Plut. aetia Rom. 55 τοῦτο δ' ἦν ἀπάτη. περιαγαγὼν γὰρ τὰς ἀμάξας οὐ συνωρῶντας αὐτοὺς διὰ τὸν οἶνον καὶ τὸ σκότος ἔλαθεν εἰς Ῥώμην καταγαγὼν ἅπαντας ἔωθεν.

sie, dazubleiben, und man gestattete ihnen zur Entschädigung dieses dreitägige Fest⁹². Ovid unterschiebt den Masken und langen Gewändern eine Täuschungsabsicht⁹³; Plutarch erklärt sie als Erinnerung an das Gelage in Tibur⁹⁴. Ovid hebt den reichen Gebrauch hervor, den das Rom von damals in Heiligtümern, bei Spielen und Begräbnissen von der Musik machte, sowie die entsprechend geachtete öffentliche Stellung dieser Musiker⁹⁵. Wenn also Quintilian am Vergleich zwischen der Heimholung dieser Pfeifer und der Rückführung bedeutender politischer Exulanten den rhetorischen Schluß vom Unbedeutenderen aufs Bedeutendere erläutert, so ist das keine Gegeninstanz⁹⁶. Daß das Pfeiferkollegium in Orpheus seinen besonderen Heros verehrt haben sollte, ist eine unbewiesene Vermutung zur Darstellung des oben⁹⁷ beschriebenen Grabmonuments, das einen nackten bekränzten Jüngling zeigt, zu dem sich Tiere herandrängen und der vielleicht zur Kithara sang⁹⁸.

Auch im Dienst der Kybele waren später die Tibiabläser organisiert, wie aus der 1911 in Sibiria (Hispania Tarraconensis) gefundenen Inschrift hervorgeht⁹⁹. Beim Fest der Bona dea wurde die Tibiamusik dagegen von Frauen selbst bestritten¹⁰⁰. Von einem Tempelmusiker der Mater Matuta kündigt eine Inschrift¹⁰¹.

13 Die magische Funktion der Opfermusik

Die Opfermusik diente ursprünglich nicht, wie dies oben¹⁰² als die Anschauung aufgekklärter Betrachter dargetan wurde, der sinnlichen Ergötzung oder erwünschten Rühmung der Götter. Sie diente aber auch nicht dazu, das Gebrüll der Opfertiere mit

⁹² Liv. 9, 30, 10 tunc concursus populi factus, impetratoque, ut manerent, datum, ut triduum quotannis ornati cum cantu atque hac, quae nunc sollemnis est, licentia per urbem vagarentur, restitutumque in aede vescendi ius iis, qui sacris praecinerent. haec inter duorum ingentium bellorum curam gerebantur. Val. Max. 2, 5, 4 quibus et honos pristinus restitutus et huiusce lusus ius est datum.

⁹³ Ov. fast. 6, 683–690 iamque per Esquilias Romanam intraverat urbem, / et mane in medio plaustra fuere foro. / Plautius, ut posset specie numeroque senatum / fallere, personis imperat ora tegi / admiscetque alios et, ut hunc tibicina coetum / augeat, in longis vestibibus esse iubet; / sic reduces bene posse tegi, ne forte notentur / contra collegae iussa venire sui. Fleischhauer 73.

⁹⁴ Plut. aetia Rom. 55 ἐτύγγανον δ'οἱ πολλοὶ διὰ τὴν παννουχίδα καὶ τὸν πότον ἐν ἐσθῆσιν ἀνθιναῖς καὶ γυναικείαις ὄντες. ὡς οὖν ἐπέισθησαν ὑπὸ τῶν ἀρχόντων καὶ διηλλάγησαν, ἐνομίσθη τὴν ἡμέραν ἐκείνην οὕτως ἀμπεχομένους σοβεῖν διὰ τῆς πόλεως. Fleischhauer 74.

⁹⁵ Ov. fast. 6, 657–661 temporibus veterum tibicinis usus avorum / magnus et in magno semper honore fuit: / cantabat fanis, cantabat tibia ludis, / cantabat maestis tibia funeribus; / dulcis erat mercede labor.

⁹⁶ Quint. 5, 11, 9 . . . tibicines, cum ab urbe discessissent, publice revocati sunt: quanto magis principes civitatis viri et bene de re publica meriti, cum invidiae cesserint, ab exilio reducendi! Machabey 4.

⁹⁷ Oben Anm. 74.

⁹⁸ Skeptisch Fleischhauer 79 gegen Quasten 24.

⁹⁹ RA 22, 1925, Nr. 117 Collegium tibicinum M(atris) D(eum) / [I]d(aeae?) mag. curaverunt / M. Sabidi M.l.C. Atilius C.l. / Cn. Egnati Cn.S. Salanni l.S. Quasten 23, 9. Benz 55, 1. Unten Kap. VII, Anm. 198.

¹⁰⁰ Iuv. 2, 89f. „Ite profanae“, / clamatur, „nullo gemit hic tibicina cornu“. Iuv. 6, 314–317 Nota bonae secreta deae, cum tibia lumbos / incitat et cornu pariter vinoque feruntur / attonitae crinemque rotant ululante Priapi / maenades. Bartholinus 210. Wüst Pantomimus 861.

¹⁰¹ Unten Kap. VII, Anm. 205.

¹⁰² Oben Anm. 1. 3. 4.

Rücksicht auf die Andacht der Opfernden zu übertönen. Denn dies wäre einem einzelnen Spieler schwerlich akustisch möglich gewesen; durch den Klang eines einzigen Blasinstruments, um von der Leier nicht zu reden, hätte sich das Brüllen der geweihten Tiere nicht übertönen lassen. Davon abgesehen, wurde die Opfermusik bei Opfern ohne Tierschlachtung angewandt, wo sie hätte fehlen können, wenn ihr Zweck in einer akustischen Überwindung des Gebrülls bestanden hätte. Der Verzicht auf Opfermusik ist aber in diesem Falle so selten, daß er als Ausnahme ausdrücklich vermerkt wird¹⁰³. In der Regel wurden Rauchopfer und Gußpenden nie ohne Musik durchgeführt. Besonders die im öffentlichen und privaten Kultleben der Antike häufigen Trank- und Spendenopfer, die Libationen, sind regelmäßig mit Opfermusikern zusammen dargestellt¹⁰⁴. Wo Musik in der Umgebung von Weihrauch¹⁰⁵ und Weihrauchkästchen¹⁰⁶ auftritt, handelt es sich um musikbegleitete Rauchopfer.

Auf einem As des Domitian aus dem Säkularjahr 88 n. Chr. sind Lyra- und Tibiabläser beim Rauchopfer tätig¹⁰⁷. Ähnlich liegen die Dinge höchstwahrscheinlich bei drei archäologisch überlieferten Kultszenen. Auf dem Flachrelief einer Basis im Vatikanischen Museum ist ein brennender Kandelaber dargestellt, den auf beiden Seiten tiefverhüllte Tibiabläser oder vielleicht auch -bläserinnen umstehen¹⁰⁸. Auf einer Basis des Kapitolinischen Museums aus flavischer Zeit wird die sakrale Tibiamusik durch Frauen ausgeführt, von denen eine den Mantel über den Kopf gezogen hat¹⁰⁹. Bei einer dritten derartigen Basis im Thermenmuseum mit der Darstellung zweier Tibiabläserinnen begegnet unter den seitlich abgebildeten Opfergeräten auch eine Acerra¹¹⁰.

So muß der ursprüngliche Zweck der Kultmusik in der magischen Vertreibung der Dämonen und in der Abschirmung gegenüber allen störenden, unheilvollen Geräuschen bestanden haben. Auf diesen magischen Charakter der Opfermusik weist am deutlichsten eine Cicerostelle hin, in der das plötzliche Stummwerden des Tibicen bei den gottesdienstartigen großen megalensischen Spielen als eine Entweihung verstanden wird¹¹¹. Die Musik durfte nicht unterbrochen werden, denn man glaubte, durch solch eine Störung des Opfers würden die Götter erzürnt statt besänftigt. Wenn Plinius dazu bei der Schilderung des Opferritus angibt, das Tibiaspiel habe den Zweck, Störungen durch fremde Laute abzuhalten, so ist ebenfalls nicht an die Andacht des Opfernden zu denken, sondern an das Gelingen der heiligen Handlung, das an die richtige Ausführung

¹⁰³ Unten Anm. 115f.

¹⁰⁴ Oben Anm. 9f. 42.

¹⁰⁵ Oben Anm. 1.

¹⁰⁶ Suet. Tib. 44, 2 fertur etiam in sacrificando quondam captus facie ministri acerram praefertentis nequissime abstinere, quin paene vixdum re divina peracta ibidem statim seductum constupraret simulque fratrem eius tibicinem. Quasten 27.

¹⁰⁷ Bernhart Taf. 56, Nr. 6 mit dem Bildnis Domitians und der Umschrift der Rückseite LUD. SAEC. FEC. MGG 11, 1963, 665. Dazu der bei Bernhart Taf. 56, Nr. 7 abgebildete Dupondius desselben Kaisers. Vgl. Mattingly, Taf. 45, Nr. 4 und 6. Ryberg 174ff., pl. 63, fig. 105g, vgl. e. h.

¹⁰⁸ Nachweis bei Quasten 27f.

¹⁰⁹ Nachweis bei Quasten 28.

¹¹⁰ Quasten Taf. 9.

¹¹¹ Cic. har. 11, 23 an si ludius constitit aut tibicen repente conticuit, aut puer ille patrimus et matrimus si tensam non tenuit . . . ludi sunt non rite facti, eaque errata expiantur, et mentes deorum immortalium ludorum instauratione placantur. Bartholinus 213. Rose 591. Quasten 36. Unten Kap. VIII, Anm. 248.

bestimmter äußerlicher Betätigungen geknüpft ist¹¹². Ähnlich gebot der Herold Schweigen, damit kein unbedachtes Wort als übles Omen fiel. Aus der Aufgabe der Musik, Dämonen zu vertreiben, ist der Becken- und Schellenklang bei den Lupercalien und Saturnalien, das Sistrengerassel bei den Isisfeierlichkeiten zu verstehen. Von diesem Glauben an die magische Kraft der Musik her muß ihre Unentbehrlichkeit beim Opfer verstanden werden: Feindliche Dämonen, die die Stille lieben, sollen verscheucht werden. Iuvenal, der seinem Unmut über die von einer Menge von Worten übersprudelnden Gebildeten Ausdruck gibt, vergleicht sie nicht umsonst mit den tönenden Schellen, die unaufhörlich angeschlagen werden: Es bedürfe weder des Tubaschalls noch des Beckengedröhns, wenn eine Mondfinsternis einsetze; ein solcher Schwätzer komme dem Mond allein zu Hilfe¹¹³. Es wurden also bei Mondfinsternissen die bösen Dämonen durch magische Instrumentalmusik verjagt. Wenn in der Komödie der zahlungsunfähige Calidorus dem Kuppfer opfern will, so er bietet sich Pseudolus, nach Schlächter und Schelle zu suchen¹¹⁴.

In der Senatsitzung nach des Augustus Tod opferte Tiberius nach dem Beispiel des Minos beim Tod seines Sohnes¹¹⁵ Weihrauch und Wein ohne Tibiabegleitung¹¹⁶. Wo, wie hier, ausdrücklich das Fehlen der Tibiamusik berichtet ist, handelt es sich um den Totenkult, denn den Manen des Todes werden die Opfer ohne Musik geweiht. Aber selbst bei Konsekrationen, die doch eine Weihung an die Unterweltsgottheiten darstellen, fand Musik statt¹¹⁷. So fest war die Musik im römischen Kultus verankert.

14 Der Anteil der Musik am religiösen, magischen und prophetischen Lied

Mit 'carmen' bezeichneten die Römer schon in sehr frühen Zeiten jeden laut hergesagten feierlichen Spruch, der im nationalen Rhythmus gebunden war¹¹⁸. Die Anwendung solcher Carmina war vielfältig bei Gebet, Zauber, Schwur, Verfluchung, Unterricht, Gesetz, Vertrag und Kriegsansage. Da über die Art des Vortrags kaum etwas überliefert ist, ist dem Musikhistoriker eine Unterscheidung von Rezitation und Musik in

¹¹² Plin. nat. 28, 2, 11 videmusque certis precationibus obsecrasse summos magistratus et, ne quod verborum praetereatur aut praeposterum dicatur, de scripto praecire aliquem rursusque alium custodem dari qui adtendat, alium vero praeponi qui favere linguis iubeat, tibicinem canere, ne quid aliud exadiatur, utraque memoria insigni, quotiens ipsae dirae obstreperantes nocuerint quotiensve precatio erraverit. Bartholinus 188. Quasten 36. Kurt Latte, Römische Religionsgeschichte, Hdb. d. Alt. 5, 4, München 1960, 387. Diom. GL 1, 476, 9 scilicet ut libantes sonum vocis abominosae audire non possent.

¹¹³ Iuv. 6, 438–443 Cedunt grammatici, vincuntur rhetores, omnis / turba tacet, nec causidicus nec praeco loquetur, / altera nec mulier; verborum tanta cadit vis, / tot pariter pelues ac tintinnabula dicas / pulsari. Iam nemo tubas, nemo aera fatiget: / una laboranti poterit succurrere Lunae. Bartholinus 301. Unten Anm. 139. 413. Kap. III, Anm. 262.

¹¹⁴ Plaut. Pseud. 332ff. Lanios inde accersam duo cum tintinnabulis, / eadem duo greges virgarum inde ulmearum addegero, / ut hodie ad litationem huic suppetat satias Iovi.

¹¹⁵ Sen. dial. 6, 13, 1 ne nimis admiretur Graecia illum patrem, qui in ipso sacrificio nuntiata fili morte tibicinem tantum (iussit) tacere et coronam capiti detraxit, cetera rite perfecit. Machabey 227.

¹¹⁶ Dio Cass. 56, 31, 3 και τοῦ μὲν λιβαντοῦ και αὐτοὶ ἔθυσαν, τῷ δ' ἀλύτῃ οὐκ ἐχρήσαντο. Quasten 27. Suet. Tib. 70, 3 et quo primum die post excessum Augusti curiam intravit, quasi pietati simul ac religioni satis facturus Minonis exemplo ture quidem ac vino verum sine tibicine supplicavit, ut ille olim in morte filii. Quasten 27. Machabey 227.

¹¹⁷ Oben Anm. 31f.

¹¹⁸ Unten Kap. IV, Anm. 496ff.

diesen frühen Bereichen unmöglich. Möglicherweise geht eine solche Unterscheidung auch sachlich nicht an. Denn es kann sich um eine musikalische Rezitation ähnlich dem sangreichen Vortrag der katholischen Meßpriester oder der hebräischen Vorbeter gehandelt haben. Die Lieder wurden sangartig gesprochen, weil rhythmische Bindung und melodischer Vortrag die suggestive Kraft der Worte erhöhen. Da es sich um rhythmisch geformte Stücke handelt, kann eine Betrachtung römischen Musiklebens nicht an ihnen vorübergehen. Mindestens handelte es sich um Formen, an denen sich die rhythmische Veranlagung des italischen Volkes dokumentiert, wenn auch der Beweis nicht erbracht werden kann, daß sich in jedem einzelnen Falle melodische Gestaltung damit verband. Doch erschwert dies die Erfassung des im engeren Sinne musikalisch Dargebotenen, die Unterscheidung von Gedicht und Lied¹¹⁹.

Solche Carmina sind nach ihrem Anwendungsbereich Gebetslieder, Beschwörungs- und Verfluchungsformeln¹²⁰, Orakel und Vertragsformeln. Als Beispiel eines altlateinischen carmen, das in seiner Zweigliederung sogar für Wechselgesang nicht ungeeignet gewesen wäre, sei das von Cato überlieferte altertümliche Gebet an Mars angeführt¹²¹. Ausdrücklich als Wechselgesang bezeichnet die Überlieferung das Kultlied der Arvalbrüder an die Flurgeister mit der Bitte um Abwendung von Seuche und Verderb, das inschriftlich gefunden wurde und dessen einzelne Glieder dreimal, dessen letztes Wort fünfmal wiederholt wurde¹²².

Die Grenze zwischen Gebetscarmen und Zaubercarmen ist durchaus fließend¹²³. Bei dem engen Zusammenhang, der zwischen Musik und Magie besteht, können in der vorliegenden Arbeit auch diese Beziehungen nicht unerwähnt bleiben, wiewohl anscheinend derartige Incantamenta sich von wirklichem Gesang durch ein bloß „beschwörendes“ Erheben der Stimme unterschieden¹²⁴. In manchen Fällen heißt 'carmen' einfach 'Dichtung'¹²⁵, aber oft ergibt sich aus dem Zusammenhang, daß es sich um eine magisch wirkende Dichtung handelt¹²⁶. Meist heißt 'canere' einfach 'singen', aber häufig bedeutet es 'magisch singen'¹²⁷. Dieselbe Doppeldeutigkeit betrifft das Wort 'cantus'¹²⁸, das vor allem in der Verbindung mit der Erwähnung von Kräutern auf magischen Sinn

¹¹⁹ Norden 161. Bickel 100f. Coleman 8,31.

¹²⁰ Ov. Ibis85 carmina cum capiti male fido dira canentur.

¹²¹ Cato agr. 141,2f. Mars pater, te precor quaeoque uti sies volens propitius mihi domo familiaeque nostrae, quous rei ergo agrum terram fundumque meum suovitaurlia circumagi iussi, / uti tu morbos / visos invisosque, / viduertatem / vastitudinemque, / calamitates / intemperiasque / prohibessis defendas / averruncesque; / utique tu fruges, frumenta, / vineta virgultaque / grandire beneque / evenire siris, (3) pastores pecuaque / salva servassis / duique bonam salutem / valetudinemque / mihi domo / familiaeque nostrae . . .

¹²² Zum Arvallied unten Anm.204ff.

¹²³ Dölger 103. Zur textlichen Gestaltung solcher Incantamenta sei auf die Arbeit von Heim, Neue Jahrbücher f. Phil. u. Päd. Suppl. N.F. 19, 1893 hingewiesen.

¹²⁴ Ov. met. 14,57f. obscurum verborum ambage novorum / ter noviens carmen magico demurmurat ore. Stat. Theb.9,733ff. cantusque sacros et conscia miscet / murmura, secretis quae Colchidas ipsa sub antris / nocte docet monstratque feras quaerentibus herbas.

¹²⁵ Paul. Fest.417 Saturata est . . . genus carminis, ubi de multis rebus disputatur. Celentano 263.

¹²⁶ Luc.6,706ff. Exaudite preces; si vos satis ore nefando / pollutoque voco, si numquam haec carmina fibris / humanis ieiuna cano . . .

¹²⁷ Sen. Med.738f. sonuit ecce vesano gradu canitque.

¹²⁸ Val. Fl.7,573ff. horruit Argoae legio ratis, horruit audax / qui modo virgineis servari cantibus Idas / flebat.

hindeutet¹²⁹. Der Ausdruck „magica Musa“ besagt leider nichts über den Grad der Musikalität solcher Gesänge¹³⁰. Wenn bei Iuvenal Wahrsager magische Gesänge verkaufen, tun sie es natürlich in Buchform, aber das sagt ebensowenig über die Art ihrer Ausführung¹³¹. Der von Horaz verwendete Ausdruck „marsische Nenie“ weist in den musikalischen Bereich, auch wenn naturgemäß nie über die ästhetische Qualität magischer Gesänge ein Wort fällt¹³². Horaz verspottet an dieser Stelle die Rachsucht der ihm feindlichen Canidia, indem er Glauben an die Wirksamkeit ihrer Gesänge vortäuscht.

Je weniger von der Musik dieser magischen Lieder bekannt ist, desto vielfältiger gestaltet sich ihr Anwendungsbereich, desto unheimlichere Formen nimmt die Macht der Musik durch sie an. Dies gilt auch dann, wenn die magischen Lieder nur ausnahmsweise als Schöpfungen der Tonkunst anzusprechen sind, da sie in jedem Fall dem weiten Bereich der antiken Musenkunst zugehören. Virgils Dido hält sich zum Schein an die magischen Methoden der Priesterin des massylischen Hesperidentempels, die Bindung und Lösung der Liebe, das Aufhalten der Flüsse, die Änderung des Gestirnlaufs und die Beschwörung der Schatten aus der Unterwelt zu ihren Künsten zählt¹³³. Ovid stellt die Wirkungen der magischen Lieder in einem Katalog zusammen, der das Herabziehen des Mondes, das Zurückrufen der Sonne, das Zerschneiden der Schlangen und das Zurückführen der Gewässer umfaßt¹³⁴. Tibull erzählt von einer Zaubererin, die mit ihren Incantamenta Gestirne und Flüsse bannte, den Erdboden spaltete und die Manen aus den Gräbern zitierte¹³⁵. Sie habe ihm auch eine Zauberformel komponiert, durch deren dreimaliges Absingen Tibulls Geliebte ihren Gatten betrügen könne, und sei sogar imstande, durch Zaubergesang Liebe zu töten. Als Beleg für die Lebendigkeit dieses Glaubens an Zaubersprüche führt Plinius das im Zwölftafelgesetz aufgestellte Verbot schädlichen magischen Beschreiens der Feldfrüchte und den verbreiteten Glauben an, durch Marsergesänge lasse sich Geschirr zerbrechen, lassen sich Schlangen beschwören¹³⁶.

¹²⁹ Ov. ep. 12, 167f. *Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt: / Nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt. Luc. 6, 505f. Et patitur tantos cantu depressa labores / donec suppositas propior despumet in herbas. Ov. met. 7, 194ff. tuque triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris / adiutrixque venis cantusque artisque magorum, / quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis.*

¹³⁰ Prop. 4, 4, 51 *O utinam magicae nossem cantamina Musae!*

¹³¹ Iuv. 6, 610 *Hic magicos adfert cantus . . .*

¹³² Hor. epod. 17, 27ff. *ergo negatum vincor ut credam miser, / Sabella pectus increpare carmina / caputque Marsa dissilire nenia. Desport 430.*

¹³³ Verg. Aen. 4, 487–491 *haec se carminibus promittit solvere mentis / quas velit, ast aliis duras immittere curas, / sistere aquam fluviis et vertere sidera retro; / nocturnosque movet manis; mugire videbis / sub pedibus terram et descendere montibus ornos. Desport 419.*

¹³⁴ Ov. am. 2, 1, 23–28 *Carmina sanguineae deducunt cornua lunae, / et revocant niveos Solis euntis equos; / Carmine dissiliunt abruptis faucibus angues, / inque suos fontes versa recurrit aqua. / Carminibus cessere fores, insertaque posti, / quamvis robur erat, carmine victa serast.*

¹³⁵ Tib. 1, 2, 45–48 *hanc ego de caelo ducentem sidera vidi, / fluminis haec rapidi carmine vertit iter, / haec cantu finditque solum Manesque sepulcris / elicit et tepido devocat ossa rogo. 55f. haec mihi composuit cantus, quis fallere posses: / ter cane, ter dictis despue carminibus. 61f. quid credam? nempe haec eadem se dixit amores / cantibus aut herbis solvere posse meos. Bercher 44.*

¹³⁶ Plin. nat. 28, 2, 17ff. *non et legum ipsarum in duodecim tabulis verba sunt: qui fruges excantassit, et alibi: qui malum carmen incantassit? . . . multi figlinarum opera rumpi credunt tali modo, non pauci etiam serpentes, ipsas recanere et hunc unum illis esse intellectum, contrahique Marsorum cantu etiam in nocturna quiete. Bickel Vates 287. Unten Ann. 152.*

Besonders thessalischen Hexen traute man solche Totenbeschwörungen zu¹³⁷. Eine Deklamation aus der Zeit des Apuleius, der ein solcher Fall von Totenbeschwörung zugrunde liegt, richtet sich gegen den Versuch, Traumerscheinungen eines Toten durch magisches Besingen des Grabmals zu vereiteln¹³⁸. Tibull spricht von einem alten Weib, das sich auf das Besingen von Feldfrüchten und Schlangen und das Herabziehen des Mondes verstanden haben soll¹³⁹. Ovids Metamorphosen berichten von der Lapithenmutter Mycale, daß sie den Mond herabgezogen habe¹⁴⁰. Medea vermochte durch ihren Zaubergesang das stehende Meer aufzuwiegeln¹⁴¹, Erichtho bediente sich ihrer Lieder und Zauberkräfte, um den Krieg zu erhalten¹⁴². Nais verwandelte durch magische Gesänge Jünglinge in Fische¹⁴³, Kirke die Gefährten des Odysseus aus Schweinen zurück in Menschen¹⁴⁴.

Magische Lieder der Marser dienten dem Liebeszauber¹⁴⁵ und dem Bestreben, Schlangen durch Dehnung der Eingeweide bersten zu lassen¹⁴⁶. Im Bürgerkrieg fand nach Lucan eine Reinigung des römischen Lagers durch schlangenabwehrende Gesänge statt¹⁴⁷. Schlangen wurden durch solche Gesänge auch herbeibeschworen¹⁴⁸. Von den sagenhaften afrikanischen Psyllen ging die Rede, ihr Blut sei gegen Schlangengift gefeit, sogar bei nachlassendem Zaubergesang¹⁴⁹. Medeas Drachenbeschwörung gelang durch

¹³⁷ Apul. met. 2, 20 et cantatrices anus in ipso momento chor[o]agi funeris praepeti celeritate alienam sepulturam antevortunt. 2, 30. Sil. 1, 97f. tum magico volitant cantu per inania manes / exciti und Ov. am. 1, 8, 18f. Evocet antiquis proavos atavosque sepulcris / Et solidam longo carmine findit humum. Bercher 44.

¹³⁸ Ps. Quint. decl. 10, 2 nunc barbaro carmine gravem terram noctibus pulsat et impositum sibi sepulcrum quod non possit evolvere, quae solebat ipsos discutere inferos, umbra miratur. Ebd. 10, 8 cum vero comperit noctes suas iuveni necessitatibus magicis ex cantato perisse ferro, ... quo fletu sepulcra perfudit?

¹³⁹ Tib. 1, 8, 17–23 num te carminibus, num te pallentibus herbis / devovit tacito tempore noctis anus? / cantus vicinis fruges traducit ab agris, / cantus et iratae detinet anguis iter, / cantus et e curru Lunam deducere temptat / et faceret, si non aera repulsa sonent. / quid queror heu misero carmen nocuisse, quid herbas?

¹⁴⁰ Ov. met. 12, 263f. Mater erat Mycale, quam deduxisse canendo / saepe reluctantis constabat cornua lunae.

¹⁴¹ Ov. met. 7, 201 stantia concutio cantu freta.

¹⁴² Luc. 6, 581 Pollutos cantu dirisque venefica succis. 492f. Quis labor hic superis cantus herbasque sequendi / spernendique timor? 694f. Mox cetera cantu / Explicat Haemonio penetratque in Tartara lingua.

