



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Musik und Klänge in den Vesuv-Städten
anhand archäologischer und ikonographischer Quellen.“

verfasst von / submitted by

Amélie Hois, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 885

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Klassische Archäologie

Betreut von / Supervisor:

Uni.- Prof. Dr. Günther Schörner

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich bei der Erstellung meiner Masterarbeit unterstützt und ermutigt haben.

Zuerst danke ich Herrn Univ.-Prof. Dr. Günther Schörner, der meine Arbeit unter den aktuell schwierigen Bedingungen mit großem Entgegenkommen betreut hat. Ich möchte mich besonders für die Geduld und das Verständnis bedanken, dass er mir in den letzten Jahren entgegengebracht hat sowie für die vielen Anregungen, die bei der Erstellung der Arbeit eine große Hilfe waren.

Besonderen Dank gebührt auch Dr. Maria Lucia Giacco, die mich mit vielen ausführlichen Informationen und Material unterstützte und mir die Möglichkeit gab mitten in der Pandemie das Archiv und die Depots des Museo Archaeologico di Napoli zu besuchen. Ihrem Entgegenkommen und ihrer Hilfsbereitschaft verdankt meine Arbeit viele detailreiche Aspekte und das Fotomaterial aller materiellen Zeugnisse der antiken Instrumente aus Pompeji.

Des Weiteren gilt mein Dank auch den vielen Mitarbeitern des Parco Archeologico di Pompei, insbesondere Prof. Massimo Osanna, die es mir ermöglichten inmitten der Pandemie die archäologische Stätte zu besuchen und mir den Zugang zu wichtigen Gebäuden gewährten, die den Besuchern eigentlich verschlossen waren.

Außerdem gilt ein großes Dankeschön meiner Mutter Margaretha Kohlmann- Joss, meiner Schwester Larissa Hois und Univ.- Prof. Mag. Dr. Robert Schelander für das Korrekturlesen meiner Arbeit. Ebenfalls möchte ich mich bei meiner Kommilitonin Marina Palmieri bedanken, die mich durch ihre Hilfsbereitschaft beim Schreiben der Arbeit sehr unterstützte. Anschließend möchte ich mich bei meiner Familie und vor allem bei meinem Verlobten Oreste Cosimo bedanken, die mich während meines gesamten Studiums stets unterstützt und motiviert haben, was neben meiner Karriere als Opernsängerin und Schauspielerin nicht immer einfach war.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Entwicklung und Stand der Forschung zur Musik und Musikpflege der Römer.....	7
3	Antike Instrumente aus der Vesuv-Region.....	10
3.1	Schlaginstrumente.....	11
3.2	Blasinstrumente	20
3.3	Saiteninstrumente	38
4	Dekorative Wandmalerei in Pompeji	42
5	Musik im Vesuv-Gebiet.....	47
5.1	Musik im Kult.....	47
5.1.1	Musik im römischen Opferritual.....	47
5.1.2	Isis- Kult	52
5.1.3	Kybele- und Sabazioskult	57
5.2	Musik im Theater.....	61
5.2.1	Das Odeion in Pompeji.....	68
5.2.2	Das Amphitheater in Pompeji.....	72
5.3	Musik im Militär.....	78
5.4	Musik im privaten Raum.....	79
5.4.1	Casa delle Suonatrici/ Casa di Marco Lucrezio in Pompeji (in Regio IX).....	86
5.5	Musik und Klänge auf den Straßen und im öffentlichen Leben.....	100
	Conclusio	112
	Anhang.....	114
	Darstellungen von Musiker*innen im mythologischen Kontext.....	114
	a) Musik im Dionysos- Bacchus- Kult	114
	b) Götter- Musiker.....	116
	Karten	122
	Katalog: Musikdarstellungen im Vesuv-Gebiet.....	127
	Abkürzungen.....	188
	Abbildungsverzeichnis	188
	Bibliographie.....	190

Kartennachweis	197
----------------------	-----

1 Einleitung

Die alten Römer liebten Musik: Der Fluss des Lebens der Bewohner*innen im antiken Vesuv-Gebiet war offenbar oft von Klangphänomenen begleitet, wenn es so viele literarische, ikonographische und materielle Zeugnisse gibt, die uns überliefert sind.