¹⁴³ Ov. met. 4, 49f. Nais an ut cantu nimiumque potentibus herbis / verterit in tacitos iuvenalia corpora pisces.

¹⁴⁴ Ov. met. 14, 301ff. verbaque dicuntur dictis contraria verbis; / quo magis illa canit, magis hoc tellure elevati / erigimur. Desport 132.

¹⁴⁵ Ov. ars 2, 101f. non facient, ut vivat amor, Medeides herbae / mixtaque cum magicis naenia Marsa sonis.

¹⁴⁶ Lucil. 575f. iam dirumpetur, medius iam, ut Marsus colubras / dirumpit cantu, venas cum extenderit omnis.

¹⁴⁷ Luc. 9, 913f. Primum, quas valli spatium comprehendit, harenas / Expurgat cantu verbisque fugantibus angues.

¹⁴⁸ Sen. Med. 684–688 tracta magicis cantibus / squamifera latebris turba desertis adest. / hic saeva serpens corpus immensum trahit / trifidamque linguam exertat et quaerit quibus / mortifera veniat: carmine audito stupet.

¹⁴⁹ Luc. 9, 893ff. Par lingua potentibus herbis, / Ipse cruor tutus nullumque admittere virus / Vel cantu cessante potens.

magischen Gesang¹⁵⁰. Silius zählt in seinem Truppenkatalog einen Volksstamm auf, der sich auf die Abwehr von Schlangen verstand¹⁵¹.

Seneca, der den Glauben an die magische Wirkung solcher Gesänge als antiquiert hinstellt, erinnert an alte Zauberlieder zur Herabbeschwörung oder Abwendung von Regen¹⁵². Magische Lieder dienen zum Schutz vor Gefahr, so bei Iason, den Medea vor der Drachensaat beschützte¹⁵³. Dem italischen Priester Umbro in der Aeneis eignete die Fähigkeit, durch Zaubergesang und hypnotische Gesten Menschenzorn zu lindern und Menschen einzuschläfern¹⁵⁴. Einschläferungen auf derartige Weise sind in einer Reihe von Fällen berichtet, so von Medea, die den Aeson, den Pelias und den Drachen einschläferte¹⁵⁵. Silius, der von der magischen Wirkung einer Laeliusrede auf den Senat spricht, vergleicht deren Worte mit Zaubergesang¹⁵⁶. Viele Arten von Volksliedern, wie Hochzeits-, Triumph- und Klagelieder¹⁵⁷, trugen ursprünglich magischen Charakter.

Die den Schaden abwehrende Kraft der Musik erstreckte sich auch auf die körperlichen Schädigungen und Krankheiten¹⁵⁸. Mit varronischen Notizen zur Macht der Musik¹⁵⁹ verbindet Plinius den Hinweis auf zwei erhaltene Liedtexte des Cato¹⁶⁰ gegen Verrenkungen und des Varro¹⁶¹ gegen Fußgicht, die zum magischen Besingen bestimmt waren¹⁶². Tibull, der der kranken Delia das Zimmer ausgeschwefelt hat, beruft sich auch auf sein Verdienst, ein Zauberweib mit ihrem Gesang herbeigeht zu haben¹⁶³. Zauberräder wurden unter Zauberliedern bewegt, doch haben im Fall des Properz alle Zaubermittel bei der Heilung des Mädchens versagt¹⁶⁴. Thessalische Gesänge hatten auch den Ruf, bei Verjüngungskuren zu wirken¹⁶⁵. Caesar soll sich durch ein dreimal wieder-

¹⁵⁰ Val. Fl. 1, 62 *vibrantem ex adytis cantu dapibusque vocabat.*

¹⁵¹ Sil. 3, 300ff. *Marmaridae, medicum vulgus, strepuere catervis; / ad quorum cantus serpens oblita veneni, / ad quorum tactum mites iacuere cerastae.*

¹⁵² Sen. nat. 4, 7, 2 et apud nos in XII tabulis cavetur, ne quis alienos fructus excantassit. rudis adhuc antiquitas credebatur et attrahi cantibus imbres et repellere, quorum nihil posse fieri tam palam est . . .

¹⁵³ Ov. met. 7, 137f. *Neve parum valeant a se data gramina, carmen / auxiliare canit secretasque advocat artes.*

¹⁵⁴ Verg. Aen. 7, 754–758 *spargere qui somnos cantuque manuque solebat / mulcebatque iras et morsus arte levabat. / Sed non Dardaniae medicari cuspidis ictum / evaluit, neque eum iuvare in volnera cantus / somniferi et Marsis quaesitae montibus herbae.* Desport 429. Karthagische Entsprechung ist Synhal, Sil. 5, 353f. *ferrumque e corpore cantu exigere.* Desport 440. – Val. Fl. 8, 85ff. *adverso luctantia lumina cantu / obruit atque omnem linguaque manuque fatigat / vim Stygiam, ardentem donec sopor occupet iras.*

¹⁵⁵ Ov. met. 7, 253f. *in plenos resolutum carmine somnos / exanimi similem stratis porrexit in herbis. 7, 329f. et cum rege suo custodes somnus habebat, / quem dederant cantus magicaeque potentia linguae.* Val. Fl. 4, 389f. *lumina cuncta notat dulcesque sequentia somnos, / et celerem mediis in cantibus exigit harpen.*

¹⁵⁶ Sil. 15, 457f. *Ille, ubi suspensi patres, et curia vocem / posceret, ut cantu, ducebat corda senatus.*

¹⁵⁷ Unten Anm. 433. Kap. IV, Anm. 291 ff. 335 ff.

¹⁵⁸ Hierzu unten Kap. IX, Anm. 356 ff.

¹⁵⁹ Unten Kap. IX, Anm. 95. 392.

¹⁶⁰ Unten Kap. IX, Anm. 393.

¹⁶¹ Unten Kap. IX, Anm. 394.

¹⁶² Plin. nat. 28, 2, 21 *dixit Homerus profluvium sanguinis vulnerato femine Ulixen inhibuisse carmine, Theophrastus ischiadicis sanari, Cato prodidit luxatis membris carmen auxiliare, M. Varro podagris.* Abert Ethos 18. Spiegel 80. Meinecke 84.

¹⁶³ Tib. 1, 5, 11f. *ipseque te circum lustravi sulphure puro, carmine cum magico praecinisset anus.*

¹⁶⁴ Prop. 2, 28b, 35 *Deficiunt magico torti sub carmine rhombi.*

¹⁶⁵ Stat. Theb. 3, 140f. *Thessalis haud aliter bello gavisus recenti, / cui gentile nefas hominem renovare canendo.*

holtes Zauberlied beim Besteigen des Reisewagens vor Pannen zu schützen gesucht haben¹⁶⁶.

Endlich gehört auch das prophetische Lied zu den urtümlichen Liedern der Römer. Horaz, der in der 'Ars poetica' eine Geschichte der Musik gibt¹⁶⁷, sieht die von Orakeln, Sehern und Opferschauern geweissagten Prophezeiungen durchaus in musikalischem Zusammenhang¹⁶⁸. Carmina hießen die prophetischen Lieder der Seher allgemein¹⁶⁹, der Seherin Carmenta¹⁷⁰ und der Sibylle als mythischer Verkörperung einer Prophetin¹⁷¹.

Auf den gesangsartigen Vortrag der juristischen Formeln in alter Zeit spielt später Cicero an, wenn er die Advokaten als unselbständige Sänger von Formeln verspottet, die man herunterleiert¹⁷². Und auf eine ähnliche Praxis im Unterrichtsbetrieb früher und späterer Zeit deuten entsprechende Bezeichnungen bei Cicero hin¹⁷³. Wieviel man heute an diesen Gesängen als Musik bezeichnen würde, bleibt, wie gesagt, dahingestellt. Vielleicht waren sie ein Mittelding zwischen Sprechen und Singen; doch sind sie als Zeichen der magischen Wirkung der Musik in der Antike zur Musik gerechnet worden und von dieser in der Terminologie kaum geschieden; wenn de- und in- als Vorsilben zu cantare hinzutreten, so bleibt doch das Grundwort gemeinsam und damit Zeichen ursprünglicher Zusammengehörigkeit.

15 Salierlieder und Arvallied

Die Priesterschaft der Salier und ihre Lieder und Tänze waren eine uralte Einrichtung in Rom. Nach Livius hat schon der sagenhafte Religionsstifter Numa Pompilius zwölf Salier erwählt, mit einem ehernen Schild und mit heiligen Lanzen ausgestattet und in feierlichem Zug durch die Stadt Rom schreiten, singen und tanzen lassen¹⁷⁴. Den Höhepunkt der Salierprozessionen bildete der Waffentanz, den sie an bestimmten Haltepunkten des Umzugs unter Singen des Kultlieds und lautem Schlagen der Ancilia mit den Lanzen aufführten. Treffend hat sie Dionys von Halikarnassos als Tänzer und Hymnen-

¹⁶⁶ Plin. nat. 28,2,21 Caesarem dictatorem post unum ancipitem vehiculi casum ferunt semper, ut primum consedisset, id quod plerosque nunc facere scimus, carmine ter repetito securitatem itinerum aucupari solitum.

¹⁶⁷ Koller 190, vgl. 186.

¹⁶⁸ Hor. ars 403–407 dictae per carmina sortes / et vitae monstrata via est et gratia regum / Pieriis temptata modis ludusque repertus / et longorum operum finis: ne forte pudori / sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo.

¹⁶⁹ Unten Kap. X, Anm. 131.411. Cic. 3. Cat. 8,18. Coleman 18.

¹⁷⁰ Dion. Hal. 1,31,1 τὰς μὲν γὰρ ᾠδὰς καλοῦσι Ῥωμαῖοι κάρμινα, τὴν δὲ γυναῖκα ταύτην ὁμολογοῦσι δαιμονίῳ πνεύματι κατὰσχετον γενομένην τὰ μέλλοντα συμβαίνειν τῷ πλήθει δι' ᾠδῆς προλέγειν. Christ 675. Elter 47.

¹⁷¹ Unten Kap. X, Anm. 534.

¹⁷² Unten Kap. X, Anm. 33f. Cic. Mur. 12,26 praetor interea ne pulchrum se ac beatum putaret atque aliquid ipse sua sponte loqueretur, ei quoque carmen compositum est . . . Birt Studien 142. Coleman 8.

¹⁷³ Unten Kap. X, Anm. 35ff.

¹⁷⁴ Liv. 1,20,4 Salios item duodecim Marti Gradivo legit tunicaeque pictae insigne dedit et super tunicam aeneum pectori tegumen caelestiaque arma, quae ancilia appellantur, ferre ac per urbem ire canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu iussit. Marx Volkslieder 421. Geiger Saliis 1874. 1891. Warnecke Tanzkunst 2239. Wüst Pantomimus 844. Fleischhauer 49,2. – Ter. Scaur. GL 7,28,9f. ut Numa / in Saliari carmine. Geiger Saliis 1891. Fleischhauer 49,2. – Porf. Hor. epist. 2,1,86 IAM SALIARE NUMAE. Quod Saliis Numa ipse conscripsit in templis canendum.

sänger der Kriegsgottheiten bezeichnet¹⁷⁵. Er spricht von ihrem mehrtägigen Fest zur Zeit des Monats März, in dem sie durch die Stadt aufs Forum und aufs Kapitol zogen¹⁷⁶. Ganz richtig leitet er ihren Namen von ihrem Tanzen¹⁷⁷ her, das sie in festem Rhythmus und in bestimmten wechselnden Tanzformen ausführten zum Gesange einheimischer römischer Lieder¹⁷⁸. Daß hier eines der urtümlichsten Überbleibsel früher römischer Kultmusik vorliegt, ist den Römern der klassischen Zeit wohl bewußt gewesen¹⁷⁹. Während des Umzugs wurde wiederholt Mamurius Veturius, an dessen Namen¹⁸⁰ sich die Kultlegende knüpft, angerufen¹⁸¹. Infolge des hohen Alters war der Stammtext der Lieder den Priestern selber kaum mehr verständlich, so daß Aelius Stilo zu Beginn des 1. Jh. v. Chr. einen ausführlichen Kommentar dazu schreiben konnte und die einzelnen Tänzer die ihnen rätselhaften Worte einem Vorsänger nachsangen. Von Kaiser Markus wird rühmend erwähnt, daß er als ein solcher Vorsänger (Vates) in seiner Jugend selbst alle diese Gesänge gelernt habe¹⁸². Eine Änderung des Textes wagte man schon deswegen nicht, weil man vermeiden wollte, daß er seine alte Kraft verlöre. Ebenso darf für die Gesangsweise deshalb ein hohes Alter angenommen werden. Die bei den Umzügen dieser Genossenschaft gesungenen Lieder zerfielen in die von aio abzuleitenden Axamenta als allgemeine Gebetsanrufung¹⁸³ und in die Anrufung der einzelnen Götter¹⁸⁴,

¹⁷⁵ Dion. Hal. 2, 70, 2 οὔτοι πάντες οἱ σάλιοι χορευταί τινές εἰσι καὶ ὑμνηταὶ τῶν ἐνόπλων θεῶν.

¹⁷⁶ Ebenda ἑορτὴ δ' αὐτῶν ἐστὶ περὶ τὰ Παναθηναῖα (ἐν) τῷ καλουμένῳ Μαρτίῳ μηνὶ δημοτελῆς ἐπὶ πολλὰς ἡμέρας ἀγομένη, ἐν αἷς διὰ τῆς πόλεως ἄγουσι τοὺς χοροὺς εἰς τε τὴν ἀγορὰν καὶ τὸ Καπιτώλιον.

¹⁷⁷ Varro ling. 5, 14, 85 Salii absalitando, quod facere in comitiis in sacris quotannis et solent et debent. Warnecke Tanzkunst 2239. Ov. fast. 3, 387 f. iam dederat Saliis a saltu nomina ducta / armaque et ad certos verba canenda modos. Alzinger 650. Porf. Hor. carm. 1, 36, 12 NEC MOREM IN SALIUM SIT REQUIES PEDUM. Salii . . . sacerdotes Martis hodieque tripudiare in sacrificiis Martis dicuntur, unde etiam Salii a saliendo, id est saltando dicti. Geiger Salii 1891.

¹⁷⁸ Dion. Hal. 2, 70, 4f. τὸ γὰρ ἐξάλλεσθαι τε καὶ πηδᾶν σαλίρε ὑπ' αὐτῶν λέγεται. ἀπὸ δὲ τῆς αὐτῆς αἰτίας καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὀρχηστάς, ἐπεὶ κἀν τοῦτοις πολὺ τὸ ἄλλα καὶ σκίρτημα ἔνεστι, παράγοντες ἀπὸ τῶν σαλίων τοῦνομα σαλτάτωρα καλοῦσιν. (5) Εἰ δὲ ὀρθῶς ὑπείληφα αὐτὴν αὐτοῖς τὴν προσηγορίαν ἀποδιδοῦς ἐκ τῶν γιγνομένων ὑπ' αὐτῶν ὁ βουλόμενος συμβαλεῖ. κινουῦνται γὰρ πρὸς αὐδὸν ἐν ῥυθμῷ τὰς ἐνοπλίους κινήσεις τότε μὲν ὁμοῦ, τότε δὲ παραλλάξ καὶ πατριούς τινὰς ὕμνους ἄδουσιν ἅμα ταῖς χορείαις. Celentano 495. Geiger Salii 1874. 1891. Marbach 233. Wüst Pantomimus 844. 854. Fleischhauer 49, 2.

¹⁷⁹ Quint. 1, 10, 20 unten Kap. IX, Anm. 446.

¹⁸⁰ Falsch Varro ling. 6, 6, 49 Salii quod cantant 'mamuri veturi', significant memoriam veterem.

¹⁸¹ Ov. fast. 3, 259 f. quare caelestia Martis / arma ferant Salii Mamuriumque canant? Geiger Salii 1875. – Paul. Fest. p. 117 Mamuri Veturi nomen frequenter in cantibus Romani frequentabant hac de causa . . . Es folgt die Erzählung von Numa Pompilius und den Ancilien . . . Probatum opus est maxime Mamuri Veturi, qui praemii loco petiit, ut suum nomen inter carmina Salii canerent.

¹⁸² Cap. Marc. 4, 4 fuit in eo sacerdotio et praesul et vates et magister et multos inauguravit atque exauguravit nemine praeunte, quod ipse carmina cuncta didicisset. Geiger Salii 1882. 1891. „Für die gesamte Liedkunst der Sodalität bleibt . . . als der allein verantwortliche Funktionär der vates . . . , der bei den Salierumzügen . . . dem römischen Volke während seiner ganzen Geschichte eine faßbare Gestalt als Vorsänger und Dichter von Hymnen war.“ Bickel Vates 298 f. Der Vortrag war also responsorial.

¹⁸³ Paul. Fest. p. 3 axamenta dicebantur carmina Saliaria, quae a Saliis sacerdotibus canebantur (für componebantur), in universos homines (besser wohl deos) composita. Birt Studien 65. Bickel 316. Wissowa Axamenta 2624. Kappelmacher 224.

¹⁸⁴ Lieder auf Ianus, Iuno und Minerva sind bezeugt Paul. Fest. p. 3 Nam in deos singulos versus ficti a nominibus eorum appellabantur, ut Ianuli, Iunonii, Minervii.

welche Gelegenheit zu Erweiterungen bot, so für Augustus¹⁸⁵ und Germanicus¹⁸⁶.

Es handelte sich bei den Mitwirkenden nicht etwa um gemietete Künstler oder um abgerichtete Sklaven, sondern um die Vertreter der ehrwürdigsten Familien¹⁸⁷, und entsprechend ehrwürdig waren auch die Bewegungen, die sie vollführten. Lukian kommt nicht ohne ihre Erwähnung in seinem Werk über den Tanz aus¹⁸⁸. Plutarch beschreibt die mannigfachen Bewegungen und Windungen, die bald geschlossen von allen miteinander, bald in Abteilungen und Gegenabteilungen ausgeführt wurden¹⁸⁹. Möglicherweise gehen diese Waffentänze über etruskische Vermittlung auf die mediterrane Frühzeit zurück¹⁹⁰. Die Salier hielten Gleichschritt¹⁹¹. Sie tanzten im wuchtigen alten Tripudium, das stets als Charakteristikum auffiel¹⁹², wenn es auch in einer Zeit verfeinerter Kunst von Seneca als Walkertanz verspottet wird¹⁹³. Für diese Schrittart war das dreimalige Stampfen, also der Dreischritt¹⁹⁴, kennzeichnend. Damit war wohl ein Dreitakt verbunden¹⁹⁵, doch kann man sich die Ausführung auch in Perioden von drei Schlägen denken¹⁹⁶; mit dreifacher Textwiederholung¹⁹⁷ hat diese Schrittart wohl wenig zu tun.

Wie wichtig die Priesterschaft der Salier im alten Rom war, zeigt vielleicht am deutlichsten die Tatsache, daß sie in Virgils Beschreibung vom Schild des Aeneas auftritt¹⁹⁸. Wenn Horaz aus lauter Freude über die Rückkehr des Plotius Numida meint, des Tanzens solle kein Ende sein, kommen ihm sofort die Salier in den Sinn¹⁹⁹. Der Begriff

¹⁸⁵ Mon. Anc. 2, 21 *nomen meum senatus consulto inclusum est in Saliare carmen*. Bickel 316. Bickel Vates 299.

¹⁸⁶ Tac. ann. 2, 83, 1 *Honores, ut quis amore in Germanicum aut ingenio validus, reperti decretique: ut nomen eius Saliari carmine caneretur*. Machabey 215. Vgl. die Inschrift von Magliano, Bickel Vates 297.

¹⁸⁷ Dion. Hal. 3, 32, 4 οὔτοι δ' εἰσι πατέρων εὐγενῶν ἐνοπλίους ὀρχήσεις κινούμενοι πρὸς αὐλὸν ἐν τοῖς καθήκουσι χρόνοις καὶ ὕμνους τινὰς ἄδοντες πατέριους, ὡς ἐν τῷ προτέρῳ δεδήλωκα λόγῳ. Geiger Salii 1874. 1891.

¹⁸⁸ Lucian. salt. 20 Ἐπὶ τούτοις δίκαιον μὴδὲ τῆς Ῥωμαίων ὀρχήσεως ἀμνημονεῖν, ἣν οἱ εὐγενέστατοι αὐτῶν τῷ πολεμικώτατῳ τῶν θεῶν Ἄρει οἱ Σάλιοι καλούμενοι — ἱερῶσύνης δὲ τοῦτο ὄνομα — ὀρχοῦνται σεμνοτάτην τε ἅμα καὶ ἱερωτάτην. Geiger Salii 1891. Wüst Pantomimus 844. Fleischhauer 50.

¹⁸⁹ Plut. Numa 13, 7 Σάλιοι δ' ἐκλήθησαν . . . ἀπὸ τῆς ὀρχήσεως αὐτῆς ἀλτικῆς οὔσης, ἣν ὑπορχοῦνται διαπορευόμενοι τὴν πόλιν, ὅταν τὰς ἱερὰς πέλτας ἀναλάβωσιν ἐν τῷ Μαρτίῳ μηνί. 8. ἣ δ' ἄλλη τῆς ὀρχήσεως ποδῶν ἔργον ἐστὶ κινεῖν γὰρ ἐπιτερπῶς, ἐλιγμούς τινὰς καὶ μεταβολὰς ἐν ῥυθμῷ τάχος ἔχοντι καὶ πυκνότητα μετὰ ῥώμης καὶ κοφότητος ἀποδιδόντες . . . 11. τῷ δὲ Μαμουρίῳ λέγουσι μισθὸν γενέσθαι τῆς τέχνης ἐκείνης μνήμη τινὰ δι' ὧδης ὑπὸ τῶν Σαλίων, ἅμα τῇ πυρρίχῃ διαπεραινομένης. Geiger Salii 1891. Marbach 233.

¹⁹⁰ J. Moreau, A propos de la danse des saliens, Latomus 6, 1947, 85ff. Fleischhauer 51. 52, 12. Zum Labyrinthanz Mar. Vict. GL 6, 60, 1ff.

¹⁹¹ Diom. GL 1, 476, 15ff. Numam Pompilium divina re praeditum hunc pedem pontificium appellatione / memorant, cum Salios iuniores aequis gressibus circulantes induceret et / spondeo melo patrios placaret indigetes. Esmann 42. Geiger Salii 1891.

¹⁹² Serv. Verg. Aen. 8, 285 SALII . . . sunt, qui tripudiantes aras circumbant. saltabant autem ritu veteri armati post victoriam Tiburtinorum de Volscis. Sittl 244. Geiger Salii 1891.

¹⁹³ Unten Kap. IV, Anm. 29.

¹⁹⁴ E. Marbach, Tripudium, RE 2. R. 13. Hbd., Stuttgart 1939, 232f.

¹⁹⁵ So Wissowa, Geiger, Weege, Marx.

¹⁹⁶ Sachs Tanz 166.

¹⁹⁷ L. B. Lawler, TAPhA 76, 1945, 72.

¹⁹⁸ Verg. Aen. 8, 663 hic exsultantis Salios nudosque Lupercos. Geiger Salii 1891. Warnecke Tanzkunst 2239. Bickel Vates 304. Desport 366.

¹⁹⁹ Hor. carm. 1, 36, 12 neu morem in Salium sit requies pedum . . . Birt Studien 43.

‘redamptruare’ für die Abstimmung zwischen den Bewegungen des Vortänzers und denen der ganzen Tanzgruppe wird am Beispiel der Salier erläutert²⁰⁰. Virgil läßt sogar schon beim Opfer des Königs Euander für Hercules Salier mitwirken²⁰¹ in Wechselgesängen, die sich jedoch auf die Taten dieses Heroen beziehen und deshalb nicht zum Marskult der Salier passen wollen; anscheinend kannte das Zeremoniell der von Tibur nach Rom übertragenen Herculesverehrung ebenfalls derartige Kultgesänge. Zur sozialen Stellung der Salier als Priestersodalität darf auf die entsprechenden späteren Ausführungen verwiesen werden²⁰². Eine Anschauung von den Waffenumzügen der Salier vermitteln antike Gemmen²⁰³.

Eine weitere sehr alte kultische Einrichtung der Römer liegt im Lied der Arvalbrüder vor, die aus Angehörigen des Amtsadels bestanden²⁰⁴. Diese Arvalbrüder vollzogen das Saatopfer, führten Flurumgänge durch und richteten ihr Kultlied an die Laren, Mars und die Flurgeister mit der Bitte um Abwendung von Seuche und Gefahr²⁰⁵. Durch die Gunst der Überlieferung ist die 218 n. Chr. gefertigte Inschrift des Kultlieds erhalten²⁰⁶. Die einzelnen Glieder des Liedtexts wurden dreimal, das letzte Wort fünfmal wiederholt; die Beziehung dieser Wiederholungen zum alternierenden Vortrag liegt auf der Hand, wird aber durch das Auftreten des Begriffs ‘alternei’ unterstrichen, womit das Arvallied zum Vorläufer der so häufig alternierenden römischen Volkslieder wird²⁰⁷. Augustus hat den alten Geschlechterkult später unter Bewahrung der alten Zeremonien zu einem vornehmen Ordenskapitel ausgestaltet, das seine Feierlichkeiten alljährlich im Mai mit Tanz und Opfer an Mars und die Laren beging. So bewahrt eine Inschrift des Jahres 240 n. Chr. die Nachricht vom Gesang des Arvallieds am Schluß einer sakralen Feier²⁰⁸.

²⁰⁰ Fest. p. 334 Redantruare dicitur in Saliorum exultationibus: ‘cum praesul ampruavit’, quod est, motus edidit, ei referuntur invicem idem motus. Lucilius (320): ‘praesul ut ampruet inde, (ut) vulgus redamptruet † at †.’ Pacuius (104): ‘Promerenda gratia simul cum videam Graios nihil mediocriter redamptruare, opibusque summis persequi.’ Geiger Salii 1891. Bickel 316. Bickel Vates 298.

²⁰¹ Verg. Aen. 8, 285–288. 303 tum Salii ad cantus incensa altaria circum / populeis adsunt evincti tempora ramis, / hic iuvenum chorus, ille senum; qui carmine laudes / Herculeas et facta ferunt... / talia carminibus celebrant; ... Geiger Salii 1890. Bickel Vates 299. 304: „Irgendwie ist die dem Aeneas von Euander gezeigte Hymnenkunst der Salier ein Nachhall von Vergils römischem Erlebnis bei den Salierfesten seiner Gegenwart.“ – Desport 365 f.

²⁰² Unten Kap. VII, Anm. 559.

²⁰³ A. Furtwängler, Die antiken Gemmen I, Leipzig u. Berlin 1900, Tafel 22, 62–64. Fleischhauer Bilder Nr. 21 f.

²⁰⁴ Zu den organisatorischen Verhältnissen unten Kap. VII, Anm. 565 f.

²⁰⁵ Oben Anm. 122.

²⁰⁶ CIL 6, 2104a 32 = Dessau 5039 carmen descendentes tripodaverunt in verba haec: 1 Enos Lases iuvate 2 neve lue rue Marmor sins incurrere in pleoris 3 satur fu fere Mars limen sali sta berber 4 semunis alternei advocapit conctos 5 enos Marmor iuvato triumphe. Bickel 315. Leitner 2. Marbach 233.

²⁰⁷ Unten Kap. IV, Anm. 512 ff.

²⁰⁸ Dessau III, 2, S. CLXVII Nr. 9522 (ex actis frat. arv.), Zeile 30–35 ... Deinde carm. dixer. Et inde ad aram / omnes acceris ture scyfis vini mulsi lactis mellis / passi fecer., deinde corbul. cum panificia pro tesauris ad / aram fecerunt. Deinde in aede reversi sunt et libellos / acc. et tripodantes carm. legerunt. Et sign. dato official. / libellos reddid. Dölger 103, 1. Fleischhauer 55.

16 Sakraler Chorgesang im römischen Kultus

Sakraler Chorgesang blickte in Rom auf altes Ansehen zurück²⁰⁹. Zu den Salierliedern²¹⁰ und dem Arvallied traten weitere einheimische Götterlieder hinzu²¹¹. Wenn dieser Begriff von Gelehrten im Hinblick auf griechische Hymnen des Kybelekults als Hinweis auf die lateinischen Texte interpretiert wurde²¹², so hindert nichts, die römische Herkunft auch der Melodien anzunehmen. Beim Larenopfer sangen römische Bauern ihr ländliches Opferlied²¹³, und von Hymnen für Faunus sind Nachrichten überliefert²¹⁴. Virgil erwähnt einheimische Hymnen, die das italische Landvolk beim Spendenopfer auf Bacchus sang²¹⁵; sie sind wohl von den an derselben Stelle angeführten kunstlosen Volksliedern zu unterscheiden²¹⁶. Am Fest der Consualien²¹⁷ wie an dem Neptunsfest²¹⁸ wurden Lieder gesungen. Die Feierlichkeiten am Palilienfest entwickelten sich von einfachen Liedern der Hirten²¹⁹ zu großer Entfaltung mit Gesang und Instrumentalmusik unter Kaiser Hadrian²²⁰.

Bei den römischen Sühne- und Bittprozessionen wirkten seit dem zweiten punischen Krieg Jungfrauenchöre mit. Der mit einem Horazscholion²²¹ übereinstimmende, von der übrigen Tradition aber abweichende Ansatz²²² schon auf das Jahr 249 v. Chr. ist umstritten²²³. Der Spruch der Sibylle schrieb damals vor, dreimal neun Jungfrauen soll-

²⁰⁹ Ov. ars 3,405–408 Cura deum fuerunt olim regumque poetae, / praemiaque antiqui magna tulere chori, / sanctaque maiestas et erat venerabile nomen / vatibus.

²¹⁰ Einen Chor junger Mädchen im Zusammenhang der Salierriten erwähnt Paul. Fest. p.439 Salias virgines Cincius ait esse conducticias, quae ad Salios adhibeantur cum apicibus paludatas; quas Aelius Stilo scripsit sacrificium facere in Regia cum pontifice paludatas cum apicibus in modum Saliorum. Quasten 112.

²¹¹ Dion. Hal. 1,79,10 οἷους ἂν τις ἀξιῶσειε τοὺς ἐκ βασιλείου τε φύντας γένους καὶ ἀπὸ δαιμόνων σποράς γενέσθαι νομιζομένους, ὡς ἐν τοῖς πατρίοις ὕμνοις ὑπὸ 'Ρωμαίων ἔτι καὶ νῦν ἕδεται. Birt Studien 142. Zell 178. Zum literarischen Motiv Koller 177ff.

²¹² Unten Anm. 215.

²¹³ Tib. 1,1,23f. rustica pubes / clamet 'io messes et bona vina date'. Zell 115.

²¹⁴ Dion. Hal. 1,31,2 καὶ αὐτὸν ὡς τῶν ἐπιχωρίων τινὰ 'Ρωμαῖοι δαιμόνων θυσίαις καὶ ῥδαῖς γεραίρουσιν.

²¹⁵ Verg. georg. 2,388.393f. et te Bacche vocant per carmina laeta... ergo rite suum Baccho dicemus honorem / carminibus patriis, lancesque et liba feremus. Marx Volkslieder 405. – Serv. Verg. georg. 2,394 CARMINIBUS PATRIIS id est Romana lingua; pleraque enim sacra pro gentium qualitate, pleraque secundum suum ritum coluntur: nam hymni Libero apud Graecos Graeca, apud Latinos Latina voce dicuntur; hymni vero matris deum ubique... graecam linguam requirunt.

²¹⁶ Unten Kap. IV, Anm. 48. Martin 89.

²¹⁷ Ov. fast. 2,199f. Consus tibi cetera dicit / illo gesta die, dum sua sacra canet.

²¹⁸ Hor. carm. 3,28,9 nos cantabimus invicem / Neptunum et viridis Nereidum comas. Dölger 128f., 2. Martin 89.

²¹⁹ Tib. 2,5,87f. ac madidus Baccho sua festa Palilia pastor / concinet. Martin 88.

²²⁰ Athen. 8,361 E τότε ἐξάκουστος ἐγένετο κατὰ πᾶσαν τὴν πόλιν αὐλῶν τε βόμβος καὶ κυμβάλων ἤχος ἔτι δὲ τυμπάνων κτύπος μετὰ ῥδῆς ἅμα γιγνόμενος. ἔτυχεν δὲ οὕσα ἑορτὴ τὰ Παρίλια μὲν πάλαι καλουμένη, νῦν δὲ 'Ρωμαῖα. Friedländer 170.

²²¹ Schol. Hor. carm. saec. 8 [Valerius] < Verrius > Flaccus refert carmen saeculare et sacrificium inter annos centum et decem Diti et Proserpinae constitutum bello Punico primo ex responso decemvirovum, cum iussi essent libros Sibillinos inspicere ob prodigium, quod eo bello accidit. ... bellum adversus Kartaginienses prospere geri posse, si Diti et Proserpinae triduo, idest tribus diebus et tribus noctibus, ludi fuissent celebrati et carmen cantatum inter sacrificia.

²²² Cichorius Studien 3ff.

²²³ Bickel Vates 260.270. – Barwick 203ff.

ten unter dem Gesang des Bittlieds in einer Prozession durch die Stadt ziehen²²⁴. Als Verfasser und Komponist des Lieds wurde der Dichter Livius Andronicus gewonnen, der auch die Einstudierung des Chors übernahm²²⁵. Das ist das älteste Zeugnis des Musikunterrichts im alten Rom. Bei dem Aufzug folgten die 27 Jungfrauen zwei weißen Rindern und einem hölzernen Iunobild, angetan mit langen Gewändern, und sangen das Lied auf Iuno während des Schreitens nach dem Takt der Schritte²²⁶. Die Verachtung, mit der Livius²²⁷ auf den geringen ästhetischen Rang dieses Lieds nach dem Geschmack seiner eigenen Zeit herabsieht, deutet auf dasselbe Selbstbewußtsein, das auch Horaz auf dem Gipfel der römischen Musikgeschichte erfüllt²²⁸. Auf dem Forum schloß sich ein Reigen der Jungfrauen, die sich an Seilen hielten und ihr Lied durch Fußstapfen rhythmisch begleiteten, an²²⁹.

Einen ausführlichen Überblick über die einzelnen Zwecke, die mit diesen sakralen Jugendchören verfolgt wurden, gibt Horaz in der 'Ars poetica'²³⁰, worin er die Bitte um Hilfe, um Regen, um Abwendung von Krankheit und Gefahr, um Frieden und ein gutes Jahr, um die Versöhnung mit den olympischen und den chthonischen Gottheiten aufzählt. Als sich im Jahr 200 die Unheilszeichen häuften, fand eine Wiederholung dieser Veranstaltung für die Göttin Iuno statt²³¹. Schon 190 erachtete man eine weitere für nötig, bei der auch Knaben als mitwirkend genannt sind.²³² Die Teilnehmer mußten Einheimische sein, und eine weitere Bedingung war, daß beide Eltern der Sänger noch lebten. Wenn in der darauffolgenden Zeit von solchen Prozessionen nicht mehr die Rede ist, mag das mit der Überlieferung zusammenhängen. Wenigstens ist seit dem Jahr

²²⁴ Liv. 27, 37, 7 *decrevere item pontifices, ut virgines ter novenae per urbem euntes carmen canerent.*

²²⁵ Liv. 27, 37, 7 *id cum in Iovis Statoris aede discerent conditum ab Livio poeta carmen, tacta de caelo aedis in Aventino Iunonis Reginae. Fest. p.446 cum Livius Andronicus bello Punico secundo scribisset carmen, quod a virginibus est cantatum.* Blümner 327. Celentano 244. Marx Volkslieder 399. Hug 890.

²²⁶ Liv. 27, 37, 12f. *tum septem et viginti virgines, longam indutae vestem, carmen in Iunonem Regnam canentes ibant, illa tempestate forsitan laudabile rudibus ingeniis, nunc abhorrens et inconditum, si referatur.*

²²⁷ Zum Bericht des Livius Christ 669. Marquardt I 118. Sittl 226. Leitner 263. Blümner 327. 342f. Birt Studien 45.157. Marx Volkslieder 419. Hug 890. Quasten 113.

²²⁸ Unten Anm. 285. Kap. VI, Anm. 387.

²²⁹ Liv. 27, 37, 13 *in foro pompa constitit, et per manus reste data virgines sonum vocis pulsu pedum modulantes incesserunt.*

²³⁰ Hor. ep. 2, 1, 132–138 *castis cum pueris ignara puella mariti / disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset? / poscit opem chorus et praesentia numina sentit, / caelestis inplorat aquas docta prece blandus, / avertit morbos, metuenda pericula pellit, / inperat et pacem et locupletem frugibus annum: / carmine di superi placantur, carmine Manes.* Marx Volkslieder 401. 403. Wille Heilpädagogik 42, 8.

²³¹ Liv. 31, 12, 9 *carmen praeterea ab ter novenis virginibus cani per urbem iusserunt donumque Iunoni reginae ferri. ea uti fierent, C. Aurelius consul ex decemvirorum responso curavit. carmen, sicut patrum memoria Livius, ita tum condidit P. Licinius Tegula.* Burney 376. Leitner 263. Hug 890. Meinecke 64.

²³² Liv. 37, 3, 6 *decem ingenui, decem virgines, patrimi omnes matrimique, ad id sacrificium adhibiti, et decemviri nocte lactentibus rem divinam fecerunt.* Hug 890. Meinecke 64. Macr. sat. 1, 6, 14 *acta igitur obsecratio est pueris ingenuis itemque libertinis sed et virginibus patrimis matrimisque pronuntiantibus carmen: ex quo concessum ut libertinorum quoque filii, qui ex iusta dumtaxat matrefamilias nati fuissent, togam praetextam et lorum in collo pro bullae decore gestarent.* Leitner 263. Quasten 113. Hug 890. Meinecke 64.

134 v. Chr.²³³ eine ganze Reihe solcher Lustrationen berichtet, so für 119²³⁴, 104²³⁵, 99²³⁶, 97²³⁷ und 93 v. Chr.²³⁸. Das Kultlied war dabei nicht immer nur an Iuno, sondern mehrfach an Proserpina und Ceres gerichtet. Auch die bildliche Überlieferung stützt die historische Tradition der sakralen Chöre: Die Fresken aus Ostia²³⁹ zeigen eine Prozessionsszene von Knaben und Mädchen im Artemiskult. Auf dem ersten Bild gibt die erste nach links gewendete Figur das Zeichen zum Singen, während die nach links folgende zweite Figur etwas (sicherlich singend) vorträgt, so daß man an den Gesang während einer Prozession zu denken hat. Ein Relief aus Avigliana zeigt fünf Matronen, die sich zum Götterreigen anschicken²⁴⁰.

Auf dem Hintergrund dieser sakralen Chorlieder läßt sich die musikalische Bestimmung literarisch überlieferter Hymnentexte der großen römischen Dichter Catull und Horaz am leichtesten einsehen. Von Catull kommt hier vor allem der Dianahymnus *Carmen* 34 in Betracht²⁴¹. Horaz dichtete *Carmen* 1,10 als einen Hymnus auf Merkur, *Carmen* 1,21 als einen solchen auf Apollo und Diana, *Carmen* 1,30 auf Venus, *Carmen* 1,35 auf Fortuna, *Carmen* 2,19 auf Bacchus, *Carmen* 3,18 auf Faunus²⁴². Hymnenartig gestaltet sind bei Horaz *Carmen* 1,32 an die Lyra, 3,13 an die bandusische Quelle und 3,22 mit der Weihung der Pinie an Diana²⁴³. Daß ein Doppelchor bei der Darbietung des Hymnus vorausgesetzt ist, läßt sich für *Carmen* 1,21 an der dritten Strophe nachweisen, wo den Jungfrauen der ersten Strophe gleich viele Jünglinge gegenübertreten²⁴⁴. Der bedeutsamste Fall eines solchen Kultgesangs ist das *Carmen saeculare* des Horaz, ein in sapphischen Strophen abgefaßter Hymnus auf Apollo und andere Gottheiten, der die Säkularfeier des Augustus im Jahr 17 v. Chr. krönte²⁴⁵. Diese Festkantate knüpfte an die Tradition der sibyllinischen Bücher an²⁴⁶, aus der bereits die Kultlieder des Livius Andronicus entstanden waren²⁴⁷. Obwohl in den Erwähnungen dieses sakralen Hymnus für Doppelchor das Wort 'dicere' mit 'cantare' wechselt, die musikalische

²³³ Obseq. 27 *virgines ter novenae canentes urbem lustraverunt.*

²³⁴ Obseq. 34 *virgines ter novenae in urbe cantarunt.*

²³⁵ Obseq. 43 *aruspicum responso populus stipem Cereri et Proserpinae tulit. virgines viginti septem dona canentes tulerunt.*

²³⁶ Obseq. 46 *populus stipem, matronae thesaurum et virgines dona Cereri et Proserpinae tulerunt. † per virgines viginti septem cantitatum.*

²³⁷ Obseq. 48 *cupressa simulacra Iunonis Reginae posita per virgines viginti septem, quae urbem lustraverunt.*

²³⁸ Obseq. 53 *populus Cereri et Proserpinae stipem tulit. virgines viginti septem carmen canentes urbem lustraverunt.*

²³⁹ Dieterich *Sommertag* 344. Abb. vor 325.

²⁴⁰ Warnecke *Tanzkunst* 2239.

²⁴¹ Unten Kap. VI, Anm. 121.

²⁴² Martin 92.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Hor. *carm.* 1, 21, 9–12 *vos Tempe totidem tollite laudibus / natalemque, mares, Delon Apollinis / insignemque pharetra / fraternaue umerum lyra.* Kirchner 65, A. Heinze 186.

²⁴⁵ Unten Kap. VI, Anm. 292ff.

²⁴⁶ Hor. *carm. saec.* 4–8 *Tempore sacro / quo Sibyllini monuere versus / virgines lectas puerosque castos / dis, quibus septem placuere colles, / dicere carmen.* Kirchner 64, A. Jahn 420, 1. Marquardt I 118. Hirschberg 202. Blümner 342. Quasten 113. Hor. *carm. saec.* 21–24 *certus undenos deciens per annos / orbis ut cantus referatque ludos / ter die claro totiensque grata / nocte frequentis.*

²⁴⁷ Oben Anm. 221.

und deklamatorische Vortragsart also terminologisch wenig unterschieden sind²⁴⁸, ist nach der Tradition und nach der Person des beauftragten Verfassers Horaz²⁴⁹ wirklicher Gesang anzunehmen. Der begriffliche Wechsel von Singen und Sagen²⁵⁰ gibt vielmehr nun auch eine Handhabe, um andere Carmina dicta wie Carmen 1,21 als musikalische Erscheinungen zu werten²⁵¹.

Das Säkularlied wurde nach der Inschrift auf dem Palatin als dem Sitz des Apollo und des Augustus, dann auf dem Kapitol als Sitz des Iupiter vorgetragen, also nicht, wie einst Mommsen angenommen hatte, entsprechend dem Vorbild des Livius Andronicus als Prozessionslied zwischen beiden Hügeln. Nach dem augusteischen Vorbild traten später immer wieder solche Festchöre auf. So wird es beispielsweise von der Weihung des Augustusheiligtums 37 n. Chr. berichtet²⁵². Ovid hoffte, die Muse könne den von ihr angerichteten Groll ebenso sühnen, wie der Imperator für Ops und Apollo Lieder weihen ließ²⁵³. Caligula wurde ein goldenes Brustbild zuerkannt, das ihm alle Jahre von Priestern und Senat unter dem Gesang vornehmer Kinder aufs Kapitol gebracht werden sollte²⁵⁴. Statius meinte, die Knaben beim Säkularfest 88 n. Chr. sollten nicht erfolglos gesungen haben, Rutilius Gallicus solle gesund werden²⁵⁵. Ein weiteres Säkularfest fand im Jahre 204 statt. Die Sühnechöre scheinen sich so bis ans Ende der heidnischen Zeit erhalten zu haben, da der Bericht von einer Stadtsühnung im letzten Drittel des 3. Jahrhunderts von gesungenen Liedern ganz im herkömmlichen Sinne handelt²⁵⁶.

Auch bei privaten Weihungen wurden Lieder und Tänze von Chören dargebracht. Paullus Maximus wollte Venus am Albanersee ein Marmorbild erstellen, wobei sie Weihrauch, Tibia- und Lyramusik bekommen sollte und zweimal täglich Chortänze, für die ausdrücklich das Vorbild der Salier genannt wird²⁵⁷. Von Properz ist wohl auch

²⁴⁸ Oben Anm. 123–128.

²⁴⁹ Unten Kap. VI, Anm. 290. 296.

²⁵⁰ Unten Kap. VI, Anm. 363 im Unterschied zu 290 und Cens. 17,9 Horatius Flaccus in carmine quod saecularibus ludis cantatum est.

²⁵¹ Oben Anm. 244. Hor. *carm.* 1,21,1 *Dianam tenerae dicite virgines.*

²⁵² Dio Cass. 59,7,1 *ἐκ δὲ τούτου τὸ ἡρώων τὸ τοῦ Αὐγούστου ὠσίωσε . . . καὶ οἱ τε εὐγενέστατοι παῖδες, ὅσοι γε καὶ ἀμφιθαλεῖς ἦσαν, μετὰ παρθένων ὁμοίων τὸν ὕμνον ἦσαν.* Friedländer I 270. Hug 890.

²⁵³ Ov. *trist.* 2,22–25 *exorant magnos carmina saepe deos. / ipse quoque Ausonias Caesar matresque nurusque / carmina turrigeræ dicere iussit Opi / iusserat et Phoëbo dici.* Friedländer 183. Hug 890.

²⁵⁴ Suet. *Cal.* 16,4 *quas ob res inter reliquos honores decretus est ei clipeus aureus, quem quotannis certo die collegia sacerdotum in Capitolium ferrent, senatu prosequente nobilibusque pueris ac puellis carmine modulato laudes virtutum eius canentibus.* Marquardt I 118. Blümner 343. Friedländer I 270. Dio Cass. 59,16,10 *εὐκλόνος τε αὐτοῦ χρυσῆς ἐς τὸ Καπιτώλιον ἀναγομένης καὶ ὕμνων ἐπ' αὐτῇ διὰ τῶν εὐγενεστάτων παίδων ἀδομένων ἐψηφίσαντο.*

²⁵⁵ Stat. *silv.* 1,4,96f. *neque enim frustra mihi nuper honora / carmina patricio pueri sonuistis in ostro.* Friedländer III⁸ 379. Hug 890.

²⁵⁶ Vop. *Aur.* 20,3 *itum deinde ad templum, inspecti libri, proditi versus, lustra <ta> urbs, cantata carmina, amburbium celebratum, ambarvalia promissa, atque ita sollemnitas, quae iuebatur, expleta est.*

²⁵⁷ Hor. *carm.* 4,1,21–28 *illic plurima naribus / duces tura lyraque et Berecynthia / delectabere tibia / mixtis carminibus non sine fistula; / illic bis pueri die / numen cum teneris virginibus tuum / laudantes pede candido in morem Salium ter quatent humum.* Jahn 432. Howard 40. Elter 43. Max C.P. Schmidt 5. Marquardt 118. Blümner 343. Friedländer 170. Birt Studien 43. Geiger Saliu 1891. Warnecke Tanzkunst 2239. Vetter *Tibia* 809.811. Hug 890. Schol. Hor. *carm.* 4,1,27 *LAUDANTES.* Ymnun canentes.

an Kultlieder gedacht, wenn er aus Freude über den Sieg von Aktium eine Nacht mit Opfer und Gesang durchbringen will²⁵⁸. Ähnlich fordert Properz die Cynthia auf, nach erfolgter Genesung Diana den versprochenen Reigen zu leisten²⁵⁹. Von den echinadischen Inseln erzählte die Sage, in sie seien Najaden verwandelt worden, weil sie den Flußgott Achelous bei ihrem Opfer und Opfertanz für die ländlichen Götter vergessen hatten²⁶⁰. Festliche Bilder singender sakraler Chöre stellen die Dichter immer wieder vor Augen²⁶¹, vor allem solche von Jungfrauen²⁶² und Matronen²⁶³. So wurden Supplikationscarmina²⁶⁴ und Votivcarmina gesungen und getanzt²⁶⁵; Aeneas erhält die Weissagung, Italien nach dem Singen von Votivcarmina für Iuno zu erreichen²⁶⁶.

Zu den Sühneliedern rechnen Hymnen, Päane und Dithyramben²⁶⁷. Im Monumentum Ancyranum ist das griechische Wort 'Hymnos' durch das lateinische 'Carmen' ausgedrückt²⁶⁸, und von dieser Übersetzungspraxis spricht noch Hilarius²⁶⁹. Besondere Hymnensänger traten als Hymnologen im Kult der Magna Mater²⁷⁰ und als Hymnoden im Kaiserkult auf²⁷¹.

Gelehrte Literatur leitete das Versmaß des Spondeus vom griechischen Wort für die Libation und den damit verbundenen sakralen Preisliedern her²⁷². Hier kommt ein

²⁵⁸ Prop. 4, 6, 85f. Sic noctem patera, sic ducam carmine, donec / inciat radios in mea vina dies.

²⁵⁹ Prop. 2, 28c, 59f. Tu quoniam es, mea lux, magno dimissa periclo, / munera Dianae debita redde choros.

²⁶⁰ Ov. met. 8, 580ff. Naides hae fuerant, quae cum bis quinque iuencos / mactassent rurisque deos ad sacra vocassent, / inmemores nostri festas duxere choreas.

²⁶¹ Sen. Tro. 780ff. non inter aras mobili velox pede, / reboante flexo concitos cornu modos, / barbarica prisco templa saltatu coles. Bartholinus 198. Sen. Herc. f. 879 sollemnes agitent choros. Sen. Thy. 918f. ecce, iam cantus ciet / festasque voces nec satis menti imperat. Val. Fl. 5, 238f. praeterea infernae quae nunc sacrata Dianae / fert castos Medea choros.

²⁶² Sen. Herc. O. 592 nos Palladias ire per aras / et virgineos celebrare choros.

²⁶³ Sen. Ag. 372ff. te permixto matrona minor / maiorque choro / colit.

²⁶⁴ Luc. 6, 523f. Nec superos orat nec cantu supplice numen / Auxiliare vocat. Val. Fl. 3, 67f. redivenatibus actis / lustra pater Triviamque canens. Ebd. 446ff. huc Stygiis transire minas iramque severi / sanguinis, his orat vigilans incumbere curas / atque ita lustrifico cantu vocat.

²⁶⁵ Stat. Theb. 4, 208f. cum te mihi sospite templa / votivis implenda choris. Ov. ars 1, 205f. auguror, en, vinctes: votivaeque carmina reddam, / et magno nobis ore sonandus eris.

²⁶⁶ Verg. Aen. 3, 437f. Iunonis magnae primum prece numen adora, / Iunoni cane vota libens... Desport 392.

²⁶⁷ Porf. Hor. epist. 2, 1, 134 (Text oben Anm. 230) carmina, quibus dii placantur, hoc est: paeanas dithyrambos hymnos prosodia.

²⁶⁸ Oben Anm. 185.

²⁶⁹ Hil. psalm. 54, 1 hymnos aliqui translatores nostri carmina nuncupaverunt; plerique autem hymnos ex ipsa graecitatis usurpatione posuerunt. Von einem Hymnus auf Äskulap handelt Apul. flor. 18, 91 eius dei hymnum Graeco et Latino carmine vobis etiam canam [iam] illi a me dedicatum. Dölger 117.

²⁷⁰ Unten Anm. 370f.

²⁷¹ Martin P. Nilsson, Pagan divine service in late antiquity, The Harvard Theological Review 38, 1945, 66. Fleischhauer 183ff.

²⁷² Mar. Plot. GL 6, 498, 6ff. spondeus... a sacrificio nomen possedit, quod graece σπονδή nuncupatur, quoniam hoc sono hymnos, id est laudes, dis immortalibus decantabant. Diom. GL 1, 476, 6 huic contrarius est spondius, qui constat ex duabus longis temporum quattuor, ut heros, dictus παρά τῆν σπονδῆν, quia in templis hoc pede quaedam carmina conponebantur, scilicet ut libantes sonum vocis abominosae audire non possent.

Spondaules als sakraler Tibiabläser vor²⁷³, und von hier aus läßt sich ein Spondaulum als tibiabegleitete Opferhymne verstehen²⁷⁴, was sich an einer verderbten Stelle in den Cicerotext einsetzen läßt²⁷⁵.

Die Sitte, bei freudigen Anlässen und Erfolgen Päne zu singen, ist mit dem Namen aus Griechenland übernommen worden²⁷⁶. Wenigstens begegnet in Zeugnissen römischer Literatur mehrfach solcher Gesang auf den Gott Apollo²⁷⁷. Aeneas hört die Bewohner der Unterwelt Päne singen²⁷⁸, und Silius läßt die Römer nach dem Eintreffen des günstigen delphischen Orakelspruchs den Pän anstimmen²⁷⁹. Ovid wiederum fordert zum Pän auf, weil sein Gedicht Anklang gefunden hat²⁸⁰. Ungeachtet der Darstellung griechischer Verhältnisse²⁸¹ wäre diese Ausdrucksweise unverständlich, wenn es nicht auch römische Päne gegeben hätte.

Zum Abschluß der vorstehenden Betrachtung römischer Kult- und Festmusik darf der Hinweis auf die kultischen Wurzeln der gesamten römischen Festspiel- und Theatermusik nicht unterbleiben. So wurden die Spiele mit einem priesterlichen Vorgesang, einer Praecentio, eingeleitet²⁸². Cicero weiß um den alten sakralen Zusammenhang, wenn er das musikalische Vergnügen des Publikums bei öffentlichen Spielen mäßigen und mit der Ehrung der Götter verbinden will²⁸³. Auch Ovid spricht in den 'Fasten' von einer Zeit, in der man durch die Spiele die Götter und noch nicht die künstlerische Betätigung zu ehren suchte²⁸⁴. Man erkennt aber aus solchen Bemerkungen, wie sehr sich in augusteischer Zeit der Akzent auch der ursprünglichen Kultgesänge auf das Ästhetische und die Kunstleistung verschoben hat²⁸⁵.

²⁷³ Mar. Vict. GL 6,44,21–24 huic contrarius est spondeus e duabus longis, ut reges, temporum quattuor, dictus a tractu cantus eius qui per longas tibias in templis supplicantibus editur. unde et spondaulae appellantur qui huius modi tibias inflare adsuerunt. Bartholinus 80.197. Christ 674. Howard 40.

²⁷⁴ Diom. GL 1,476,9–14 a Radamantho autem constitutus traditur, qui Arcadiae princeps venerat fors accipitur ab agricolis hoc successu et hoc divino ritu a musicis cumulis paribus ture incensis altaribus musicos choros geminis gressibus explicaret et aequipedo sono tibicen spondaulum canere iuberet, ut duabus longis melodiis quasi duplicibus et iugibus votis prospera deorum voluntas firmaretur.

²⁷⁵ Cic. de or. 2,46,193 ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur spondalli + illa dicentis. Bartholinus 80. Esmann 42. Warnecke 710. Coleman 9,42.

²⁷⁶ Hom. 880–884 Parte alia resonant castae paeana puellae / Dantque choros molles; haec dextra tympana pulsant, / Illa lyrae graciles extenso pollice chordas / Percurrit septemque modis modulatur amoenis / Stamina compositum mundi resonantia motum. Scheda 304.

²⁷⁷ Sen. Ag. 310 Canite, o pubes inclita, Phoebum!

²⁷⁸ Verg. Aen. 6,656f. conspicit ecce alios dextra laevaue per herbam / vescentis laetumque choro paeana canentis. Desport 400.

²⁷⁹ Sil. 12,341 Tum paeana canunt responsaque fida precantur. Machabey 20.

²⁸⁰ Ov. ars 2,1f. Dicite 'io Paean!' et 'io' bis dicite 'Paean!' / decidunt in casses praeda petita meos. Der Schlußruf des Pääns hieß Ephymnion, Mar. Vict. GL 6,59,25 ff. ἐφύμνια... ut est ἐὶ παϊάν. haec enim vel hymnis vel dithyrambis supercini moris est. Unten Anm. 363.424.

²⁸¹ Unten Kap. IV, Anm. 375.

²⁸² Cic. har. 10,21 Te appello Lentule – tui sacerdotii sunt tensae curricula praecentio ludi libationes epulaeque ludorum. Coleman 15,80.

²⁸³ Cic. leg. 2,9,22 Loedis publicis... popularem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderante eamque cum divum honore iungunt. Bartholinus 205. Quasten (unrichtig) 10. Coleman 15.

²⁸⁴ Ov. fast. 3,783f. rusticus ad ludos populus veniebat in urbem. / sed dis, non studiis ille dabatur honor.

²⁸⁵ Oben Anm. 228. Unten Kap. VI, Anm. 387.

17 Die Musik im römischen Bacchuskult

Die Musik spielte in den antiken Mysterienreligionen mit ihren Entsühnungs- und Reinigungszeremonien wegen des Glaubens an ihre Dämonen abwehrende Kraft eine besondere Rolle. So fanden auch die Römer, als sie diese Kulte übernahmen und unter zahlreichem Zulauf von Gläubigen pflegten, hier ein reiches musikalisches Betätigungsfeld. Kultische Tänze erheischten schon aus praktischen Gründen musikalische Begleitung. Innerhalb der Orgien aber kam der Musik die besondere Aufgabe zu, das Gefühl der Gläubigen zu steigern und für die Aufnahme der Gottheit zu bereiten. Zahlreiche bildliche und literarische Erwähnungen dieser Kultmusik innerhalb der Bereiche des Dionysos, der Kybele und der Isis ermöglichen es, die Bedeutung der Musik auch nach dieser Seite des römischen Lebens abzuschätzen.

Wo der Mysterienkult des Dionysos erwähnt wird, ist er mit dessen eigenartigen musikalischen Attributen versehen, die für seine Erscheinung wesentlich waren. Auf frühe Verbreitung des Bacchusdiensts in Etrurien deutet eine Virgilstelle hin: In der Aeneis reizt Tarchon die Tyrrhener mit dem Vorwurf einer Lässigkeit, die sie im Venus- und Bacchusdienst sonst nicht zeigten, sobald die berecyntische Tibia zu bacchischen Chor-tänzen aufspiele²⁸⁶. Tatsächlich sind etruskische Darstellungen bacchischer Musik mehrfach überliefert²⁸⁷.

Ein Übergreifen des Bacchusdienstes von dort auf Rom erfolgte jedoch in historischer Zeit, und zwar im Jahre 186 v. Chr. Allerdings blieb es zunächst ohne tiefgreifende Wirkung, da die Orgien wegen der damit verbundenen Ausschreitungen sofort verboten wurden. Livius, der jene Vorgänge als Historiker zu berichten hat, zeigt sich bemüht, das dumpfe Tönen der Handpauken, das Gerassel der Becken und die Schreie des Enthusiasmus zu einem Hörbild zu vereinigen²⁸⁸. Besonders innerhalb des Initiationsritus, der den inneren Menschen von Sünde und dämonischer Befleckung reinigen sollte, muß ein großes Orchester mitgewirkt haben, das Hilfeschreie gewaltsam Geschändeter völlig übertönte²⁸⁹. Das gerüchtweise Raunen über die Bacchanalien kontrastierte um so stärker mit dem Lärm der nächtlichen Kultmusik²⁹⁰. Was Livius nicht erwähnt, sind die Wechselgesänge²⁹¹ und die berecyntische Tibia als Melodieinstrument, die dem Ganzen erst den vollen musikalischen Reiz verliehen²⁹².

Infolge des behördlichen Verbots konnten sich die dionysischen Mysterien erst seit der Caesarzeit wieder durchsetzen. Eine berühmte lautmalende Schilderung der bacchi-

²⁸⁶ Verg. Aen. 11, 736ff. at non in Venerem segnes nocturnaue bella/aut ubi curva choros indixit tibia Bacchi, / exspectate dapes et plenae pocula mensae. Bartholinus 44. 70. Howard 35.

²⁸⁷ Unten Kap. XI, Anm. 78–86.

²⁸⁸ Liv. 39, 8, 8 occulebat vim quod prae ululatus tympanorumque et cymbalorum strepitu nulla vox quiritantium inter supra et caedes exaudiri poterat. Quasten 236.

²⁸⁹ Liv. 39, 10, 7 ut quisque introductus sit, velut victimam tradi sacerdotibus. eos deducere in locum, qui circumsonet ululatus cantuque symphoniae et cymbalorum et tympanorum pulsu, ne vox quiritantis, cum per vim stuprum inferatur, exaudiri possit.

²⁹⁰ Liv. 39, 15, 6 Bacchanalia tota iam pridem Italia et nunc per urbem etiam multis locis esse, non fama solum accepisse vos sed crepibus etiam ululatusque nocturnis, qui personant tota urbe, certum habeo. Esmann 9.

²⁹¹ Enn. scen. 125 Tum pariter euhon euhoe euhoe euhium.

²⁹² Pac. 312f. tiasantem fremitu / concite melum! Grysar 391. Lammers 119. Val. Fl. 1, 844 thiasique chorique virorum.

schen Orgien entwarf damals Catull von den Mänaden im Gefolge des Gottes: Sie rufen Euhoë, schlagen mit flacher Hand Tamburine, entlocken ihren Zymbeln helles Klirren, blasen aus Hörnern dumpfe Klänge und spielen auf berecyntischen Tibien schrille Weisen²⁹³. Damit ist das umfangreichste Instrumentarium, das dieser besonderen Form von Kultmusik eignet, gegeben. Wohin man immer seine Schritte lenkte bei Feiern dieses Gottes, vereinigten sich Rufe der Männer und Frauen, der Schall der Handpauken und Becken und die Pfeife mit der langen Öffnung²⁹⁴.

Seit alter Zeit wurde am 17. März das Fest des Bacchus mit Festtrunk und Hymnengesang begangen²⁹⁵. Nun griffen die nächtlichen Orgien auf das Bacchusfest über²⁹⁶. Die Inschrift eines Ceraules, also eines Spielers der berecyntischen Tibia, der auch als Kymbalaspielder tätig war und an vielen dieser nächtlichen Kultveranstaltungen teilgenommen hatte, ist erhalten²⁹⁷. Der Stifter eines inschriftlichen Grabcarmens für einen Knaben will sich damit trösten, daß der Verstorbene an seiner Grabstätte die Musik eines nahen Bacchusheiligtums und vielleicht eines Odeums hören könne²⁹⁸.

Die Darstellung einer Einweihung in die bacchischen Mysterien auf einer Terrakotta zeigt den Einzuweihenden verhüllt zwischen zwei Mänaden, deren eine das Tympanon schlägt, während ein Silen einen Früchtekorb heranträgt, um ihn über dem Mysten auszusütten²⁹⁹. Ähnliches ist auf einem römischen Stuckrelief aus der Casa della Farne-sina mit Tympanonschlägerin und Silen zu sehen, das aus der Übergangszeit der Republik zum Kaisertum stammt³⁰⁰. Auf einem Fresko aus der Villa des Cicero in Pompeji, das sich im Nationalmuseum in Neapel befindet, schwingt eine Tänzerin das hoch erhobene Tympanon³⁰¹.

Eine Tänzerin mit Kymbala zeigt ein Relief der Villa Albani³⁰². Als kathartisch ist auch der Zweck der Musik anzusehen, die die Zymbelschlägerin auf der Initiationsszene des pompejanischen Wandgemäldes der Villa Item zu machen hat, solange die knieende Mystin auf die Ausschüttung des Liknons wartet³⁰³. Auf einem weiteren dortigen Wand-

²⁹³ Cat. 64, 261–264 plangebant aliae proceris tympana palmis / aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant / multis raucisonos efflabant cornua bombos / barbaraque horribili stridebat tibia cantu. Bartholinus 111.202. Esmann 9.11. Huchzermeyer 71. Schneider Tympanum 1749. Jucker 18.

²⁹⁴ Ov. met. 4, 28ff. Quacumque ingrederis, clamor iuvenalis et una / femineae voces impulsaque tympana palmis / concavaque aera sonant longoque foramine buxus. Bartholinus 60. Esmann 7. 8.11.43.

²⁹⁵ Ov. trist. 5, 3, 3f. festaque odoratis innectunt tempora sertis/et dicunt laudes ad tua vina tuas. Birt Studien 134. Oben Anm. 215.

²⁹⁶ Tib. 2, 1, 83–87 vos celebrem cantate deum pecorique vocate / voce: palam pecori, clam sibi quisque vocet, / aut etiam sibi quisque palam: nam turba iocosa / obstrepit et Phrygio tibia curva sono. / ludite: iam Nox iungit equos... Howard 35.

²⁹⁷ Carm. epigr. 513, 5ff. Dum vixi, [multi]s [lud]is cantavi ceraules / iam doctus no[t]us et noctib[us] pervigilavi / Ut miro ingenio sacr(a) cymbal(a) concrepui. Unten Kap. IX, Anm. 241.

²⁹⁸ Carm. epigr. 607, 4f. qui sonus auditur et vox imago Lyei, / murmurant et chitari corde cum voce decores. Cumont 285 A. 1.

²⁹⁹ Quasten 146f. Taf. 12. Das Tympanon ist eine kleine Handpauke, ein Holz- oder Metallreif, über den beidseitig eine Rinds- oder Hirschlederhaut gespannt ist, vgl. Phaedr. 4, 1, 6f. Is cum labore et plagis esset mortuus, / detracta pelle sibi fecerunt tympana. Als Symbol für Liber unten Anm. 384.

³⁰⁰ Quasten 47. Tafel 13. Alinari 6238.

³⁰¹ Herrmann 124. Tafel 188. Fleischhauer Bilder Nr. 44.

³⁰² A. W. Lawrence, Later Greek sculpture, London 1927, pl. 85. Fleischhauer Bilder Nr. 45.

³⁰³ Quasten 48. Tafel 14. Alinari 39108.

bild sitzt eine myrtengeschmückte Priesterin auf einem Thron und lüftet das Tuch eines herangebrachten Korbes, während ihr eine Dienerin Wasser über die Hand in eine Schale gießt; diese Lustrationsszene vollzieht sich unter dem Leierspiel eines bärtigen Silens³⁰⁴. Auch in Virgils Aeneis kann eine solche namhaft gemacht werden, bei der Amata ihre Tochter Lavinia, um sie nicht Aeneas verloben zu müssen, dem Bacchus weiht, zu dessen Preis sie den Thyrsos tragen und an Reigentänzen teilnehmen soll³⁰⁵.

Den ekstatischen Zustand sollte vor allem die Aulosmusik herbeiführen. Die berecynthische Tibia, die hierbei häufig gespielt wurde, besaß ein längeres, vorne gebogenes Rohr neben dem normalen³⁰⁶. Sie war aus Buchsbaumholz³⁰⁷ oder Elfenbein gefertigt. Für Seneca weint die Elfenbeinpfeife im Tempel³⁰⁸. Auf dem Deckenrelief aus der Casa della Farnesina spielt der Satyr auf der Tibia zu der dionysischen Opferszene³⁰⁹.

Die Mythologie spiegelt die Kultmusik wider³¹⁰. Schon bei der Geburt des Bacchusknäbleins wird der ganze musikalische Zauber dieses Gottes als anwesend vorgestellt³¹¹. Unter Becken- und Paukenschall naht Dionysos der Ariadne³¹². Die Töchter des Minyas aber, die seinem Dienste fernblieben, sollen nach Ovids Erzählung unter allerlei musikalischem und duftendem Beiwerk in Fledermäuse verwandelt worden sein³¹³. Bacchus, der die lydischen Schiffer in Delphine verwandelt, bringt sie schön zum Tanzen³¹⁴. Beim Tod des Orpheus erhoben sich Bacchantinnen unter Geschrei und Heulen, dem Schall berecynthischer Tibien und Tympana, sowie unter Klatschen gegen den Klang der Orpheuskithara³¹⁵. In der Literatur werden das Gebirge Rhodope³¹⁶ und der Parnass³¹⁷ als Gegenden dionysischer Musik angegeben. Baiae galt als der Ort, wo Bacchus auf seinem Zug in den Westen mit Zymbeln erschien³¹⁸.

³⁰⁴ Quasten 49f. Tafel 15. Alinari 26381. Curtius 351. Maiuri Tafelband Tafel 4; Textband 139 Tafel L.

³⁰⁵ Verg. Aen. 7, 389ff. 'euhoe Bacche' fremens, solum te virgine dignum / vociferans, etenim mollis tibi sumere thyrsos, / te lustrare choro, sacrum tibi pascere crinem.

³⁰⁶ Oben Anm. 294. Unten Anm. 336. Kap. V, Anm. 129–136.

³⁰⁷ Stat. Theb. 9, 479f. Bacchica mugit / buxus et insanae maculant trieterida matres? Bartholinus 12.

³⁰⁸ Sen. Thy. 700ff. libata in ignes vina mutato fluunt / cruenta Baccho, regium capiti decus / bis terque lapsus est, flevit in templis ebur.

³⁰⁹ Quasten 52, 6. Tafel 17. Alinari 6286.

³¹⁰ Unten Kap. X, Anm. 426ff. Stat. Ach. 714ff. quid . . . aera / urbibus in mediis Baccheaque terga mitrasque / huc tuleris. Vgl. 623. 654f. 840. 850.

³¹¹ Ov. met. 3, 532–537 Pentheus ait 'aerane tantum / aere repulsa valent et adunco tibia cornu / et magicae fraudes, ut, quos non bellicus ensis, / non tuba terruerit, non strictis agmina telis, / femineae voces et mota insania vino / obscenique greges et inania tympana vincant?' Esmann 43. Howard 35.

³¹² Ov. ars 1, 537f. 'Quid mihi fiet?' ait: sonuerunt cymbala toto / litore et adtonita tympana pulsa manu.

³¹³ Ov. met. 4, 389–393 Finis erat dictis, sed adhuc Minyefa proles / urget opus spernitque deum festumque profanat, / tympana cum subito non apparentia raucis / obstrepere sonis et adunco tibia cornu / tinnulaque aera sonant et olent murræque crocique. Bartholinus 209. Esmann 9. 11. 43. Howard 35.

³¹⁴ Ov. met. 3, 685f. inque chori ludunt speciem lascivaque iactant / corpora et acceptum patulis mare naribus efflant.

³¹⁵ Unten Kap. X, Anm. 647.

³¹⁶ Ov. met. 6, 589 Nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti. Esmann 9.

³¹⁷ Macr. sat. 1, 18, 5 in hoc monte Parnasso Bacchanalia alternis annis aguntur, ubi et Satyrorum, ut adfirmant, frequens cernitur coetus et plerumque voces propriae exaudiuntur itemque cymbalorum crepitus ad aures hominum saepe perveniunt.

³¹⁸ Prop. 3, 18, 5f. hic, ubi, mortalis dexter cum quaereret urbes, / cymbala Thebano concrepuere deo.

Aus dem Angeführten geht die Faszination der Römer über die musikalischen Erscheinungen des Bacchuskults deutlich hervor. Von antiquarischem Interesse zeugt eine Bemerkung über die Sänger der attischen Dionysien³¹⁹. In übertragenem Sprachgebrauch will Properz der Elegiker bei italischen Orgien griechische Chöre anführen³²⁰.

18 Die Musik des Kybele- und Attiskults in Rom

In der Verwendung der orgiastischen Musik gleicht dem Dionysosdienst der orientalische Kult der Magna Mater oder Kybele, bei dem unter dem Ertönen der berecynthischen Tibien und der Tympana, der Kymbala und Krotala und Hörner die Gläubigen sich in manischem Enthusiasmus das Haar rauften, sich geißelten oder gar entmannten. Die Römer haben trotz der Verachtung, die sie für die verstümmelten Kybelepriester bezeugten, ihre Gesänge und musikalischen Sitten immer wieder beschrieben. Daß die Römer selbst nicht an den Umzügen und Orgien teilnahmen, sondern diese zunächst ganz Phrygern überließen, entspricht der nüchternen Veranlagung ihrer Staatsleitung ebenso sehr, wie die Einführung des Kults aus nüchtern religiöser Überlegung vorgenommen worden war³²¹. Livius erwähnt in seinem Bericht von dieser Einführung die Musik nicht³²², während er die der bacchischen Orgien beschreibt³²³. Doch nach Ovid wurde das Kultbild bei seiner Übernahme im Jahre 204 v. Chr. unter kathartischer Kultmusik und Geheul der Kybelisten im Almo bei dessen Mündung in den Tiber einer kultischen Waschung unterzogen³²⁴.

Nach der Legende von der Stiftung des Kybelekults wird die Musik der Kymbala, Tympana und phrygischen Tibien im Gefolge der Magna Mater als Nachahmung der alten kretischen Kuretenmusik³²⁵ mit ihrem Schlagen der Helme und Schilde bezeichnet³²⁶. Als Kybele in der Idagegend zu ihrem Fest ländliche Götter, Satyrn und Nym-

³¹⁹ Diom. GL 1,487,31–488, 1 *Liberalibus apud Atticos, die festo Liberi patris, vinum cantoribus pro corollario dabatur.*

³²⁰ Prop. 3,1,3ff. *Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos / Itala per Graios orgia ferre choros. / Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?*

³²¹ Dion. Hal. 2,19,5 *Ῥωμαίων δὲ τῶν αὐθιγενῶν οὔτε μητραγυρτῶν τις οὔτε καταυλούμενος πορεύεται διὰ τῆς πόλεως.*

³²² Liv. 29,10,4–14,14.

³²³ Oben Anm. 288ff.

³²⁴ Ov. fast. 4,339–342 *illic purpurea canus cum veste sacerdos / Almonis dominam sacraque lavit aquis / exululant comites, furiosaque tibia flatur, / et feriunt molles taurea terga manus.* Bartholinus 199. Esmann 10. Huchzermeyer 71. Schneider Tympanum 1749. Quasten 49.

³²⁵ Hierzu unten Kap. X, Anm. 529ff.

³²⁶ Lucr. unten Kap. X, Anm. 531. Verg. Aen. 3,111ff. *hinc mater cultrix Cybelae Corybantiaque aera / Idaeumque nemus, hinc fida silentia sacris, / et iuncti currum dominae subiere leones.* Desport 316. Ov. fast. 4,207–214 *ardua iam dudum resonat tinnitibus Ide, / tutus ut infanti vagiat ore puer. / pars clipeos sudibus, galeas pars tundit inanes: / hoc Curetes habent, hoc Corybantes opus. / res latuit, priscique manent imitamina facti; / aera deae comites raucaque terga movent. / cymbala pro galeis, pro scutis tympana pulsant: / tibia dat Phrygios, ut dedit ante, modos.* Bartholinus 118. Esmann 42. Lact. epit. 18,11 *idem etiam Matris Deum sacra demonstrant. nam quia tum Corybantes galearum tinnitibus et scutorum pulsibus vagitum pueri texerant, nunc imago rei refertur in sacris, sed pro galeis cymbala, pro scutis tympana feriuntur, ne puerum vagientem Saturnus exaudiat.* Lact. inst. 1,13,5 *cur eum Corybantes cymbalis fefellerunt? postremo cur extitit vis aliqua maior quae illius vinceret potestatem? Sid. carm. 9,205f. non hic Dindyma nec crepante buxo / Curetas Berecynthiam sonantes . . . describam.* Bartholinus 200.

phen einlädt, tanzen diese nach römischer Gewohnheit im Dreischritt³²⁷. Geniale Darstellungen der Musik im Kybelekult und -mythos werden den Dichtern Catull und Lukrez verdankt, die beide sicher unabhängig voneinander, aber nicht unähnlich dieses musikalische Erlebnis künstlerisch verdichteten. In unübersetzbarer Alliteration will Lukrez das unaufhörliche dumpfe Dröhnen der Handpauken und das ebenso unausgesetzt dauernde Krachen der Becken, den dunklen Hörnernton und die aufstachelnde phrygische Tonart dem Ohr des Lesers nahebringen: „Donnernd erdröhnt in den Händen die Pauke, die Cymbeln erschallen, hohl und mit rauhem Getön schallt drohend das schmetternde Hifthorn, während das flötende Rohr durch phrygische Rhythmen den Sinn peitscht“³²⁸. Ganz verwandte musikalische Auffassung bezeugt, ebenfalls alliterierend, Catull, in dessen Attisgedicht ein Kybediener seinen Gefährten zuruft: „Alle auf! und folget mir nach zu dem Phrygersitz Kybebes, zu der Göttin phrygischem Hain, wo die Cymbeln gellend erschallen, wo das Tamburin hell erklingt, wo dem krummen Rohr ein Phryger tiefer Flöten Töne entlockt, wo Mänaden wild aufwerfen ihre Häupter, efeubekrönt, wo sie heil’ger Feiern pflegen unter schriller Schreie Geheul, wo der Göttin schweifend Gefolge sich im Schwarm zu tummeln gewohnt. Dahin müssen wir nun eilen in des Dreischritts tanzendem Sprung!“³²⁹. Kurz zuvor hatte Catull ebenfalls den Paukenklang durch eine vielfache Alliteration nachzuahmen gesucht³³⁰. Claudian schildert den erhabenen Sitz der Göttermutter Kybele auf dem Ida, wo kein Sturmwind den Wald bewegt und doch in den zapfentragenden Ästen knarrende Lieder moduliert werden, schreckliche Reigen und grausige Tempel vom Zusammenklang schallen, der ganze Berg von den Heulrufen der schweifenden Schar erfüllt ist, bis mit dem Eintreffen der Ceres Chöre, Buchspfeifen, Pauken und Becken verstummen³³¹.

Als die Rutuler unter Turnus die Schiffe des Aeneas verbrennen, rettet die unter idäischen Chören, Kymbala- und Tibienschall erscheinende Kybele die in ihrem Land

³²⁷ Ov. fast. 6, 329f. hi ludunt, hos somnus habet, pars brachia nectit / et viridem celeri ter pede pulsat humum. Sittl 227. Celentano 273. Birt Studien 43.

³²⁸ Lucr. 2, 618ff. tympana tenta tonant palmis et cymbala circum / concava, raucisonoque minantur cornua cantu, / et Phrygio stimulat numero cava tibia mentis. Bartholinus 118. Esmann 7. 18. 63. Huchzermeyer 71. Schneider Tympanum 1749. Hartmann 534. Übersetzung von H. Diels. – Dazu Catull oben Anm. 293.

³²⁹ Cat. 63, 19–30 simul ite, sequimini / Phrygiam ad domum Cybeles, Phrygia ad nemora deae, / ubi cymbalum sonat vox, ubi tympana reboant, / tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo, / ubi capita Maenades vi iaciunt ederigerae, / ubi sacra sancta acutis ululatus agitant, / ubi suevit illa divae volitare vaga cohors: / quo nos decet citatis celerare tripudiis. / Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leve tympanum remugit, cava cymbala recrepant. / viridem citus adit Idam properante pede chorus. Jan Aulos 2420. Esmann 7.10.43. Dziatzko 51,1. Quasten 53. Warnecke Tanzkunst 2239. Übersetzung von Weinreich.

³³⁰ Cat. 63, 8–11 niveis citata cepit manibus leve typanum, / typanum tuom, Cybele, tua, Mater, initia, / quatiensque terga taurei teneris cava digitis / canere haec suis adorta est tremebunda comitibus. Esmann 10.

³³¹ Claud. rapt. 1, 205–212 Stridula coniferis modulatur carmina ramis / Terribiles intus thiasi vesanae mixto / Concertu delubra gemunt; ululatus Ide / Bacchatur; timidus inclinant Gargara silvas. / Postquam visa Ceres, mugitum tympana frenant / Conticuere chori; Corybas non impulit ensem; / Non buxus, non aera sonant. Bartholinus 12. Claud. rapt. 3, 130f. Si buxus inflare velim, ferale gemiscunt; / tympana si quatiam, planctus mihi tympana reddunt. Bartholinus 270.

Phrygien gefertigten Fahrzeuge³³². Properz vereint das bacchische Treiben mit dem orgiastischen der Kybelemusik³³³.

Das Fest der Kybele, die Megalensien, fanden in Rom am 4. April statt; weit schallte beim Umzug der Göttin die berecynthische Tibia mit ihrem gewundenen Horn, die entmannten Gallen schlugen mit der Hand gegen hohle Rahmentrommeln und Erzbecken gegen Erzbecken, und das Geheul der Verehrer erhob sich³³⁴. Helles Klingen der aneinandergeschlagenen hohlen Becken erfüllte die Umgebung der Kybelediener, und rauhes Dröhnen geschlagener Trommeln vereinigte sich mit Chören Entmannter zum Konzert³³⁵.

Die im Kybelekult verwendete Tibia heißt phrygische³³⁶ oder nach einer in Phrygien gelegenen Stadt berecynthische Tibia³³⁷, oder auch nach ihrem Herstellungsmaterial Buchs der Kybele³³⁸, idäischer³³⁹ oder barbarischer Buchs³⁴⁰. Sie ist ein Wahrzeichen des Kybelekults: Ovid, der sich den Bettelpriestern der Isis und Kybele vergleicht, führt statt der phrygischen Tibia die heiligen Namen des iulischen Geschlechts mit sich³⁴¹. Ihr Klang erscheint als rauh³⁴² und abstoßend³⁴³.

Auch Tympana waren charakteristisch für den Kybelekult³⁴⁴. Horaz nennt sie

³³² Verg. Aen. 9, 110ff. *ingens / visus ab Aurora caelum transcurrere nimbus / Idaeique chori*. Unten Kap. X, Anm. 229. Ov. met. 14, 536f. *sancta deum genetrix tinnitibus aëra pulsi / aeris et inflati conplevit murmure buxi*. Bartholinus 14. 106.

³³³ Prop. 3, 17, 33 *Mollia Dircaëae pulsabant tympana Thebae, / capripedes calamo Panes hiant canent, / vertice turrigero iuxta dea magna Cybelle / tundet ad Idaeos cymbala rauca choros*.

³³⁴ Ov. fast. 4, 181–186 *protinus inflexo Berecynthia tibia cornu / flabit, et Idaeae festa parentis erunt; / ibunt semimares et inania tympana tudent, / aeraque tinnitus aere repulsa dabunt; / ipsa sedens molli comitum cervice feretur / urbis per medias exulata vias*. Bartholinus 11. 44. 208. Chappell 276. Howard 35. Jan Aulos 2421. Dion. Hal. 2, 19, 4 *τύπους τε περικείμενοι τοῖς στήθεσι καὶ καταλούμενοι πρὸς τῶν ἐπομένων τὰ μητρῶα μέλη καὶ τύμπανα κροτοῦντες*. Blümner fahr. 52, 214.

³³⁵ Sil. 17, 18ff. *circum arguta cavis tinnitibus aera, simulque / certabant rauco resonantia tympana pulsu, / semivirique chori*. Machabey 221.

³³⁶ Porf. Hor. carm. 3, 19, 18f. *CUR VERECYNTHIA CESSANT FLAMINA TIBIA... Ergo tibias Phrygias dicit, quae sacris Matris Magnae adhibentur, ad quarum cantus tamen solent et convivantes saltare*. Howard 43, 1. Oben Anm. 306. Unten Kap. V, Anm. 129–136.

³³⁷ Schol. Hor. carm. 3, 19, 18 *CUR BERCYNTHIAE* Berecynthus urbs est Phrygiae, unde et tibias Phrygias dicit, quae matris deum sacris adhiberi consueverant, ad quarum cantus et a convivantibus saltabatur ... Es folgt das Zitat Verg. Aen. 9, 619 unten Kap. X, Anm. 229. Howard 43, 1.

³³⁸ Ciris 166f. *ictave barbarico Cybeles antistita buxo / infelix virgo tota bacchatur in urbe*. Bartholinus 203. Esmann 43.

³³⁹ Stat. Theb. 5, 93f. *cum sacra vocant Idaeaeque suadet / buxus et a summis auditus montibus Euhan*. Bartholinus 189.

³⁴⁰ Val. Fl. 3, 231ff. *at barbara buxus / si vocet et motis ululantia Dindyma sacris, / tunc ensis placeatque furor*. Bartholinus 144. 396.

³⁴¹ Ov. Pont. 1, 1, 37–40. 45f. *Ecquis ita est audax, ut limine cogat abire / iactantem Pharia tinnula sinistra manu? / Ante deum matrem cornu tibicen adunco / cum canit, exiguae quis stipis aera negat? / ... / en, ego pro sistro Phrygiique foramine buxi / gentis Iuleae nomina sancta fero*. Bartholinus 42. 204. Esmann 5. Howard 35.

³⁴² Sen. Ag. 688ff. *quae turritae turba parenti / pectora, rauco concita buxo, / ferit*. Bartholinus 202.

³⁴³ Ov. fast. 4, 189f. *me sonus aeris acuti / terret et horrendo lotos adunca sono*. – Val. Fl. 2, 582 f. *hinc unda, sacris hinc ignibus Ide / vibrat et horrissonae respondent Gargara buxo*. Bartholinus 35. 111. – Claud. rapt. 2, 263 f. *Mater, io! seu te Phrygiis in vallibus Idae / Mygdonio buxus circumsonat horrida cantu*.

³⁴⁴ Mart. Cap. 2, 170 *sistra Niliaca... tympanaque Cybeleia videbantur*.

‘rasend’ und fängt damit die in Ekstase versetzende Kraft des Trommelns ein³⁴⁵. Beim Erscheinen der Göttin erschallen Tympana selbsttätig³⁴⁶. Die Verachtung, welche diesen kultischen Trommlern entgegengebracht wurde, traf sie als Weichlinge³⁴⁷.

Horaz genügt das Beckenschlagen, um die Korybanten zu kennzeichnen³⁴⁸. Bei Iuvenal möchte ein nicht zufriedengestellter Klient etwas geschenkt bekommen und sagt trotzig, sein Herr meine wohl, das Begehrte sei passender als Geschenk für das zimbelschlagende Kybelegelichter³⁴⁹. Wie beim Dienst des Bacchus³⁵⁰, so war auch bei dem der Kybele die Musik wegen des Beckenschlagens weit außerhalb der Heiligtümer hörbar³⁵¹. Unter den Kymbala versteht man Paare mit beiden Händen spielbarer Plattenklappern, die ausgebogen sind und deren Rand schwingt, während das Zentrum still bleibt und zur Aufnahme eines Halteriemens mit Löchern versehen werden kann. Der Rand dieser Bronzeteller ist so ausgiebig gehämmert, daß er stark schwingen kann³⁵². In symbolistischen Erklärungen der Instrumente sind der flache Erdkreis als Tympanum³⁵³, die Himmelshalbkugeln aber als Kymbala aufgefaßt³⁵⁴. Daß die Musikinstrumente, die sonst den Kultus selbst begleiteten, auch in kultischen Formeln der Mysterien selbst wieder ihren Platz fanden, geht aus dem Buch des Firmicus Maternus über die Irrtümer des Heidentums hervor, wonach in einem gewissen Heiligtum die Mysterien, um eingelassen zu werden, sagen mußten: „Vom Tympanum habe ich gegessen, vom Cymbalum getrunken und die religiösen Geheimnisse gelernt“³⁵⁵.

Daß auch Hörner als selbständige Instrumente, also abgesehen von den phrygischen Tibien mit gebogenem Rohrende³⁵⁶, als Kultinstrumente Verwendung fanden, bezeugt neben Lukrez³⁵⁷ und Valerius Flaccus³⁵⁸ ein Denkmalsrest, der eine Kybeleprozession

³⁴⁵ Hor. *carm.* 1, 18, 13f. *saeva tene cum Berecynthio / cornu tympana.* Esmann 42. Jan Aulos 2421. Max C.P. Schmidt 1. Birt Studien 114. Vetter *Tibia* 809.

³⁴⁶ *Sil.* 17, 41ff. *Tum securo caput funem; fremitusque leonum / audiri visus subito, et graviora per auris / nulla pulsa manu sonuerunt tympana divae.* Maecen. *carm.* frg. 5 Ades, inquit o Cybebe, *fera montium dea, / ades et sonante typano quate flexibile caput.*

³⁴⁷ Plaut. *Truc.* 608ff. STRATOPHANES: *tun tantilli doni caussa, / ... moechum malacum, cinnatum, / umbraticulum, tympanotribam amas...?* Suet. *Aug.* 68 *de gallo Matris deum tympanizante.*

³⁴⁸ Hor. *carm.* 1, 16, 7f. *non Liber aequae, non acuta / sic geminant Corybantēs aera...* Esmann 8.

³⁴⁹ *Iuv.* 9, 60ff. *meliusne hic rusticus infans / cum matre et casulis et conlucore catello / cymbala pulsantis legatum fiet amici?* Mart. 14, 204, 1f. CYMBALA. *Aera Celaenaeos lugentia matris amores / Esuriens Gallus vendere saepe solet.*

³⁵⁰ Oben Anm. 298.

³⁵¹ Varro *Men.* 149 *iens domum praeter matris deum aedem exaudio cymbalorum sonitum.*

³⁵² Sachs, *Musikinstrumentenkunde* 9f. Smits van Waesberghe 1831 f. Behn *Musikleben* 119f. *Aug. enarr. psalm.* 150, 8 v. 5f. *cymbala invicem tangunt ut sonent.*

³⁵³ *Aug. civ.* 7, 24 *Nam et ipse Varro quasi de ipsa turba verecundatus unam deam vult esse Tellurem. Eandem, inquit, dicunt Matrem Magnam; quod tympanum habeat, significari esse orbem terrae... Cymbalorum sonitus ferramentorum iactandorum ac manuum et † eius rei crepitum in colendo agro qui fit significant; ideo aere, quod eam antiqui colebant aere, antequam ferrum esset inventum.*

³⁵⁴ *Serv. Verg. Georg.* 4, 64 *MATRIS CYMBALA quae in eius tutela sunt ideo, quod similia sunt hemicycliis caeli, quibus cingitur terra, quae est mater deorum.* Unten Kap. IV, Anm. 61.

³⁵⁵ *Firm. err.* 18, 1 *in quodam templo, ut in interioribus partibus homo introiturus possit admitti, dicit: ‘de tympano manducavi, de cymbalo bibi et religionis secreta perdidici’.*

³⁵⁶ Oben Anm. 311. Varro *Men.* 131 *Phrygius per ossa cornus liquida canit anima.* Bartholinus 78.

³⁵⁷ Oben Anm. 328.

³⁵⁸ *Val. Fl.* 3, 237 f. *audit fremitus irasque leonum / cornuaque et motas videt inter nubila turres.*

als Zirkuspompa darstellt. Dort wird das Bild der Göttermutter vorangetragen; sie sitzt auf einem löwenbespannten Thron und hält das Tympanum in der Hand; links dahinter folgt ein Hornbläser³⁵⁹.

Mit der Musik dieser Blas- und Schlaginstrumente verbindet sich das Heulen³⁶⁰, das als traurig empfunden wird³⁶¹. Die Korybanten oder Gallen schreien sich heiser³⁶². Es gab aber auch geformte Kulthymnen, die als Pääne bezeichnet werden³⁶³, Lustrationschöre³⁶⁴ und Opfertänze von Matronen³⁶⁵ im Kybelekult.

Ausdrücklich genannt sind die phrygischen Melodien in einer Reihe von Zeugnissen, aus denen nicht immer Begeisterung für diese fremde und den Römern anscheinend auch sehr wesensfremde Musikübung erhellt. Tibull empfiehlt Gegnern der Musen, Kybelisten zu werden und sich bei phrygischen Weisen zu entmannen³⁶⁶. Ovid erklärt, Schenkelrasur und Dauerwellen seien unnötig für einen Liebhaber; das sei höchstens etwas für die Kybelisten, deren Göttin mit phrygischen Weisen besungen werde³⁶⁷. Martial warnt einmal die Öffentlichkeit vor dem Barbier Antiochus, bei dem es blutiger zugehe als bei den Gallen, wenn sie zu phrygischen Melodien enthusiastisch rasen³⁶⁸. Da die Kultsprache im Kybeledienst griechisch war, bedurfte es besonderer Hymnensänger³⁶⁹.

Als solche Hymnologen im Dienste der Magna Mater sind inschriftlich Tiberius Claudius Glyptus³⁷⁰ und Tiberius Claudius Velox³⁷¹ bekannt. Die Inschrift eines sakralen Pfeiferkollegiums der Kybele wurde in Spanien gefunden³⁷². Inschriften einer Tamburinistin Culcia³⁷³ und einer Zymbelschlägerin Secunda³⁷⁴ zeigen, daß die Musik hier berufsmäßig ausgeübt wurde.

³⁵⁹ Quasten 56. Tafel 21, 1.

³⁶⁰ Maecen. *carm. frg.* 6 *Latus horreat flagello, comitum chorus ululet. Val. Fl. 2, 536f. Idaeaque mater et chorus et summis ulularunt collibus amnes.*

³⁶¹ Luc. 1, 565ff. *Tum, quos sectis Bellona lacertis / Saeva movet, cecinere deos, crinemque rotantes / Sanguineum populis ulularunt tristia Galli.*

³⁶² Iuv. 6, 512–515 *matrisque deum chorus intrat et ingens / semivir . . . cui rauca cohors, cui tympana cedunt. Sid. *carm.* 11, 122f. Corybas, cui gutture ravo / ignem per bifores regemunt cava buxa cavernas.*

³⁶³ Stat. *Theb.* 8, 221–224 *gemina aera sonant Idaeaque terga / et moderata sonum vario spiramine buxus. / tunc dulces superos atque omne ex ordine alumnum / numen ubique sacri resonant paeanes. Bartholinus 35.96. Oben Anm. 276ff.*

³⁶⁴ *Carm. c. pag.* 72f. *Quem lustrare choros ac molles sumere thyrsos / Cymbalaeque inbuerat quater Berecynthia mater.*

³⁶⁵ Schol. Hor. *ars* 232 *UT FESTIS MATRONA . . . Sunt enim quaedam sacra, in quibus saltant matronae, sicut in sacrificiis Matris deum.*

³⁶⁶ Tib. 1, 4, 67–70 *at qui non audit Musas, qui vendit amorem, / Idaeae currus ille sequatur Opis / et tercentenas erroribus expleat urbes / et secet ad Phrygios vilia membra modos. Bartholinus 118. Ov. Ibis 453–456 attonitusque seces, ut quos Cybeleia mater / incitat, ad Phrygios vilia membra modos, / deque viro fias nec femina nec vir ut Attis / et quatiis molli tympana rauca manu.*

³⁶⁷ Ov. *ars* 1, 505–508 *Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos, / nec tua mordaci pumice crura teras: / Ista iube faciant, quorum Cybeleia mater / concinitur Phrygiis exululata modis! Bartholinus 202.*

³⁶⁸ Mart. 11, 84, 3f. *Alba minus saevis lacerantur brachia cultris, / Cum furit ad Phrygios enthea turba modos.*

³⁶⁹ Oben Anm. 215.

³⁷⁰ Unten Kap. VII, Anm. 165.

³⁷¹ Unten Kap. VII, Anm. 166.

³⁷² Oben Anm. 99.

³⁷³ Unten Kap. VII, Anm. 264.

³⁷⁴ Unten Kap. VII, Anm. 263.

Neben Geißel, Pinienzapfen und Granatapfel gehörten die Musikinstrumente zu den gebräuchlichsten Symbolen des Kybelepriestertums auch auf den archäologischen Denkmälern. Ein Relief im Konservatorenpalast in Rom zeigt einen Archigallus, Tympanum, Cymbala und phrygische Pfeifen³⁷⁵. Tympanum und phrygische Tibia allein begleiten eine Opferszene auf einem Relief der Villa Albani in Rom. Die Musikerinnen sind Mädchen; eine weibliche Person scheint Weihrauch ins Opferfeuer zu streuen³⁷⁶. In der Basilika von Porta Maggiore in Rom, deren Stuckverzierungen übrigens mehrfach die phrygische Doppeltibia aufweisen, findet sich auch eine Opferszene, bei der sich dem Opferfeuer eine lebhaft tanzende Bläserin dieses Instruments nähert³⁷⁷.

Nach der Verschmelzung des Kybele- und des Attiskults bekam auch die Syrinx hier ihren Platz, die sich als Attribut des Attis häufig auf Denkmälern und Münzen findet. Auf dem Denkmal des Oberpriesters Modius Maximus von Ostia begegnet neben Tympanon und phrygischem Aulos die Syrinx³⁷⁸. Die Vorderseite einer Münze der älteren Faustina zeigt eine tympanumtragende Kybele und dahinter Attis mit phrygischer Tibia und Syrinx in den beiden Händen³⁷⁹. Cymbala und Tympana sind auch in der dalmatinischen Renovierunginschrift eines Kybeleheiligtums angeführt³⁸⁰.

Bei einer gewissen Gruppe von Darstellungen können die Musikinstrumente als Weihgaben oder aber auch als Kultsymbole aufgefaßt werden. So zeigt ein Tonrelief des Thermenmuseums eine von einer tympanumschlagenden Mänade und einem doppe-laulosblasenden Pan umstandene Fruchtopferszene, deren Altar unter dem heiligen, mit Syrinx und Zimbeln geschmückten Baum steht³⁸¹. Ein Altarrelief gibt eine Attispinie wieder, die Tympanum und fünfröhri-ge Syrinx trägt und an deren Stamm ein Tibienpaar gelehnt ist³⁸². Die Darstellung einer weiteren Pinie ist mit Cymbala und einer vier-röhri-ge Syrinx geschmückt. Diese Musikinstrumente können als Weihgeschenke zusammen mit aufgehängten Kleidern und Jagdwaffen gedacht sein oder die Weihung des Baums selbst andeuten. Dasselbe gilt von einer Anzahl von Votivhänden, auf denen solche kultmusikalischen Instrumente dargestellt sind³⁸³. – In diesen Zusammenhang gehören Weihgeschenke an Liber aus der Nähe Roms in Gestalt beschrifteter Marmortafeln. Darauf sind zwei von einer Schlange umringte Fußsohlen dargestellt, daneben ein bändergeschmücktes Tympanum. Die Sohlen deuten an, daß es sich um eine Tafel für glückliche Reise handelt, während das Symbol des Tympanums wohl auf die in der Inschrift genannte Gottheit zu beziehen ist³⁸⁴.

Aus der Geschichte der Kultmusik phrygischer Observanz sei noch auf Suetons Be-

³⁷⁵ Kinsky Bilder 18, Abb. 3. Quasten 54, 9. Tafel 18. Behn Musikleben Taf. 41, Abb. 95. Fleischhauer Bilder Nr. 47.

³⁷⁶ Quasten 55. Tafel 19. Alinari 27715. Fleischhauer Bilder Nr. 48.

³⁷⁷ Quasten 55, 13. Tafel 20.

³⁷⁸ Nachweis bei Quasten 54, 9.

³⁷⁹ Roscher 2, 1, 1647. Quasten 56.

³⁸⁰ CIL 3, 1952 Curia prisca Matri magnae fanum refecit, signum posuit, larophorum cymbala tympana catillum forfices...

³⁸¹ Alinari 27371. Quasten 56, 17. Tafel 22.

³⁸² Quasten 56, 17.

³⁸³ Quasten 57. – Attis mit Syrinx auf Terrakotten vom palatinischen Magna-Mater-Tempel bei Romanelli, Mon. ant. 46, 1963, 260ff.

³⁸⁴ Quasten 58. Tafel 21, 2.

merkung hingewiesen, Otho sei gegen Vitellius ohne religiöse Bedenken an dem Tag ausgezogen, an dem die Verehrer der Göttermutter ihre Klagen beginnen³⁸⁵. Der Christ Augustin bekennt von sich, in seiner Jugend an der Kultmusik der Kybele Gefallen gefunden zu haben³⁸⁶. Als er dies schreibt, fragt er freilich, ob eine dieser Kulthandlungen, ob etwa das Beckenschlagen jemand das ewige Leben verspreche³⁸⁷.

Mit einem Seitenblick auf die Kybeleverehrung bemerkt Ovid bedeutungsvoll, auch Venus habe ihre Mysterien, allerdings ohne Beckenschlagen³⁸⁸. Ausonius aber hält seinem säumigen Briefpartner Pontius Paulinus die vielfachen Echos in der tönenden Natur vor, zu denen die Musik des Kybelediensts wichtige Beisteuer leistet³⁸⁹.

Von der Kultmusik der der Kybele wesensverwandten syrischen Göttin Atargatis erfährt man aus dem Eselsroman des Apuleius, wie sehr sie der Kybelemusik ähnlich war. Der Esel wird von einem der Bettelpriester gekauft, die durch die Straßen und Orte unter Zymbelschall und Krotalengeklapper das Kultbild der Göttin führen³⁹⁰. Auch ein Hornbläser ist dabei beteiligt³⁹¹. Die Orgien finden als rasender Tanz zu stimulierenden Tibiamusik statt³⁹². Ein die Atargatis verehrender Ortsvorsteher wird durch den Klang der Becken und Trommeln und die phrygischen Gesänge herbeigerufen und sorgt für Unterkunft³⁹³. Nach diesen Zeugnissen beruht die Wesensverwandtschaft beider orgiastischer Kulte zu einem großen Teil auf der verwandten Kultmusik.

Daß durch die orgiastische Tibiamusik des Kybelekults prophetische Gaben geweckt wurden, bezeugt spätere christliche Literatur³⁹⁴.

³⁸⁵ Suet. Otho 8,3 die, quo cultores deum Matris lamentari et plangere incipiunt. Machabey 221.

³⁸⁶ Aug. civ. 2,4 audiebamus symphoniacos, ludis turpissimis, qui diis deabusque exhibebantur, oblectabamur, Caelesti virgini et Berecynthiae matri omnium, ante cuius lecticam die sollempni lavationis eius talia per publicum cantitabantur a nequissimis scaenicis.

³⁸⁷ Aug. civ. 7,24 Itane ad haec relata et hunc finem habentia tympanum, turres, Galli, iactatio insana membrorum, crepitus cymbalorum, confictio leonum vitam cuiquam pollicentur aeternam? Blümner fahr. 52,216.

³⁸⁸ Ov. ars 2,609f. Conditae si non sunt Veneris mysteria cistis, / nec cava vaesanis ictibus aera sonant.

³⁸⁹ Aus. epist. 24,13–16 und 20f. est et harundineis modulatio musica ripis / cumque suis loquitur tremulum coma pinea ventis. / incubuit foliis quotiens levis eurus acutis, / Dindyma Gargarico respondent cantica luco. / ... / cymbala dant fictu sonitum, dant pulpita saltu / icta pedum, tentis reboant cava tympana tergis.

³⁹⁰ Apul. met. 8,24 unum de triviali popularium faece, qui per plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes deamque Syria circumferentes mendicare compellunt. Bartholinus 204. Apul. met. 9,4 die sequenti rursum divinis exuviis onustus cum crotalis et cymbalis circumforaneum mendicabulum producitur ad viam. Forkel 490.

³⁹¹ Apul. met. 8,26 erat quidam iuvenis satis corpulentus, choraula doctissimus, conlatia stipe de mensa paratus, qui foris quidem circumgestantibus deam cornu canens adambulabat. Bartholinus 86.

³⁹² Apul. met. 8,27 brachiiisque suis umero tenus renudatis, adtolles immanes gladios ac secures, euantes exsiliunt incitante tibiae cantu lymphaticum tripudium. Meursius 25. Bartholinus 122. Blümner fahr. 52.

³⁹³ Apul. met. 8,30 tinnitu cymbalorum et sonu tympanorum cantusque Frygii mulcentibus modulibus excitus procurrit obviam.

³⁹⁴ Firm. err. 4,2 deinde cum sic se alienos a viris fecerint, adimpleti tibiaram cantu vocant deam suam, ut nefario repleti spiritu vanis hominibus quasi futura praedicant.

19 Die Musik des Isiskults in Rom

Der Isiskult wurde in spätrepublikanischer Zeit aus Ägypten nach Rom übertragen³⁹⁵. Das Instrument und gleichzeitig das Wahrzeichen des Isiskults war das Sistrum, die Isisklapper, die aus einigen durch ein Blech hindurchgesteckten Metallstäbchen bestand³⁹⁶. Die mit diesem Instrument durch Schütteln erzeugte Musik wird als geschwätziges³⁹⁷, hell tönendes Geklingel bezeichnet³⁹⁸. Isispriester gingen kahlköpfig in Leinen gekleidet und schüttelten das Instrument³⁹⁹. Das Sistrumschütteln sollte den bösen Seth oder Typhon von den kultischen Handlungen fernhalten. So zeigt ein Relief des Vatikanischen Museums eine Isispriesterin, einen ihr folgenden Vorleser, dann einen Priester, der mit verhüllten Händen den heiligen Krug trägt, und hinter dem eine sistrumschüttelnde Opfertienerin einhergeht⁴⁰⁰. Gleichzeitig wurde das Sistrum zum Zeichen der Erinnerung an die Herkunft des Kults aus Ägypten⁴⁰¹. Auf dem Schild des Aeneas läßt Virgil die Kleopatra ihre Scharen mit dem Sistrum rufen⁴⁰². Da ist das Sistrum ägyptisches Nationalinstrument⁴⁰³.

Man glaubte gleichzeitig an die kathartische Wirkung der Musik und suchte sich die Göttin durch Sistrengerassel günstig zu stimmen. Nur so hat es einen Sinn, wenn sich der kranke Tibull fragt, was ihm nun Delias kultisches Sistrumrasseln geholfen habe⁴⁰⁴, und wenn darauf anspielend Ovid feststellt, daß Delias ägyptische Sistrum den Tod des Tibull nicht haben abwenden können⁴⁰⁵. Aber auch, als Corinna infolge eines verbotenen Eingriffs krank dalag, suchte sie Ovid durch den beschwörenden Anruf der Isis bei ihren Sistrum wieder gesund zu bekommen⁴⁰⁶. Isisgläubige taten ihren Schwur bei den pharisäischen Sistrum, so ein Greis, der einen Isispriester um eine Totenerweckung angeht⁴⁰⁷. In Petrons Roman bittet Lichas in der höchsten Seenot den Enkolp um Rückgabe des heiligen Gewands und der heiligen Klapper der Isis, der Beschützerin der See-

³⁹⁵ Luc. 8, 831 ff. Nos in templa tuam Romana accepimus Isim / Semideoque canes et sistra iubentia luctus / Et, quem tu plangens hominem testaris, Osirim. Quasten 200.

³⁹⁶ Apul. met. 11, 4 nam dextra quidem ferebat aereum crepitaculum, cuius per angustam lamminam in modum baltei recurvatam traiectae mediae paucae virgulae, crispante brachio trigeminus iactus, reddebant argutum sonorem. Esmann 5.

³⁹⁷ Mart. 14, 54, 1 f. Si quis plorator collo tibi vernula pendet, / Haec quatiat tenera garrula sistra manu. Esmann 6.

³⁹⁸ Apul. met. 11, 10 aereis et argenteis, immo vero aureis etiam sistris argutum tinnitum constrepentes. Esmann 3.5.

³⁹⁹ Mart. 12, 28, 19 Linigeri fugiunt calvi sistrataque turba. Esmann 5. Apul. met. 11, 6 sacerdos in ipso procinctu pompae roseam manu dextera sistro cohaerentem gestabit coronam.

⁴⁰⁰ Alinari 26981. Quasten 67. Tafel 27. Fleischhauer Bilder Nr. 49.

⁴⁰¹ Oben Anm. 341. Ov. ars 3, 635 Cum sedeat Phariae sistris operata iuvencae. Aus. epist. 24, 22 Isiacos agitant Mareotica sistra tumultus. Mart. Cap. 2, 170 sistra Niliaca oben Anm. 344.

⁴⁰² Verg. Aen. 8, 696 regina in mediis patrio vocat agrina sistro. Esmann 5. Prop. 3, 11, 43 Romanamque tubam crepitanti pellere sistro. Luc. 10, 63 terruit illa suo, si fas, Capitolia sistro. Desport 453 f.

⁴⁰³ Unten Kap. XI, Anm. 218 ff.

⁴⁰⁴ Tib. 1, 3, 23 f. quid tua nunc Isis mihi, Delia, quid mihi prosunt / illa tua totiens aera repulsa manu.

⁴⁰⁵ Ov. am. 3, 9, 33 f. Quid vos sacra iuvant? quid nunc Aegyptia prosunt / sistra?

⁴⁰⁶ Ov. am. 2, 13, 11 per tua sistra precor, per Anubidis ora verendi. Esmann 5.

⁴⁰⁷ Apul. met. 2, 28 „miserere“, ait, „sacerdos, miserere... per incrementa Nilotica et arcana Memfita et sistra Fariaca“.

fahrer⁴⁰⁸. Stautius bittet die Isis in dem Begleitgedicht für Maecius Celer, sie solle diesen mit dem vieltönenden Sistrum aufnehmen⁴⁰⁹.

Isis erscheint der bedrängten Telethusa, die ihr neugeborenes Kind, falls es eine Tochter ist, töten soll, und verspricht Hilfe in Gegenwart von Sistrum⁴¹⁰. Als Telethusa ihren vorgeblichen Sohn verheiratet soll, erinnert sie im Gebet Isis an die einstige Traumer-scheinung unter Sistrumgerassel⁴¹¹. Isis gibt dann durch das rasselnde Sistrum Gewäh-rung⁴¹². Isis führt selbst das Sistrum⁴¹³ und schlägt damit Meineidige mit Blindheit⁴¹⁴.

Doch wurden neben den Sistrum im Isisdienst noch weitere Musikinstrumente ver-wendet. Ein Florentiner Basrelief aus dem römischen Iseum-Serapeum gibt einen Isis-festzug wieder, bei dem hinter dem das Götterbild tragenden Priester der Harfenspieler mit seinem ägyptischen Instrument geht und dann noch ein Tympanumschläger folgt⁴¹⁵. Daraus darf man schließen, daß neben dem Sistrum auch die ägyptische Harfe mit dem Isiskult nach Rom kam. Tibiabläser spielten im Isiskult zu den Opfern, Prozessionen und Hymnen. Ein Herculanenser Wandgemälde im Nationalmuseum in Neapel gibt die Darstellung eines religiösen Schauspiels dieses Kultes⁴¹⁶. Solche lebendigen Dar-stellungen aus der Göttergeschichte haben den Zweck, die Gegenwart des Gottes unter seinen Verehrern zu erreichen. Dort steht also vor einem Tempelgang ein Priester, der mit verhüllten Händen den heiligen Krug hält, während rechts von ihm eine wahr-scheinlich als Isispriesterin anzusprechende weibliche Gestalt das Sistrum schüttelt und links von ihm ein Aethiopier derselben Beschäftigung obliegt. Der Vordergrund bietet eine Opferszene zur Musik der Längsflöte. Auf beiden Seiten des Treppenaufgangs sieht man Isisgläubige, von denen einige Sistrum schütteln⁴¹⁷. Auf einem weiteren Wand-gemälde aus Herculanum wird das Mysterienspiel noch besser erkennbar⁴¹⁸. Vor einem Tempelportal tanzt hier in der Bildmitte ein Neger, begleitet von einer links neben ihm stehenden beckenschlagenden weiblichen Gestalt und einem sistrumschüttelnden Aethiopier. Auch eine Tympanumschlägerin ist rechts von dem Tänzer noch schwach erkennbar. Wieder findet sich ein Tempelaufgang, wieder davor ein Altar, an dem eine heilige Handlung stattfindet. Wie sehr auch diesmal die Musik Trägerin des Ganzen ist, zeigt sich an dem Auftreten eines Tubabläusers, zu dem sich gerade ein sistrumhaltender Isispriester hinwendet. Von den Opferteilnehmern ist besonders eine kniende weibliche Person links hervorzuheben, die sehr lebhaft zum Altar hingewandt das Isisinstrument

⁴⁰⁸ Petr. 114 Lichas... „Tu“, inquit „Encolpi, succurre periclitantibus et vestem illam divinam sistrumque redde navigio“.

⁴⁰⁹ Stat. silv. 3, 2, 102 excipe multisono puppem Mareotida sistro. Esmann 5.

⁴¹⁰ Ov. met. 9, 693 sistraque erant. Esmann 5.

⁴¹¹ Ov. met. 9, 776ff. Te, dea, te quondam tuaque haec insignia vidi / cunctaque cognovi, sonitum comitesque facesque / sistrorum memorique animo tua iussa notavi. Esmann 5.

⁴¹² Ov. met. 9, 783f. et templi tremuere fores imitataque lunam / cornua fulserunt crepuitque sonabile sistrum. Esmann 5f.

⁴¹³ Anth. 723, 8f. Tu sistro renovas brumam, tu cymbala quassas, / Isis, Luna . . .

⁴¹⁴ Iuv. 13, 92f. Decernat quodcumque volet de corpore nostro / Isis et irato feriat mea lumina sistro. Esmann 5.

⁴¹⁵ Alinari 29347. Quasten 66, 9. Tafel 25.

⁴¹⁶ Die genaue Deutung ist strittig zwischen Schauspiel (Quasten, Greßmann), Gottesdienst (Helbig) und Morgengottesdienst (Leipoldt).

⁴¹⁷ Alinari 12035. Quasten 63f. Tafel 23. Fleischhauer Bilder Nr. 50.

⁴¹⁸ Anderson 23422. Quasten 64f. Tafel 24. Curtius 315. Sachs bei Bücken 7.

schüttelt. Also auch Tympanum, Becken und Trompete haben an der Kultmusik des Isisdienstes in Rom mitgewirkt. Nach einem Apuleiuszeugnis bliesen die sakralen Pfeifer des Serapis auf der Querflöte, die zum rechten Ohr herübergehalten wurde⁴¹⁹. Es besteht kein Grund zur Annahme, daß diese Instrumente auf italischem Boden nicht vorgekommen sein sollten.

Apuleius rühmt an derselben Stelle den süßen Klang eines Orchesters von Syrinx- und Tibiabläsern, hinter dem ein Chor sakraler Hymnensänger einherzog⁴²⁰. Wenn Apuleius die ästhetischen Qualitäten dieses Chors lobt, so darf man die Hymnodik des Isiskults nicht für mehr lärmend als wohlklingend halten⁴²¹. Wenn in dem großen Isisheiligtum auf dem Marsfeld in Rom ein eigener Tempelchor angestellt war, so deutet dies vielmehr auf eine rege Fortführung der schon in Ägypten gepflegten Kultmusik hin. Die Sänger dieses Tempelchors hießen Paeanisten⁴²² nach dem Vorbild alexandrinischer Päänsänger, die Serapis und Augustus verehrten⁴²³. Die Kulthymnen des Isisdienstes dürften demnach wie die der Kybelereigion⁴²⁴ als Pääne bezeichnet worden sein.

20 Klagelieder bei der Totenehrung in Rom

Eine sehr alte Einrichtung des römischen Lebens waren die Klagelieder, die an der Totenbahre Verstorbener gesungen wurden. Diese fest geprägten Litaneien, die ihren bleibenden Platz innerhalb des Bestattungsrituals hatten, hießen Nenie⁴²⁵ oder Exequien⁴²⁶. Infolge des Fehlens von Denkmälern dieser volkstümlichen Gesangsweisen muß ihre Erscheinung aus spärlich überlieferten Erwähnungen rekonstruiert werden. Festus erklärt die Nenie als ein rhythmisch geformtes Lied, das beim Leichenbegängnis zur Tibia gesungen wurde, um den Verstorbenen zu loben⁴²⁷. Die von ihm wohl nach Varro⁴²⁸ gegebene Worterklärung geht zuerst von der Übertragung des Begriffs vom

⁴¹⁹ Apul. met. 11,9 *ibant et dicati magno Sarapi tibicines, qui per oblicum calamum, ad aurem porrectum dexteram, familiarem templi deique modulum frequentabant, et plerique, qui facilem sacris viam dari praedicarent.* Bartholinus 402. Chappell 275. Esmann 30. Howard 14. Friedländer 174. Quasten 66. Fleischhauer 196,41.

⁴²⁰ Apul. met. 11,9 *symphoniae dehinc suaves, fistulae tibiaeque modulibus dulcissimis personabant. eas amoenus lectissimae iuventutis veste nivea et cat[h]jaclista praenitere sequebatur chorus, carmen venustum iterantes, quod Camenarum favore sollers poeta modulatus edixerat, quod argumentum referebat interim maiorum antecantamenta votorum.*

⁴²¹ wie Quasten 65 meint.

⁴²² CIL 6,3770 Severus paeanistis = IG 14,1059. Fleischhauer 196,41.

⁴²³ Unten Kap. VII, Anm. 714. Fleischhauer 196,42.

⁴²⁴ Oben Anm. 363. – Die Ankunft der Io in Canopus auf einem Wandbild des Isistempels in Pompeji zeigt das Sistrum, MGG 11,1963, Tafel 27,1.

⁴²⁵ Porf. Hor. *carm.* 2,1,37 *Nenia lugubre carmen est, quod in mortuos canitur.* 2,20,21 (unten Anm. 440) *Neniae enim cantus sunt funerum.* 3,28,16 (unten Anm. 432) *<nenia> carmen est, quod in mortuos cantatur.*

⁴²⁶ Afran. 218 *exequias cantitant.*

⁴²⁷ Paul. Fest. 155 *Nenia est carmen, quod in funere laudandi gratia cantatur ad tibiam. Sunt, qui eo verbo finem significari putant. Quidam volunt neniā ideo dici, quod voci similior quaerimonia flentium sit. Quidam aiunt neniae ductum nomen ab extremi intestini vocabulo; Graeci enim νεατον extremum dicunt; sive quod cordarum ultima νήτη dicitur, extremam cantionis vocem neniā appellarunt.* Bartholinus 266. Max C.P. Schmidt 3. Blümner 493. Quasten 196. J.L. Heller, Festus on Nenia, TAPhA 70, 1939, 357 ff.

⁴²⁸ Unten Anm. 458.

Lebensende auf jede Art von Ende aus⁴²⁹, dann von dem an Klagen erinnernden Wortklang und endlich von den griechischen Begriffen für das Äußerste und die letzte Saite (Nete). Diese zuletzt genannte Erklärung der Nenie vom Saitennamen Nete her führt jedenfalls mit Recht auf den musikalischen Charakter der Neni. Doch bleibt deren Name für die Forschung ungeklärt. Wenn behauptet wird⁴³⁰, von der letzten Saite sei der Begriff möglicherweise auf den Schlußton eines Gesangsstücks übergegangen, so liegt die Parallele zwischen Fermate und lang ausgehaltenen Klagetönen nahe⁴³¹. Daß die Nenie auch für den Liedschluß als Bezeichnung verwendet wurde, scheint aus der Äußerung des Horaz hervorzugehen, sein Lied auf Venus solle mit einer Nenie auf die Nacht abschließen⁴³².

Die Neni mögen aber ursprünglich als ein Teil der kultischen Musik wie die übrige Bestattungsmusik magische Zwecke erfüllt haben, nämlich den Zorn der abgeschiedenen Geister zu besänftigen⁴³³. Die Neni sind „in den Urzeiten Roms die rein emotionale und affektdurchwogte Form der Totenklage mit magischem Beschreien der Leiche“⁴³⁴. Wenigstens blickt gelegentlich noch die alte Ansicht durch, daß das Bestattungscarmen für die Schatten einen Nutzen habe⁴³⁵. So erscheint im ‘Culex’ das Bild der getöteten Mücke und stimmt die Nenie als magischen Beschreigesang an⁴³⁶. Außerdem ersetzt Horaz den Begriff des magischen Gesangs durch Nenia⁴³⁷. Man könnte sich danach die Neni wie magische Lieder in beschwörend erhobenem Ton vorgetragen denken⁴³⁸. Doch ein Vergleichspunkt könnte auch in der Nutzlosigkeit beider liegen, da weder das Beschwörungs-, noch das Klagelied greifbare Ergebnisse zeitigen⁴³⁹. Horaz lehnt die Neni ab in seinem Schwanengesang an Maecenas, nicht aus Unmusikalität, sondern aus der Überzeugung von der Wertlosigkeit des Trauerns und Klagens⁴⁴⁰.

In Rom war es Übung, daß besondere Klagefrauen in gewerbsmäßiger Darstellung der Trauer die Neni sangen. Ihren Namen ‘praeficae’ brachten die Antiquare mit ‘praefectus’ zusammen, wobei sie sich an die Aufgabe des „Tonangebens“ hielten, das den Klagen der Trauergesellschaft vorangeht⁴⁴¹. Nonius spricht von den Neni in Prädikaten, die sonst den Volksliedern zukommen⁴⁴², hebt aber mit seinem Gewährs-

⁴²⁹ Plaut. Pseud. 1278a id fuit naenia ludo.

⁴³⁰ Oben Anm. 427.

⁴³¹ Unten Anm. 452.

⁴³² Hor. carm. 3, 28, 13–16 summo carmine, quae Cnidon / fulgentisque tenet Cycladas et Paphon / iunctis visit oloribus, / dicitur merita Nox quoque nenia. Blümner 493.

⁴³³ Mart. Cap. 9, 925 per me quippe vestrum homines illexere succursum irasque inferas per naenias sedavere. Quasten 213. Oben Anm. 157.

⁴³⁴ Bickel 321.

⁴³⁵ Stat. Theb. 6, 122ff. Pelopem monstrasse ferebant / exequiale sacrum carmenque minoribus umbris / utile. Quasten 226.

⁴³⁶ Culex 208f. effigies ad eum culicis devenit et illi / tristis ab eventu cecinit convicia mortis. Usener 19.

⁴³⁷ Porf. Hor. epod. 17, 28 Sabella autem carmina pro Marsis posuit, et neniā pro incantatione. Alioquin nenia proprie carmen est, quod mortuis cantatur

⁴³⁸ Oben Anm. 132.

⁴³⁹ Plaut. Asin. 808 haec sunt non nugae, non enim mortualia.

⁴⁴⁰ Hor. carm. 2, 20, 21–24 absint inani funere neniae / luctusque turpes et querimoniae; / conpesce clamorem ac sepulcri / mitte supervacuos honores. Blümner 493.

⁴⁴¹ Fest. 250 Praeficae dicuntur mulieres ad lamentandum mortuum conductae, quae dant ceteris modum plangendi, quasi in hoc ipsum praefectae. Blümner 493.

⁴⁴² Unten Kap. IV, Anm. 2ff.

mann Varro die stimmliche Qualität dieser Sängerinnen hervor⁴⁴³. Nach diesem Varrozitat sieht es so aus, daß zuerst ein Loblied auf den Verstorbenen von einer Klagefrau mit schöner Stimme abgesungen wurde und anschließend daran zur Begleitung von Tibien⁴⁴⁴ und Kitharen die hier nicht näher bezeichnete Nenia stattfand. Man könnte dabei an refrainartiges Einsetzen der Trauergemeinde mit von den Instrumenten intoniertem Wehrufen denken. Diese Erklärung paßt sowohl zu der Bezeichnung der Nenie als Schlußgesang⁴⁴⁵ als zur Betrauung der Klagefrauen mit dem Lob des Verstorbenen⁴⁴⁶. An derartige Loblieder denkt Cicero, wenn er sich in seinen 'Gesetzen' für die Darbietung solcher tibiabegleiteter Gesänge zu Ehren berühmter Männer in der öffentlichen Versammlung einsetzt⁴⁴⁷. Cicero erblickte auch in der sang- und klaglosen Bestattung seines Feindes Clodius ein Zeichen der göttlichen Bestimmung seines Todes⁴⁴⁸.

Klagelieder wurden mit dem Lied von Nachtigall⁴⁴⁹, Schwan⁴⁵⁰ und Eule⁴⁵¹ verglichen, sind also auch von dieser Seite aus als Musik gesichert. Wenn die langen, weinerlichen⁴⁵² und tiefen⁴⁵³ Schreie, die der Uhu als Totenvogel ausstößt, als Leichengesang gewertet werden, so dürfte dieser streckenweise in ähnlichem Geheul bestanden haben⁴⁵⁴. Nenien bestehen also weder ausschließlich in Lob-, noch ausschließlich in Klage Liedern, sondern es gehören beide zu ihren Bestandteilen, die auch an einer zweiten Noniusstelle klar getrennt sind⁴⁵⁵. Auf welches Alter das hier erwähnte Saitenspiel in Rom zurückblickt, verschweigt die Überlieferung.

⁴⁴³ Non. p. 212 NENIA, ineptum et inconditum carmen, quod a conducta muliere, quae praefica diceretur, is, quibus propinqui non essent, mortuis exhiberetur. Varro de vita populi Romani lib. IV: 'ibi a muliere, quae optima voce esset, perquam laudari; dein neniā cantari solitam ad tibias et fides'. Forkel 481. Mommsen 226, A. Max C. P. Schmidt 3. Blümner 493.

⁴⁴⁴ Nemes. ecl. 1, 22 Dicat honoratos praedulcis tibia manes. Jahn 420, 4.

⁴⁴⁵ Oben Anm. 432.

⁴⁴⁶ Naev. com. 129 haec quidem hercle, opinor, praeficaest: nam mortuum collaudat. Varro ling. 7, 3, 70 <praefica> dicta, ut Aurelius (Funai. p. 90) scribit mulier ab luce quae conduceretur, quae ante domum mortui laudis eius caneret. Blümner 493.

⁴⁴⁷ Cic. leg. 2, 24, 62 honoratorum virorum laudes in contione memorentur easque etiam cantus ad tibicinem prosequaretur, cui nomen neniae, quo vocabulo etiam apud Graecos cantus lugubres nominantur. Bartholinus 265. 276. Blümner 493. Celentano 496. Quasten 196. Coleman 15.

⁴⁴⁸ Cic. Mil. 32, 86 nec vero non eadem ira deorum hanc eius satellitibus iniecit amentiam, ut sine imaginibus sine cantu atque ludis, sine exequiis, sine lamentis, sine laudationibus, sine funere... ambureretur abiectus. Bartholinus 284. Blümner 493. Coleman 15.

⁴⁴⁹ Cat. 65, 11–14 at certe semper amabo, / semper maesta tua carmina morte canam, / qualia sub densis ramorum concinit umbris / Daulias absumpti fata gemens Itylei. Unten Kap. IV, Anm. 551 ff. Desport 153. Verg. georg. 4, 511–515.

⁴⁵⁰ Unten Kap. IV, Anm. 576.

⁴⁵¹ Unten Kap. IV, Anm. 583–586.

⁴⁵² Unten Kap. IV, Anm. 583.

⁴⁵³ Unten Kap. IV, Anm. 586.

⁴⁵⁴ Ps. Quint. decl. 8, 10 exequias planctibus clangore magnoque semper inquietamus ululatu... Sen. Thy. 691 ff. Ipse est sacerdos, ipse funesta prece / letale carmen ore violento canit, / stat ipse ad aras.

⁴⁵⁵ Non. p. 92 PRAEFICAE dicebantur aput veteres quae adhiberi solent funeri, mercede conductae, ut et flerent et fortia facta laudarent. Plautus in Frivolaria (84): superaboque omnis argutando praeficas. idem Truculento (496): praefica, quae alios conlaudare, eapse sese vero non potest. Lucilius lib. XXII (XXVII, 18): ... Varro de Vita Populi Romani lib. IV: 'dein neniā cantari solitam ad tibias et fides † eorumque ludistras cursicassent'. Bartholinus 267. 389. Mommsen 226, A.–Lucil. 954f. mercede quae conductae fient alieno in funere / praeficae, multo et capillos scindunt et clamant magis.

Außer den Klagefrauen konnten auch die Angehörigen das Loblied übernehmen⁴⁵⁶. So sang Scipio selbst das Lob seiner verstorbenen Verwandten⁴⁵⁷.

Die Aufgaben, die bei den Griechen dem elegischen Threnos zukamen, erfüllten bei den Römern die Nenien, die dank ihrer musikalischen Qualität den Vergleich aufnehmen konnten⁴⁵⁸. Bei dieser Sachlage ist nicht zu verstehen, warum nach der Übernahme der griechischen Sitte in Rom jede Anknüpfung an die Nenientradition gelehnt werden sollte. Dazu waren beide Gebräuche einander viel zu verwandt⁴⁵⁹. Selbst bei einem so berühmten Begräbnis, wie es das des Augustus war, bei dem die Jungen und Mädchen der Vornehmsten den Leichenchor bildeten, wurde eben noch ganz im gewohnten Brauch eine Nenie gesungen, und das hielt sich lange, mochte die äußere Form auch wechseln⁴⁶⁰. Auf diese Praxis des öffentlichen Rühmens spielen die Dichter an: Ovid hat dem Messala Corvinus Worte gewidmet, die öffentlich bei der Leichenfeier gesungen werden sollen⁴⁶¹. Statius aber behauptet von sich, schon oft am Grabe Trost gesungen zu haben⁴⁶². Für die Tradition bezeichnend ist der beim Tode des Germanicus erhobene Vorwurf, wohin es denn mit den Einrichtungen der Vorfahren gekommen sei, den zum Gedächtnis seiner Leistung gesungenen Liedern und den Lobgesängen, den Tränen und Trauerbezeugungen⁴⁶³. Demgegenüber sind die Tänze am Grab vornehmer Verstorbener, die Dionys in Rom sah, schon von diesem selbst als griechisch bezeichnet worden⁴⁶⁴. Gerade bei den Nenien ist erkennbar, wie sehr schon vorher bei den Römern der Boden auf das gesteigerte Eindringen griechischer Kulturformen hin bereitet war, und wie organisch deswegen das Neue dank der großen Aufnahmebereitschaft der Römer in ihr Kulturleben einströmte.

In der Spätzeit, als die Nenien von entsprechenden christlichen Sitten abgelöst waren,

⁴⁵⁶ Quint. 11, 3, 170 nam etiam orbos viduasque videas in ipsis funeribus / canoro quodam modo proclamantis. Machabey 20.

⁴⁵⁷ Sil. 16, 310f. Tum manis vocat excitos laudesque virorum / cum fletu canit et veneratur facta iacentum.

⁴⁵⁸ Diom. GL1, 485, 1–4 zitiert Hor. carm. 1, 33, 2f. (unten Kap. VI, Anm. 981): ab ea quam diximus miseratione elegos miserabiles dicit hoc modo, 'neu miserabiles decantes elegos'. 5–10 apud Romanos autem id carmen quod cum lamentatione extremum atque ultimum mortuo accinitur nenia dicitur nos *παρὰ τὸ νελατον*, id est *ἔσχατον*: unde et in chordis extremus nervus appellatus est *νήτη*, name etlegia extrema mortuo accinebatur sic ut nenia, ideoque ab eodem elegia videtur tractum cognominari, quod mortuis vel morituris ascribitur novissimum. (5–8 nenia = Suet. frg. 19, 7 R.) Das Zusammenstimmen mit dem Festuszitat oben Anm. 427 deutet auf Varro als Quelle.

⁴⁵⁹ Anders Bickel 321.

⁴⁶⁰ Suet. Aug. 100, 2 senatus et in funere ornando et in memoria honoranda eo studio certatim progressus est, ut inter alia complura censuerint quidam, funus triumphali porta ducendum... canentibus neniā principum liberis utriusque sexus. Leitner 259. Blümner 343. 493. Friedländer I 270. Hug 890. Machabey 216.

⁴⁶¹ Ov. Pont. 1, 7, 29f. cui nos et lacrimas, supremum in funere munus, / et dedimus medio scripta canenda foro. Marx 418.

⁴⁶² Stat. silv. 2, 1, 30–33 me fulmine in ipso / audivere patres, ego iuxta busta profusis / matribus atque piis cecini solacia natis / et mihi, cum proprios gemerem defectus ad ignes.

⁴⁶³ Tac. ann. 3, 5, 2 ubi illa veterum instituta, propositam toro effigiem, meditata ad memoriam virtutis carmina et laudationes et lacrimas vel doloris imitamenta? Blümner 493.

⁴⁶⁴ Dion. Hal. 7, 72, 12 εἶδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπισήμων ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγούμενους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινουμένους τὴν σίκκινιν ὕρχησιν, μάλιστα ἐν τοῖς τῶν εὐδαίμωνων κήδεσιν.

wurden mit diesem Namen noch die inschriftlichen Grabgedichte bezeichnet⁴⁶⁵. Doch haben sich in manchen Teilen Italiens, besonders in Sizilien und Sardinien, die *Nenien* bis heute erhalten⁴⁶⁶. So verstärkt sich der Eindruck einer altrömischen Einrichtung. Bestätigt wird er durch die monumentale Überlieferung: Bildliche Darstellungen der Totenklage sind schon in Etrurien im 5. Jahrhundert nachzuweisen⁴⁶⁷. Auf einem Cippus aus Chiusi steht links vom aufgebahrten Toten eine Person, welche die Hände zur Klage erhoben hat, während dem Toten zu Füßen eine Person die *Tibia* mit Mundbinde bläst⁴⁶⁸. Das Klagemotiv begegnet auch auf einem Grabcippus aus Cervetri im Louvre⁴⁶⁹. Entsprechend dem etruskischen zog das römische Totenritual die Totenmusik schon zur Aufbahrung bei. So bietet eine Relieftafel des Thermenmuseums von der Via Latina eine aufgebahrte Tote mit einem *Tibia*- und einem Hornbläser am Fußende⁴⁷⁰. Eines der berühmten Haterierreliefs zeigt die Totenklage bei der Aufbahrung sehr deutlich: Die Anwesenden schlagen die Brust, und am Fußende des Bettes begleitet eine *Tibiabläserin* die Klage⁴⁷¹. Wenn das Zwölftafelgesetz die Zahl der hierbei verwendeten *Tibiabläser* auf zehn beschränken mußte, kann man sich vorstellen, bis zu welchem Orchester ihre Zahl bei berühmten Begräbnissen angewachsen sein mag⁴⁷².

21 Die instrumentale Leichenmusik der Römer

Wie die Totenmusik in ihrem vokalen Teil ursprünglich magische Bedeutung gehabt hat, so verhält sich dies ähnlich in ihrem instrumentalen Teil. Man erwartete von der Kultmusik bei der Bestattung, daß sie den Geist des Verstorbenen, vor dessen Wiederkehr mit ihren unheilvollen Folgen man sich fürchtete, durch ihre magische Wirkung in ihre Gewalt bekomme. Es darf dabei an das römische Totenfest der *Lemurien* erinnert werden, an dem der Hausherr für die Seelen, die ihre Nachkommen besuchen, schwarze Bohnen austreute und gleichzeitig mit Erzgeräten Lärm machte⁴⁷³. Auch *Statius* berichtet, daß die Töne der phrygischen *Tibia* die *Manen* beschwören und gefügig machen sollen⁴⁷⁴. So ist es auch verständlich, daß die besondere Totenmusik schon bei der Lamentation im Beisein des aufgebahrten Leichnams notwendig war, denn in dessen

⁴⁶⁵ Beda GL 7, 281, 10f. *nenias autem dicunt epitaphia, id est carmina quae in memoriam mortuorum in tumbis scribuntur.*

⁴⁶⁶ Bücher 404. Celentano 496. Wenig genützt hat also das Verbot im Jahr 589 n. Chr. auf dem Konzil von Toledo, unten Kap. VIII, Anm. 143.

⁴⁶⁷ Zur Musik der Etrusker unten Kap. XI, Anm. 19ff.

⁴⁶⁸ Unten Kap. XI, Anm. 71. Das obere Relieffragment desselben Denkmals zeigt lyrabegleitete Grabtänze.

⁴⁶⁹ Quasten 198, 17.

⁴⁷⁰ Quasten 199. Tafel 30.

⁴⁷¹ Quasten 199f. Fleischhauer Bilder Nr. 24. Im Lateran.

⁴⁷² Leg. XII tab. 10 ap. Cic. leg. 2, 23, 59 *Extenuato igitur sumptu tribus riciniis et tuni-cula purpurae et decem tibicinibus tollit etiam lamentationem...* Bartholinus 276. Blümner 491. Celentano 496. Quasten 200. Bickel 101. Coleman 15. Benz 4, 2.

⁴⁷³ Ov. fast. 5, 441f. *rursus aquam tangit Temesaeaque concrepat aera / et rogat, ut tectis exeat umbra suis.* Quasten 212.

⁴⁷⁴ Stat. Theb. 6, 120ff. *cum signum luctus cornu grave mugit adunco / tibia, cui teneros suetum producere manes / lege Phrygum maesta.* Bartholinus 279f. Forkel 481. Jan Aulos 2420. Dziatzko 51, 1. Huchzermeyer 71. Quasten 213.

Nähe hielten sich ja die Manen auf. Diesem Zweck dienten die Begräbnispfeifen, die darum ein Flamen Dialis nicht hören durfte⁴⁷⁵.

Anderes Denken herrscht, wenn man in pietätvoller Weise durch die Totenmusik der hilflosen Seele des Abgeschiedenen noch ins Jenseits hinüber helfen zu können meinte⁴⁷⁶. Für sie schädliche dämonische Einflüsse sollten wohl die Glöckchen abhalten, die man an der Spitze von Porsennas Grabpyramide anbrachte, so daß sie bei Windeswehen weithin zu hören waren⁴⁷⁷. Ähnlichen Zwecken diente wohl ein Tongefäß mit Klöppeln, das an der Via Aurelia gefunden ist⁴⁷⁸. Das später geübte Grabbläuten sollte dagegen andeuten, daß die Seele des Verstorbenen in jene himmlische Sphäre emporgestiegen sei, die als der Ursprungsort aller musikalischen Anmut galt⁴⁷⁹.

Ihre größte und lauteste Entfaltung fand die Totenmusik im Leichenzug, für den ebenfalls etruskische Vorbilder vorliegen⁴⁸⁰. Wer zu den Tubabläsern schickt, bezeichnet die Nähe des Todes⁴⁸¹. Diese waren, wie aus Inschriften in Rom⁴⁸², Aquinum⁴⁸³ und Casinum⁴⁸⁴ hervorgeht, in besonderen Kollegien der Aeneatores als 'Zivilmusiker' zusammengefaßt⁴⁸⁵. Die Beisetzung einer bedeutenden Persönlichkeit mit vollem Leichenzug ist auf einem 1879 beim alten Amiternum gefundenen Relief dargestellt. Das durch Inschriften in die Zeit der ausgehenden Republik datierte Denkmal zeigt an der Spitze des Zuges einen Lituusbläser, zwei Hornbläser und vier Tibiaspieler, danach zwei Klageweiber in lebhaftem Gestus, die von acht Personen getragene Leichenbahre und die Angehörigen⁴⁸⁶. Nach der bei Persius angegebenen Ordnung des römischen Leichenzuges ging der Tubabläser an der Spitze vor Fackelträger, Leiche und Trauerfolge⁴⁸⁷. Beim

⁴⁷⁵ Ov. trist. 5, 1, 47f. *interea nostri quid agant nisi triste libelli? / tibia funeribus convenit ista meis.* Bartholinus 282. Esmann 41. Huchzermeyer 71. Blümner 491. Paul. Fest. p. 82 *Funebres tibiae dicuntur, cum quibus in funere canitur, quas flamine audire putabatur illicitum.* Bartholinus 277. Blümner 491. Oben Anm. 427. 443. 455. 468. 470f.

⁴⁷⁶ Oben Anm. 435.

⁴⁷⁷ Plin. nat. 36, 13, 92 *supra id quadratum pyramides stant quinque... ita fastigatae, ut in summo orbis aeneus et petasus unus omnibus sit inpositus, ex quo pendeant exapta catenis tintinabula, quae vento agitata longe sonitus referant, ut Dodonae olim factum.* Quasten 215. Sachs Musikinstrumentenkunde 37.

⁴⁷⁸ Quasten 215, 12.

⁴⁷⁹ Macr. somn. 2, 3, 6 *mortuos quoque ad sepulturam prosequi oportere cum cantu plurimarum gentium vel regionum instituta sanxerunt persuasione hac, qua post corpus animae ad originem dulcedinis musicae, id est ad caelum redire credantur.* Bartholinus 140. 167. 182. 267. Holzer 8. 10. Schmidt 54. Pietzsch Klassifikation 41. Quasten 216.

⁴⁸⁰ Unten Kap. XI, Anm. 44. 56. 65.

⁴⁸¹ Petr. 129 *Quod si idem frigus genua manusque temptaverit tuas, licet ad tubicines mittas.* Esmann 41. Blümner 491. Quasten 199.

⁴⁸² CIL 6, 10220 *hic iaceo: reliqui tri[bu]m ingenuam frumentum [pub]licum et aeneatorum [collegium?].* CIL 6, 10221 *conlegio aeniatorum.* Behn Heer 46. CIL 6, 32323, 88 *aeneatores in funere canere [solitos].*

⁴⁸³ CIL 10, 5173 *Imp. Caesari L. Septimio Severo... collegium aeneator(um).* Bartholinus 319. Jan bei Baumeister 1660. Behn Heer 46.

⁴⁸⁴ CIL 10, 5415 *patr(onus) colleg(ii) [ae]niatorum.* Jan bei Baumeister 1660. Behn Heer 46.

⁴⁸⁵ Fleischhauer 95.

⁴⁸⁶ Quasten 202f. Tafel 31. J. Scott Ryberg, *Rites of the state religion in Roman art*, MAAR 22, 1955, pl. 9, fig. 19b, S. 36. Fleischhauer *Bucina* 502, 11. MGG 11, 1963, 659f. Fleischhauer *Bilder* Nr. 25.

⁴⁸⁷ Pers. 3, 103f. *hinc tuba, candelae tandemque beatulus alto / compositus lecto.* Blümner 492. Lammert *Tuba* 751. Quasten 201. Serv. Verg. Aen. 11, 192 *CLANGORQUE TUBARUM ante enim mortui ad tubam deducebantur: unde Persius [Zitat].* Blümner 491. Lammert *Tuba* 751.

Begräbnis des Kaisers Claudius läßt Seneca eine solche Masse von Blechbläsern auftreten, daß es der Kaiser noch als Toter hören kann⁴⁸⁸. Die sich anschließende Nenia wird von einem gewaltigen Chor gesungen, der vergnügt darüber ist, nun endlich den Dummkopf loszuhaben, also nicht etwa das wenig ernste Benehmen von Teilnehmern damaliger Leichenzüge zu tadeln hat⁴⁸⁹. Bei den Bestattungen Armer wurde wohl am ehesten an den lauttönenden Blechbläsern gespart. Properz ist auch mit einem einfachen Begräbnis ohne langes Ahnengefolge und hohlen Trompetenton zufrieden; dafür werden ihn seine Bücher rühmlich begleiten⁴⁹⁰. Ebenso wurden Kinder ohne Tubamusik bestattet⁴⁹¹.

Man kann sich die Stimmgewalt dieser Instrumente nicht groß genug vorstellen. Der Satiriker Horaz bemängelt, daß ein sonst unbekannter Novius nur deswegen gewählt wird, weil er zweihundert Lastwagen und die Hörner und Tuben dreier großer Leichenzüge überschreie⁴⁹². Der Klanguaufwand eines Leichenzugs war für jene motorenlose Zeit also das akustische Maximum. Anschaulich genug ist die von Petron in der *Cena Trimalchionis* gegebene Schilderung. Dort läßt Trimalchio, um sich und seine Gäste mit der „Generalprobe“ seines Leichenbegängnisses zu unterhalten, neben anderen Zurichtungen Hornbläser in den Speisesaal kommen, streckt sich, auf viele Kissen gestützt, bis auf den Rand des Polsters aus und erklärt der Gesellschaft, sie solle sich vorstellen, daß er gestorben sei. „Nun gebt etwas Hübsches zum besten“, fordert er auf. Da blasen sie ein Tutti wie bei einem Begräbnis. Besonders der Sklave eines Begräbnisunternehmers, der sich natürlich darauf verstehen muß, bläst ein solch herzhaftes Fortissimo, daß die ganze Nachbarschaft aufwacht. Er alarmiert aber damit nur die Feuerwehr, die plötzlich mit Wasserschlauch und Pickel erscheint⁴⁹³. Als Cordus heimlich den

⁴⁸⁸ Sen. apoc. 12, 1 tubicinum, cornicinum, omnis generis aenatorum tanta turba, tantus concentus, ut etiam Claudius audire posset. omnes laeti, hilares. 12, 7 ingenti enim *μεγάλῳ χορικῶ* nenia cantabatur anapaestis: fundite fletus, edite planctus... Bartholinus 268. Forkel 481. Müller 156. Blümner 491. Lammert Tuba 751.754. Machabey 217.

⁴⁸⁹ Oben Anm.488. Anders Quasten 201.

⁴⁹⁰ Prop. 2, 13, 17–20 Quandocumque igitur nostros mors claudet ocellos, / accipe, quae serves funeris acta mei: / nec mea tunc longa spatietur imagine pompa, / nec tuba sit fati vana querela mei. Blümner 491. Quasten 202.

⁴⁹¹ Serv. Verg. Aen. 5, 138 sciendum maioris aetatis funera ad tubam solere proferri. Es folgen das Persiuszitat oben Anm. 487 und das Statiuszitat oben Anm. 474. Bartholinus 280. Blümner 491. Lammert Tuba 751. Quasten 202.

⁴⁹² Hor. sat. 1, 6, 42ff. 'at hic, si plostra ducenta / concurrantque foro tria funera magna, sonabit, / cornua quod vincatque tubas: saltem tenet hoc nos.' Blümner 491 f. Jan bei Baumeister 1662. Abert Lituus 805. Lammert Tuba 751. Juvenal demonstriert altersbedingte Gehörlosigkeit an der Unfähigkeit, Tuba- und Hörnerklang zu vernehmen: Iuv. 10, 213ff. quid refert, magni sedeat qua parte theatri / qui vix cornicines exaudiet atque tubarum / concentus? Grysar 388, 1. Friedländer 176.

⁴⁹³ Petr. 78 Ibat res ad summam nauseam, cum Trimalchio ebrietate turpissima gravis novum acroama, cornicines, in triclinium iussit adduci, fultusque cervicalibus multis extendit se super torum extremum et, 'fingite me' inquit 'mortuum esse. dicite aliquid belli'. Consonuere cornicines funebri strepitu. Unus praecipue servus libitinarii illius, qui inter hos honestissimus erat, tam valde indonuit, ut totam concitaret viciniam. itaque vigiles, qui custodiebant vicinam regionem, rati ardere Trimalchionis domum effregerunt ianuam subito et cum aqua securibusque tumultuari suo iure coeperunt. Blümner 411.492. Friedländer 162. Machabey 217.

verstümmelten Leichnam des Pompeius begrub und jede laute Leichenmusik unterbleiben mußte, wurde dies ausdrücklich vermerkt⁴⁹⁴.

Neben der Lautstärke glaubte man die Traurigkeit des Anlasses der Leichenmusik anzuhören. Properz freut sich über die Aufhebung eines augusteischen Ehegesetzes, demzufolge er sich von Cynthia hätte trennen müssen; nun malt er sich die Situation aus, die ihm glücklich erspart geblieben ist: Seine Tibia, mit der er ihr nächtliche Ständchen gebracht hat, hätte trauriger als die Leichentuba geklungen⁴⁹⁵. Für Medea spielt die Hochzeitstibia wie eine Leichentuba⁴⁹⁶.

Plinius erzählt die Anekdote von einem Raben, der dem Inhaber einer Werkstatt gehörte und von dort jeden Morgen auf die Rednerbühne des Forums flatterte, um den Leuten ein 'Salve' zuzurufen. Als ihn der Sklave eines Nachbars tötete, sei es dem Missetäter an den Kragen gegangen, während das Tier regelrecht unter Tibienschall zu Grabe getragen wurde⁴⁹⁷.

Waren Aufbahrung und Leichenzug von Musik begleitet, so zeigt auch die Sühnung des Scheiterhaufens die apotropäische Bedeutung der Musik. So beschreibt Virgil das dreimalige Umschreiten des Scheiterhaufens unter der Musik der Tibia- und Tubabläser⁴⁹⁸.

Außerdem fand von Zeit zu Zeit am Grab des Verstorbenen ein Totenmahl statt, das ursprünglich den Zweck hatte, den Verstorbenen zu erquicken. So fehlte schon auf etruskischen Grabdenkmälern mit Bankettdarstellungen und der Abbildung einer liegenden speisenden Person die Musik nicht, wobei Speise, Musik und Tanz dem Toten zur Erquickung dienen sollen⁴⁹⁹. Dementsprechend haben sich aus römischer Zeit mehrere Sarkophage mit Totenmahlszenen und reichlicher Musikunterhaltung erhalten. Beispielsweise werden auf einem Sarkophag im Lateran dem speisenden Toten von beiden Seiten Nahrungsmittel gereicht, während eine Lautenspielerin und ein Aulosbläser Musik dazu machen⁵⁰⁰.

Als besondere Gruppe unter den Leichenbläsern⁵⁰¹ begegnen bei Cato Siticines neben den Lituus- und Tubaspielern. Dabei verrät Gellius, schon der alte Caesellius Vindex

⁴⁹⁴ Luc. 8, 733 f. *praeferat ut veteres feralis pompa triumphos, / ut resonent tristi cantu fora.* Blümner 432. Quasten 203. Leichengesang der Vögel zum Ersatz der Leichentuba unten Anm. 505.

⁴⁹⁵ Prop. 2, 7, 9–12 *aut ego transirem tua limina clausa maritus / respiciens udis prodita luminibus. / Ah mea tum qualis caneret tibi tibia somnos, / tibia funesta tristior illa tuba!* Blümner 491. Birt Studien 142. Prop. 4, 11, 9 f. *Sic maestae cecinere tubae, cum subdita nostrum / detraheret lecto fax inimica caput.* Blümner 491. Celentano 520. Val. Fl. 3, 348 f. *ter inhorruit aether / luctificum clangente tuba.* Oben Anm. 494.

⁴⁹⁶ Unten Kap. IV, Anm. 332.

⁴⁹⁷ Plin. nat. 10, 43, 122 *funusque aliti innumeris celebratum exequiis, constratum lectum super Aethiopum duorum umeros, praecedente tibicine et coronis omnium generum ad rogam usque, ...* Bartholinus 268. Esmann 41. Blümner 491.

⁴⁹⁸ Verg. Aen. 11, 188–192 *ter circum accensos cincti fulgentibus armis / decurrere rogos, ter maestum funeris ignem / lustrare in equis ululatusque ore dedere; / spargitur et tellus lacrimis, sparguntur et arma: / it caelo clamorque virum clangorque tubarum.* Quasten 203. Lammert Tuba 751. Desport 421.

⁴⁹⁹ Quasten 206. Tafel 32.

⁵⁰⁰ Nachweis unten Kap. VI, Anm. 69 und X, Anm. 574.

⁵⁰¹ Nicht Sänger; unrichtig Zell 185.

habe mit dieser Bezeichnung nichts anzufangen gewußt⁵⁰². Doch erklärte Ateius Capito das Wort im Sinn einer Allgemeinbezeichnung der Leichenbläser⁵⁰³. Er spricht allerdings von einer besonderen, nur den Siticines eigenen Gattung der Tuba⁵⁰⁴. Anhaltspunkte zu deren Gestalt fehlen, es sei denn, es handle sich um eine besonders lange Form des Instruments, von der ein Ovidzitat zu handeln scheint: Vögel sollen dort dem Papegei statt der langen Tuba das Trauerlied singen⁵⁰⁵.

22 Römische Berichte von musikalischen Wunderzeichen

Bei der vielfältigen magischen und sakralen Verwendung der Musik ist es verständlich, daß auch der sehr ausgeprägte Ominaglaube der Römer die Musik berührte. So dürfen in einer Darstellung des Verhältnisses der Römer zur Musik Berichte über musikalische Denkwürdigkeiten und Wunderzeichen nicht fehlen. Selbst wenn hier das meiste auf Erfindung oder Täuschung beruht, erlauben diese Nachrichten wichtige Rückschlüsse. So berichtet die römische Geschichtsschreibung von einer Anzahl musikalischer Himmelswunder. Im Jahr 162 v. Chr. erschien eine Trompete am Firmament⁵⁰⁶. Im Jahr 105 v. Chr. soll sich ein Schlangenüberfall auf die Teilnehmer einer Opferhandlung ereignet haben, der erst nach dem Verstummen der Opfermusiker aufhörte⁵⁰⁷. Bei der Belagerung von Kyzikos durch Mithridates erschien dem Stadtoberhaupt Aristagoras im Traum die Proserpina und sagte, gegen die Tibiaspieler habe sie den Tubabläser beigebracht⁵⁰⁸. Als Sulla die delphischen Tempelschätze anforderte und durch die Nachricht von mantischer Kitharamusik im Heiligtum abgeschreckt werden sollte, antwortete er, das Musizieren sei ein Zeichen der Gunst, nicht des Zornes Apollos⁵⁰⁹. Beim Ausbruch des Bürgerkriegs soll aus wolkenlosem Himmel der hohe

⁵⁰² Gell. 20, 2, 1 ff. Siticines scriptum est in oratione M. Catonis, quae scribitur ne imperium sit veteri, ubi novus venerit (Orat. 69). Siticines inquit et liticines et tubicines. Sed Caesellius Vindex in commentariis lectionum antiquarum scire quidem se ait liticines lituo cantare et tubicines tuba; quid istuc autem sit, quo siticines cantant, homo ingenuae veritatis scire sese negat. Nos autem in Capitonis Atei coniectaneis (fr. 7H. 9Br.) invenimus 'siticines' appellatos, qui apud sitos canere soliti essent, hoc est vita functos et sepultos, eosque habuisse proprium genus tubae, qua canerent, a ceterorum tubicinum differens. Bartholinus 277. Jan bei Baumeister 1662. Blümner 491, 11. Abert Lituus 805. Lammert Tuba 751. 754. Celentano 244. Chappell 262, b.

⁵⁰³ Oben Anm. 502 und Non. p. 77 SITICINES. ut liticines a lituo, ut tubicines a tuba, ita siticines, qui apud funeratos vel vita functos et sepultos, hoc est iam sitos, canere soliti erant honoris causa cantus lamentabilis. hoc in libris Coniectaneis Atei Capitonis invenitur et Cato (Orat. 69) id vocabulum indubitanter adposuit. Zell 185. Lammert Tuba 751. Blümner 491.

⁵⁰⁴ Oben Anm. 502.

⁵⁰⁵ Ov. am. 2, 6, 6 pro longa resonent carmina vestra tuba! Bartholinus 279. Blümner 491.

⁵⁰⁶ Obseq. 14 in Cephallenia tuba in caelo cantare visa.

⁵⁰⁷ Obseq. 42 P. Rutilio Cn. Manlio consulibus Trebulae Mutuscae ante quam ludi committerentur, canente tibicine angues nigri aram circumdederunt, desinente cantare dilapsi. Gran. Lic. p. 13 Et die, quo... ludi sacri futuri erant, cum tubicines apud aram concinerent, angues nigri subito apparuerunt neque ante aram concurrere et morsibus multos invadere desiverunt, quam tubicines conticuissent, nec usquam derepente apparuerunt.

⁵⁰⁸ Obseq. 60 M. Varrone C. Cassio consulibus Cyzicum Mithridates cum oppugnaret, Aristagorae, qui in summo magistratu erat, Proserpina in quiete visa est dicere adversus tibicines se tubicinem comparasse.

⁵⁰⁹ Plut. Sulla 12, 8 ὅτι χαίροντος, οὐ χαλεπαίνοντος εἶη τὸ ἔδειν.

wehklagende Schall einer Trompete gedrungen sein, so daß Wahrsager das Heraufkommen eines neuen Menschengeschlechts voraussagten⁵¹⁰.

Vor allem im Verlauf von Caesars Auftreten sollen sich musikalische Wunderzeichen ereignet haben. Nach dem Bericht Suetons saß am Ufer des Rubikon ein Syrinxbläser und spielte den Soldaten vor, die um ihn herumstanden, bis er plötzlich einem Blechbläser die Tuba entriß und mit unheimlicher Kraft das Kriegssignal schmetterte⁵¹¹. Bei Caesars Ankunft in Asien erschallten im Allerheiligsten des Tempels von Pergamon Handpauken⁵¹². Waffenklang, Tuba- und Hörnerschall in schwarzen Wolken soll Caesars Ermordung vorangegangen sein⁵¹³, und in heiligen Hainen soll man unheil-drohende Gesänge vernommen haben⁵¹⁴.

In der 'Aeneis' gibt Venus unter Donner und Tubaschall das Zeichen zum Krieg⁵¹⁵. Nach Varro bezeichnet wohl ein solches Trompetenzeichen den Beginn eines Zeitalters⁵¹⁶. Plinius wies am Himmel erscheinende Vorzeichen in Gestalt einer Tibia der Musik zu⁵¹⁷.

Als Nero seine Mutter umbrachte, gab es einige, die Tubaklang und Totenklage in der Umgebung des Totenhügels wahrgenommen haben wollten⁵¹⁸. Vor Constantins Tod wurde man neben anderen ungünstigen Zeichen auf musikalische Mißtöne aufmerksam⁵¹⁹. So eng war die Musik mit dem römischen Vorzeichenglauben verbunden.

⁵¹⁰ Plut. Sulla 7,6 ἤχησε φωνὴ σάλπιγγος, ὅξυν ἀποτείνουσα καὶ θρηνώδῃ φθόγγον.

⁵¹¹ Suet. Iul. 32 quidam ... in proximo sedens repente apparuit harundine canens; ad quem audiendum cum praeter pastores plurimi etiam ex stationibus milites concurrissent interque eos et aeneatores, raptā ab uno tuba prosiluit ad flumen et ingenti spiritu classicum exorsus pertendit ad alteram ripam. tunc Caesar: eatur, inquit, quo deorum ostenta et inimicorum iniquitas vocat. iacta alea est, inquit. Esmanh 16. Cichorius Aeneator 595. Behn Heer 46. Machabey 227f. – Lucan. 1, 578ff. Insonuere tubae, et quanto clamore cohortes / Miscentur, tantum nox atra silentibus auris / Edidit.

⁵¹² Caes. civ. 3, 105, 5 Pergamique in occultis ac reconditis templi, quo praeter sacerdotes adire fas non est, ... tympana sonuerunt.

⁵¹³ Ov. met. 15, 783ff. Arma ferunt inter nigras crepitantia nubes / terribilesque tubas auditaque cornua caelo / praemonuisse nefas.

⁵¹⁴ Ov. met. 15, 792f. mille locis lacrimavit ebur, cantusque feruntur / auditi sanctis et verba minantia lucis.

⁵¹⁵ Unten Kap. XI, Anm. 28. Tib. 2, 5, 73f. atque tubas atque arma ferunt strepitantia caelo / audita et lucos praecinuisse fugam.

⁵¹⁶ Serv. Verg. Aen. 8, 526 Varro de saeculis auditum sonum tubae de caelo dicit.

⁵¹⁷ Plin. nat. 2, 25, 92 tibiaram specie musicae arti portendere. Burney 331. Bartholinus 301.

⁵¹⁸ Tac. ann. 14, 10, 2 et erant qui crederent sonitum tubae collibus circum editis planctusque tumulo matris audiri. Lammert Tuba 751.

⁵¹⁹ Amm. 21, 1, 13 sufficet dici, quod et grammaticus locutus interdum est barbāre, et absurde cecinit musicus, et ignoravit remedium medicus: at non ideo nec grammatica nec musica nec medicina subsistit.

Die Musik im militärischen Leben der Römer

23 Die Zugehörigkeit der Militärmusik zum Musikleben der Römer

Man muß stets zwei Arten der Militärmusik auseinanderhalten, die, obgleich oft verbunden, doch im Grunde nicht viel Gemeinsames aufweisen, nämlich die bloße Signalmusik und die militärische Kunstmusik. Die Signalmusik kann man in den Kreis der wichtigen Gebrauchsmusik mit einschließen¹. Man darf aber darüber nicht vergessen, daß die Verbindung des Signalwesens mit der Tonkunst rein äußerlichen Zweckmäßigkeiten entsprungen ist. Doch sind solche äußerlichen Ursachen auch auf dem Gebiet der Arbeitslieder vorhanden, und es läßt sich dort nicht behaupten, daß diese mit Musik nichts zu tun hätten. „Die Signalmusik ist für die Geschichte der Musik und der Militärmusik nur soweit von Interesse, als ihre Instrumente wirklichen musikalischen Wert haben, in die Kunstmusik Eingang fanden, und als die Weisen . . . auf diesen Instrumenten . . . für die Geschichte der Entwicklung der Melodik und Rhythmik in Betracht kommen. In diesem Sinne verdient auch die Signalmusik die volle Beachtung des Musikhistorikers.“² Die Voraussetzung, unter der sich die Militärmusik als ein selbständiger Zweig der abendländischen Kunstmusik entwickeln konnte, ist eine zweifache: einmal ein gewisser Stand der musikalischen Kultur überhaupt, zweitens die Ständigkeit des Heerwesens³. Diese beiden Voraussetzungen einer militärischen Kunstmusik waren im alten Rom zweifellos gegeben.

So ist es nicht verwunderlich, wenn aus den mancherlei historischen Berichten und Dichtungen eine Fülle von Material zur römischen Militärmusik anfällt. Wie weit jedoch die römischen militärischen Instrumentalweisen musikhistorischen Wert besitzen, ist angesichts des Schweigens der Denkmäler schwer zu sagen. Man hat lange die Ansicht vertreten, daß es sich bei der römischen Militärmusik ausschließlich um Signalmusik gehandelt habe⁴. Doch der griechische Theoretiker Aristides Quintilianus faßt die römische Kriegsmusik als musikalisches Phänomen auf, das er herleitet aus der Abneigung der Römer gegenüber gesprochenen und darum auch dem Gegner verständlichen Zeichen⁵. So wird man indirekt daraus erschließen dürfen, daß die musikalischen Signale immer wieder gewechselt haben, denn auch eine musikalische Sprache hätte ja

¹ Kreiser 284.

² Eichborn Militärmusik 94.

³ Ebd. 93.

⁴ Behn Heer 36: „Die römische Militärmusik wurde nicht wie bei uns für Kunstmusik verwendet, sondern diente ganz ausschließlich nur dem Signalwesen.“ Ähnlich Behn Vortrag 14. Max C. P. Schmidt 2. Eichborn Militärmusik 96.

⁵ Arist. Quint. 2, 6 p. 71 Mb. = 62, 6ff. W.-I. ἀλλ' ὁ τοῖς πλείστοις ἄδηλον, ἐν αὐτοῖς τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κινδύνοις τὰ μὲν διὰ λόγων πολλάκις ἀποδοκιμάζει παραγγέλματα ὡς βλάφοντα, εἰ τοῖς ὁμοφώνοις τῶν πολεμίων διαγνωσθεῖν, διὰ μουσικῆς δὲ ποιεῖται τὰ σύμβολα, ὄργανον μὲν ἀρήϊόν τε καὶ καταπληκτικὸν μεταχειριζομένη τὴν σάλπιγγα, ἐκάστῳ δὲ παρεγγυήματι μέλος ἴδιον ἀφορίζουσα κτλ.

der Gegner leicht erlernt, wäre sie immer gleich geblieben. Signale waren dem Feind bekannt, aber von ihm nicht ohne weiteres nachzuahmen. So bemerkten die Römer beim Abfall Tarents zu Hannibal, daß ein Grieche blies, der es nicht gewohnt war⁶. Dazu wurde inzwischen eine ganze Reihe von Belegstellen beigebracht, nach denen tatsächlich doch Märsche zu musikalischen Signalen und längeren Marschmelodien bei den Römern stattgefunden haben. Dies rechtfertigt und erfordert ein Eingehen auch auf diesen Zweig römischer Musikpflege⁷.

Schon ein Blick auf die musikalische Theorie der Zeit selbst klärt über diese Notwendigkeit auf, erwähnt doch in Übereinstimmung mit Varro Quintilian in seinem musikwissenschaftlichen Abriß die Militärmusik, und zwar ihrer moralischen Wirkung auf die Gemüter der Kämpfenden wegen, worin sich auch wieder etwas von dem alten Glauben an die Macht der Musik dokumentiert. Zugleich verbindet Quintilian damit ein nationales Bekenntnis, da der größeren Lautstärke der römischen Instrumente ihr größerer Ruhm unter den Völkern entspreche⁸. Mit anderen Mitteln, aber in ähnlicher Weise, wie es die moderne Marschmusik anstrebt, ist also „die Möglichkeit der Steigerung des Lebensgefühls, des Mutes, der Lust durch die Musik“ auch von den Römern schon bei kriegerischen Anlässen ausgenützt worden⁹. Wie die Triumphlieder der Soldaten¹⁰ und die Waffentänze¹¹, so fügt sich also die Kriegsmusik vollberechtigt in den Kreis der römischen Musik ein.

Das ist schon angesichts der sonstigen Verwendung der römischen Militärmusikinstrumente im Kultus und zu künstlerischen Zwecken kein Wunder. Zwar sind die Nachrichten darüber recht zerstreut, aber wenn Cicero in dreien seiner an Atticus gerichteten Briefe von dem Kaufe eines griechischen Hornes für seinen Musiksklaven Phemius¹² spricht, dann zeigt das doch unmißverständlich, wie wichtig ihm die Sache gewesen sein muß; und wenn sich diese Korrespondenz über ein ganzes Jahr erstreckt, muß Cicero eine sehr sorgsame Wahl getroffen haben. Als das Instrument gekauft ist, sagt Cicero erwartungsvoll, nun werde es sich zeigen, ob der Spieler etwas Rechtes darauf zu spielen vermöge¹³. Der römische Konsul Norbanus konnte es sich als begeisterter Tubabläser auch beim Amtsantritt am Monatswechsel nicht versagen, morgens ein wenig auf seinem

⁶ Liv. 25, 10, 4 *Errorem et tuba audita ex theatro faciebat; nam et Romana erat, a proditoribus ad hoc ipsum praeparata, et inscianter a Graeco inflata quis aut quibus signum daret incertum efficiebat.* Riepl 27, 1. Dagegen Polyb. 8, 32, 7 *ἤτοιμασμένοι σάλπιγγας Ἑρωμαϊκὰς καὶ τινὰς τῶν αὐτῶν χρῆσθαι δυναμένων . . . ἐσήμαινον.*

⁷ Müller Heer 154. Unten Anm. 22f. 25f. 169. 179. 182.

⁸ Unten Kap. IX, Anm. 440. Ähnliche Symbolik oben Kap. II, Anm. 402. Claud. *carm.* 1, 197f. *Talem nulla refert antiquis pagina libris / Nec Latiae cecinere tubae nec Graeca vetustas.* Anders oben Kap. I, Anm. 47.

⁹ Kreiser 284.

¹⁰ Unten Kap. IV, Anm. 335ff.

¹¹ Unten Kap. V, Anm. 309. 312ff.

¹² Hom. *Od.* 1, 154 u. a. Aus. *app.* 1 *perioch.* 26 *tunc et Phemius citharista adhibitus convivio procerum inchoat flebilem cantilenam. 47 iamque omnibus interemptis duobus tantummodo parcitur, Phemio citharoedo . . .*

¹³ Cic. *Att.* 5, 20, 9 (51 v. Chr.) *Phemio quaeritur κέρας, 5, 21, 9 (50 v. Chr.) Id. Febr., quo die has literas dedi, forum institueram agere Laodiceae Cibyraticum et Apamense, ex Id. Mart. ibidem Synadense, Pamphylium – tum Phemio dispiciam κέρας. 6, 1, 13 κέρας Phemio mandatum est; reperietur, modo aliquid illo dignum canat.* Coleman 12. Benz 22, 7.

Instrument zu üben, als schon viele Leute bei seinem Hause versammelt waren. Daß diese Musik von der Menge als ungünstiges, weil kriegerisches Vorzeichen aufgefaßt werden konnte¹⁴, weist auf die nahe Verwandtschaft der Kriegsmusik zu dem, was man heute mit künstlerischer Blasmusik bezeichnen würde, hin. Über das Vorhandensein auch kunstvoller gearbeiteter Instrumente fällt gelegentlich eine Andeutung¹⁵. Eine Spiegelung künstlerischen Gebrauchs von Blasinstrumenten vermittelt Petron. Dort holt einmal ein Sklave eine Tonlampe aus seinem Bausch und ahmt über eine halbe Stunde lang Trompetenbläser nach, wobei ihn ein Sänger begleitet, der zur Erhöhung des Genusses die Lippe mit der Hand herunterzieht¹⁶. Trimalchio erfreut sich in seiner „kultivierten Humanität“ am liebsten an Seiltänzern und – Hornbläsern¹⁷. Daß die Tuba zu Zwecken der Kunstmusik verwendet wurde, zeigt übrigens auch der Bericht über Alexander Severus, der sie neben anderen Instrumenten wie Lyra, Tibia und Orgel beherrschte¹⁸.

Wie Arbeitsgeräusche zur vokalen Nachahmung anregen, wenn sie rhythmischen Verlauf haben, so legte man Trompetensignalen volkstümliche Texte unter; das ‘tarantantara’ des Ennius ist ein solcher Versuch, in einem lateinischen Vers den Trompetenschall lautmalend und rhythmuszeichnend nachzuahmen¹⁹.

Voraussetzung für die Marschmusik ist der Gleichschritt, dessen Vorhandensein aus Virgil²⁰ und Caesar²¹ entnommen werden kann. Die vor Arminius nach dem Rheine zu fliehenden Römer retteten sich vor der völligen Vernichtung durch eine Kriegslist, indem sie ihre Trompeter ein trochäisches Stück blasen ließen, so daß die Verfolger glaubten, von Asprenas rücke eine Abteilung im Sturmschritt den Verfolgten zu Hilfe²². Das Indefinitpronomen in dem angeführten Bericht ist ein unübersehbarer Fingerzeig dafür, daß es mehrere Märsche dieser Art gegeben haben muß. Das Exerzieren oder Marschieren zum Takte der Musik kann den Römern also nicht unbekannt gewesen sein. So berichtet Ammian von den gallischen Truppen, die in Amida von den Persern eingeschlossen waren, daß sie sich nach einem mißlungenen Ausfall statt in wilder

¹⁴ Dio Cass. 57, 18, 3f. Μάρκου δὲ δὴ Ἰουνίου Λουκίου τε Νωρβανοῦ μετὰ ταῦτα ἀρξάντων τέρας ἐν αὐτῇ τῇ νομηνίᾳ οὐ μικρὸν ἐγένετο . . . ὁ γὰρ Νωρβανὸς ὁ ὑπατος σάλπιγγι ἀεὶ προσκείμενος, καὶ ἔρωμένως τὸ πρᾶγμα ἀσκῶν, ἠθέλησε καὶ τότε ὑπὸ τὸν ἔρθρον, πολλῶν ἤδη πρὸς τὴν οἰκίαν αὐτοῦ παρόντων, σαλπῖσαι. καὶ τοῦτό τε πάντας ὁμοίως ἐξετάραξε καθάπερ ἐμπολέμιόν τι σύνθημα . . . Friedländer 185. Lammert Tuba 751. Hug 891.

¹⁵ Lammert Tuba 751: „Es gab auch offenbar kunstvoller gearbeitete Tuben; in Pompeji fand sich eine solche mit sieben engen Röhrchen im Trompetenlaufe.“

¹⁶ Petr. 69 servus lucernam de sinu fictilem protulit et amplius semihora tubicines imitatus est succinente Habinna et inferius labrum manu deprimente. Machabey 228 denkt an eine kleine Lampe mit zwei Öffnungen, durch die der Künstler seine Stimme verstärken konnte.

¹⁷ Petr. 53 ceterum duo esse in rebus humanis, quae libentissime spectaret, petauristarios et cornicines.

¹⁸ Unten Kap. VII, Anm. 539.

¹⁹ Enn. ann. 140 At tuba terribili sonitu taratantara dixit. Lammert Tuba 750. Behn Heer 36. Bücher 367. Desport 424.

²⁰ Unten Kap. X, Anm. 225.

²¹ Caes. Gall. 8, 9, 1 Quas legiones repente instructas velut in acie certo gradu accedere Galli cum viderent . . . Lammert Tuba 751.

²² Dio Cass. 56, 22, 3f. οἱ σαλπικταὶ οἱ σὺν αὐτοῖς ὄντες τροχαῖόν τ' ἰ συμβοήσαντες δόξαν τοῖς ἐναντίοις ὡς καὶ παρὰ τοῦ Ἀσπρήνου πεπεμμένοι παρέσχον. Müller Heer 155. Lammert Tuba 751. Christ 691. Melodiöse Haltesignale unten Anm. 169.

Flucht gleichsam in musikbegleitetem Rückmarsch zurückzogen, den die Lagertrompeter bliesen²³. Schon bei den Spartanern hatte der Zusammenklang der Auloi und anapästischer Musik die Gemüter zum Angriff gestimmt²⁴; in ganz ähnlicher Weise läßt Ammian die Römer zur Perserschlacht Iulians vorrücken²⁵. Beim festlichen Einzug des Valens in Antiochien wird von Libanios der großartige Zusammenklang von Waffen und Instrumenten hervorgehoben²⁶.

Endlich lassen Vergleiche und Gegenüberstellungen von Militärmusik und anderen musikalischen Betätigungen die Heeresmusik ebenfalls als gleichberechtigte Partnerin erscheinen. Properz schildert, wie Tarpeia in ihrer Hoffnung auf die Vermählung mit Tatus ausruft, Hymenaeus solle sein Lied singen, die Kriegstrompete verstummen²⁷. Claudian stellt die Hochzeitsmusik der Kriegsmusik gegenüber, wobei der Tibia vom Lituus, der Lyra von der Tuba entsprochen wird²⁸. Dracontius schildert die Hochzeitsmusik und den Tanz in der Stadt, die ertönenden Handpauken und Hirtenflöten, bis plötzlich der Lituus unsanft ertönt, die Hochzeitsgesänge verstummen, die Bucina mit Krieg droht und auch die Tuba keinen weichen Ton von sich gibt²⁹. Claudian vergleicht Bucina und Tuba mit Kitharen und Sängerinnen³⁰. Bei Valerius Flaccus aber übertönt die Kriegstrompete die idäische Buchspfeife, wodurch Militär- und Kultmusik zueinander in Konkurrenz treten³¹.

Die angeführten Argumente sichern also der römischen Militärmusik ihren Rang im römischen Musikleben. Es sollen nun die römischen Metallblasinstrumente nach ihrem Bau, ihren Darstellungen, ihrem Klang und ihren Verwendungszwecken untersucht werden, worüber man zu verhältnismäßig sicherer Orientierung gelangt.

24 Form und Klang der römischen Metallblasinstrumente

Die römischen Metallblasinstrumente, die außer im Kult³² vor allem in militärischer Verwendung begegnen, sind Tuba, Lituus, Cornu und Bucina. Unter der Tuba der

²³ Amm. 19, 6, 9 Galli... nullo terga vertente evadere festinabant et, velut repedantes sub modulis, sensim extra vallum protrusi, cum manipulos confertius invadentes sustinere non possent, tubarum perciti clangore castrensium discedebant. Müller Ammianus 597f. Lammert Tuba 751. Müller Heer 155. Eine Schlachtmelodie unten Anm. 179. Ein Geschwindmarsch unten Anm. 320.

²⁴ Unten Kap. XI, Anm. 238.

²⁵ Amm. 24, 6, 10 Romani vibrantesque clipeos velut pedis anapaesti praecinentibus modulis lenius procedebant. Müller Ammianus 598. Riepl 26, 5. Müller Heer 155. Lammert Tuba 751.

²⁶ Liban. orat. 1, 144 οὕτω δὴ τοῦ βασιλέως ἤκοντος τὴν ἀγγλὴν τὴν τε ἀπὸ τῶν ὅπλων τὴν τε ἀπὸ τῶν δρακόντων ἡχώ τε ὀργάνων ὑπέμεινα συμμιγῆ. Müller Heer 155. Lammert Tuba 751. Militärische Leichenmusik unten Anm. 182.

²⁷ Prop. 4, 4, 61 adde, Hymenaeae, modos, tubicen fera murmura conde. Max C. P. Schmidt 1. Behn Heer 46. Umgekehrt unten Kap. IV, Anm. 330f.

²⁸ Claud. carm. 10, 195ff. Tibia pro lituus et pro clangore tubarum / molle lyrae festumque canant. Epulentur ad ipsas / excubias. Bartholinus 229.

²⁹ Drac. Romul. 8, 641–645 iam thalamis ornata sedet; saltatur in urbe, / tympana iam quatiunt, iam rustica fistula carmen / pastorale canit. lituus nil dulce remugit, / fescennina silent et bucina bella minatur; / nec molles tuba rauca sonos dedit. Wissowa Fescennini versus 2222f.

³⁰ Claud. carm. 15, 447–450 Excitet incestos turmalis bucina somnos, / imploret citharas cantatricesque choreas / offensus stridore tubae discatque coactus / quas vigilat Veneri castris impendere noctes. Bartholinus 399.

³¹ Val. Fl. 1, 319 obruat Idaeam quantum tuba Martia buxum. Bartholinus 12.

³² Oben Kap. II, Anm. 50ff.

Römer versteht man ein langgestrecktes, sich nur unmerklich konisch erweiterndes Metallrohr aus Bronze oder Eisen und gut ein Meter lang, versehen mit einem Schallstück aus Knochen oder Horn, das leicht umgestülpt ist und besonders aufgesetzt wird. Sie wurde getragen übergehängt an einer Schnur, mit der zugleich der Ansatz beim Blasen geregelt wurde. Der Tonumfang von 6 Tönen ist verhältnismäßig gering gegenüber dem des Horns³³. Wenn Arethusa bei Properz denjenigen verwünscht, der erstmals aus Bein Trompeten höhlte, so bezeichnet sie eine Tuba der Frühzeit aus Horn³⁴. Die gerade Röhre war für die Tuba charakteristisch³⁵, ebenso deren konische Form³⁶. Die Übernahme des Instruments aus Etrurien erscheint als sicher³⁷.

Der nächste Verwandte der Tuba war der ebenfalls aus einer langen, geraden Röhre bestehende Lituus³⁸, der aber am Ende hakenartig zum Schallbecher umgebogen war³⁹. Wie die Tuba, so ist der Lituus von den Etruskern, als deren Erfindung er gelten darf, nach Rom übernommen⁴⁰.

Das Cornu ist in Erinnerung an das natürliche Stierhorn gebogen und trägt deswegen die Bezeichnung des gekrümmten oder gebogenen Erzes⁴¹. Ovid malt sich bei seiner Feststellung, im goldenen Zeitalter habe es noch keinen Krieg gegeben, eine Welt ohne Kriegsmusik aus, wobei Trompete und Hörner in ihren typischen Formen gut unterschieden sind⁴². Man hielt das Horn militärisch vorschriftsmäßig so, daß die Windung in eine nahezu vertikale Ebene zu liegen kam, die Griffstange auf der Schulter ruhte und von der einen Hand gehalten wurde, während die andere um das Mundstück griff⁴³. Die Griffstange ist, wie wohl die ganze Form des Instruments, etruskische Erfindung⁴⁴. Kleinere Exemplare ohne Griffstange legte man auch horizontal um die Schultern. Modellhörner, die nach erhaltenen Darstellungen gefertigt wurden, haben immerhin einen Umfang von 17 Tönen erreicht, so daß der musikalischen Erfindungsgabe des Musikers

³³ Sachs Lituus 242. Behn Heer 36. Lammert Tuba 750. Behn Musikleben 136. Fleischhauer 86.

³⁴ Prop. 4, 3, 19f. Occidat, inmerita qui carpsit ab arbore vallum, / et struxit querulas rauca per ossa tubas. Lammert Tuba 750.

³⁵ Iuv. 2, 117f. Quadraginta dedit Gracchus sestertia dotem / cornicini, sive hic recto cantaverat aere. Bartholinus 390. Behn Heer 36. Unten Anm. 42.

³⁶ Cassiod. psalm. 150, 3 Tuba est corneis partibus adunatis aut aliquo metallo productus tubulus, a patulo circulo inchoans, et desinens in angusto foramine. Haec spiritu retracto completa, terribili personatione dilatatur, quae aut bellorum... Esmann 16. Schmidt 27.

³⁷ Unten Kap. XI, Anm. 25ff. Fleischhauer 86, 7.

³⁸ Behn Musikleben 137.

³⁹ Cic. div. 1, 17, 30 Romuli lituus... ab eius litui, quo canitur, similitudine nomen invenit. Bartholinus 407. Begründet wird das aus der Klanggestalt des Worts, unten Anm. 103. Luc. 1, 431f. Vangiones Batavique truces, quos aere recurvo / Stridentibus acuere tubae. Bartholinus 390. Paul. Fest. p. 103 Lituus appellatus, quod litis sit testis. Est enim genus bucinae incurvae, quo qui cecinerit, dicitur liticen. Ennius (Ann. 530): „Inde loci lituus sonitus effudit acutos.“ Behn Heer 38. 44. Abert Lituus 804. – Sen. Oed. 732ff. sonuit reflexo / classicum cornu lituusque adunco / stridulos cantus elisit aere. Bartholinus 408. Behn Heer 37. Abert Lituus 804.

⁴⁰ Unten Kap. XI, Anm. 34. Fleischhauer 87; Bucina 501.

⁴¹ Unten Anm. 39. Lucilius unten Anm. 232. Cor. Ioh. 1, 424f. tunc aere recurvo / aspera raucisoni succedunt proelia cantus.

⁴² Ov. met. 1, 98ff. non tuba directi, non aeris cornua flexi, / non galeae, non ensis erant: sine militis usu / mollia securae peragebant otia gentes. Behn Heer 36. 42. Abert Lituus 804.

⁴³ Behn Musikleben 139.

⁴⁴ Behn Heer 43. Fleischhauer 88; Bucina 501. Unten Kap. XI, Anm. 34. Die Gestalt der Griffstange wechselt, Behn Heer 41.

kein geringer Spielraum blieb⁴⁵. Der römische Militärschriftsteller Vegetius nennt bei der Besprechung der instrumental gegebenen militärischen Zeichen Tuba und Bucina in zutreffender Form, beschreibt aber das Cornu in einer Weise, daß man glaubt, ein prähistorisches Exemplar vor sich zu haben⁴⁶.

Nächste Verwandte des Cornu war die Bucina, die ebenfalls eine rückläufig gekrümmte Form besaß⁴⁷. Plinius beschreibt unter Muschelformen solche mit posaunenartiger Krümmung⁴⁸. Ebenso heben Ovid⁴⁹, Vegetius⁵⁰ und Hieronymus⁵¹ die gekrümmte Form der Bucina hervor.

Unter den Darstellungen römischer Metallblasinstrumente sind solche der Tuba nicht gerade häufig, geben aber ein deutliches Bild des Instruments. Auf dem 1824 gefundenen Grabstein des bei Sewastopol begrabenen Trompeters Aurelius Salvanus findet sich die beste Abbildung⁵², eine ähnliche auf einem Grabstein auf der Insel Sardinien⁵³, dazu eine aus Kärnten⁵⁴. Ein Relief des Konservatorenpalasts in Rom vom 2. Jh. n. Chr. zeigt den Trompeter mit steil aufgerichtetem Instrument an der Spitze beim Einzug des siegreichen Kaisers Marc Aurel⁵⁵. Im Marstempel von Klein-Winternheim wurde ein ganzes Instrument gefunden; das Stück ist aus Eisenblech und soll ursprünglich 1,80 m lang gewesen sein, während heute das obere Ende mit etwa 4,3 cm fehlt⁵⁶. Zusammen mit dem Horn ist die Tuba dargestellt auf dem Ludovisischen Schlachtsarkophag; beide Bläser blasen hier aus Leibeskräften⁵⁷. Ebenso vereinigen sich auf dem trajanischen

⁴⁵ Behn Heer 42. Lammert Tuba 750.

⁴⁶ Veg. 3, 5 *Semivocalia sunt quae per tubam aut cornu aut bucinam dantur; tuba quae directa est appellatur; bucina quae in semet aereo circulo flectitur; cornu quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperatum arte spirituque canentis flatus emittit auditum. Nam indubitatis per haec sonis agnoscit exercitus, utrum stare vel progredi an certe regredi oporteat...* Jan bei Baumeister 1659. Müller Heer 154. Behn Heer 36.42.44. Riepl 26,2f. Celentano 520. Lammert *σημεία* 1337f.; Tuba 750. Sachs Lituus 242. Die Abbildung eines prähistorischen Cornu aus der Provinz Mantua ist bei Pigorini 234 fig.2 wiedergegeben.

⁴⁷ Wie das Cornu oben Anm. 41. Behn Musikleben 140.

⁴⁸ Plin. nat. 9, 33, 103 *ad plausum apertis, ad bucinum recurvis.*

⁴⁹ Unten Kap. X, Anm. 700.

⁵⁰ Oben Anm. 46.

⁵¹ Hier. Os. 2, vers. 8, 9 p. 861 *buccina pastoralis est, et cornu recurvo efficitur. Beda GL 7, 265, 8ff. Bucina est qua signum dat bucinator, bucinus ipse canor ex hac editus. bucina pastoralis est et cornu recurvo fit, unde et ceratinia graece vocatur. tuba autem de aere vel argento efficitur et sollemnitatibus concrepat.*

⁵² CIL 3, 782 *Aur(elius) Salvanus tub(icen) leg(ionis) XI Cl(audiae).* Cauer 377, Nr. 68. Behn Heer 36; Musikleben Tafel 75, Abb. 172.

⁵³ CIL 10, 7884 *Ubasus Chilonis f. Niclinus tubicin(es) ex coh. Lusitan.* Behn Heer 36.

⁵⁴ CIL 3, 4483 *C. Valerius C. f. Ser. Her. tub(icen).* Behn Heer 36.

⁵⁵ Brunn-Bruckmann, Denkmäler 269. Behn Heer 36. H. Stuart Jones, *The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, pl. 12, 2, S. 25ff. Eug. Strong, *La scultura romana II*, Firenze 1926, fig. 162. Machabey bei Dufourcq 68. C. Barini, *Triumphalia, imprese ed onori militari durante l'impero romano*, Torino 1952, S. 98, 142. Fleischhauer 92, 30. Abb. 21; Bilder Nr. 36. – Dazu Triumphzüge mit Tubabläser auf Fries vom Apollotempel im Konservatorenpalast, Ryberg 144, pl. 51, fig. 78ab, mit 2 Tubabläsern auf spätrep. Travertinf fragment im Kapitولينischen Museum, Ryberg 36f., pl. 9, fig. 19a.

⁵⁶ Nelsbach 515. Behn Musikleben 136.

⁵⁷ G. Rodenwaldt, AD IV, 1939, 61 ff. Tafel 41e. S. Aurigemma, *Le terme di Diocleziano e il museo nazionale romano*, Roma 1954, 88 Nr. 229, Tav. 36. Fleischhauer 92f., 33; Bucina 503, 23.