Der Vulkanausbruch des Vesuvs des Jahres 79 n. Chr. ist für die Archäologie von ganz besonderer Bedeutung, da durch die Verschüttung und den dadurch hervorgerufenen Stillstand der Städte rund um den Vesuv das Leben von vor ungefähr 2000 Jahren in dieser Region Kampaniens (Karte 1) so gut wie kaum anderswo rekonstruiert werden kann.¹ Seit mehr als 200 Jahren steht die Vesuv-Region, vor allem die Städte Pompeji und Herculaneum, im Fokus vieler Forschungen. Dank der Verschüttung der Städte sind uns nicht nur zahlreiche Ikonographien, teilweise in einem hervorragenden Zustand, erhalten geblieben, sondern es konnte auch eine große Anzahl materieller Zeugnisse verschiedenster antiker Instrumente geborgen werden (Karte 2).

Die Forschung über die Musikwelt des Altertums wurde allerdings jahrzehntelang vernachlässigt. Vor allem der Musikwelt der alten Römer wurde lange keine besondere Beachtung geschenkt.² Diese Arbeit beschäftigt sich nun mit der Welt der Berufsmusiker*innen, der Musik und den Instrumenten in der antiken Vesuv-Region. Der Fokus liegt auf den Städten Pompeji und Herculaneum. Es sollen anhand ausgewählter Darstellungen, Mosaikkunst, materieller Zeugnisse und Vergleichsbeispielen aus anderen Regionen des römischen Imperiums die vielen Aufgabengebiete Berufsmusiker*innen aus den Vesuv-Städten, das Spielen unterschiedlicher Instrumente und die dabei entstehende Klänge, die das Leben der Bewohner dieser Städte tagtäglich begleitete definiert und rekonstruiert werden. Es soll ein Beitrag im jungen Forschungsfeld der Musikarchäologie geschaffen werden, um der außergewöhnlichen und stark präsenten Musikwelt in den Vesuv-Städten mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

¹ Mehr zum Vesuvausbruch, siehe Auswahl: Allison 2003; Luongo u.a. 2003; Barth 2011; Stefani 2011; Ruggieri 2019. Die gesamte Zeitschrift *Rivista di Studi Pompeiani* ist für die Forschung der Vesuv-Region auch von großer Bedeutung.

² Forschung der Musik im Altertum des 20. Jh. siehe Auswahl: Sachs 1980; Fleischhauer 1964; Abert 1899; Riemann 1901.

Die Arbeit ist in fünf große Kapitel unterteilt:

Um die Einführung in das Thema dieser Masterarbeit zu erleichtern, beschäftigen sich die einleitenden Kapitel (Kapitel zwei, drei und vier) mit der Forschungsgeschichte zur Musikpflege der Römer, der antiken Instrumentenkunde aus den Vesuv Städten, sowie der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Im Kapitel 3 liegt der Fokus auf den Instrumenten aus den Städten im Vesuv- Gebiet, die uns vor allem auf zahlreichen ikonographischen Zeugnissen vorgestellt werden aber auch anhand beeindruckender materieller Artefakte erhalten geblieben sind. Es wird auf ihren Ursprung, ihre Verwendung und ihre Herstellung eingegangen.

Im fünften Kapitel, dem Hauptkapitel der Arbeit, tauchen wir tiefer in die Welt der Musik und Musiker*innen in der Vesuv- Region ein. Es soll dargestellt werden in welchen unterschiedlichen Kontexten Musik verwendet und Musiker*innen beschäftigt wurden, wie sich diese auf die Verwendung verschiedener Instrumente auswirkt. Außerdem soll erklärt werden welche Aufgabengebiete antiken Musiker*innen zukam und ob es sich dabei immer um Berufsmusiker*innen handelt oder nicht. Dieses Kapitel ist in fünf Unterkapitel unterteilt: so werfen wir zuerst einen Blick auf die Musik und Instrumente, die im kultischen Bereich der antiken Vesuvbewohner*innen eingesetzt wurden. Hier wird insbesondere auf folgende Kultformen eingegangen: dem römischen Opferritual, dem Isis- Kult und dem Kybele- und Sabazioskult. Weiters soll auf die Musik, die Instrumente und das Leben der Berufsmusiker*innen im Bereich des Theaters eingegangen werden. Im Zuge dessen werden auch die verschiedenen Theater in Herculaneum und Pompeji und ihre unterschiedliche Verwendung vorgestellt, um somit ein besseres Verständnis der Theaterwelt des antiken Vesuv- Gebietes zu erlangen. Anschließend analysieren wir die musikalische Komponente im Bereich des Militärs und Kampfes und die damit verbundene Problematik der Identifizierung verschiedener Blechblasinstrumente der Antike. Auch die Musik im Privatleben der antiken Vesuvianer*innen darf keinesfalls außer Acht gelassen werden. An dieser Stelle wird ein besonderes Augenmerk auf das Haus von Marco Lucrezio, die *Casa delle Suonatrici*, in Pompeji gelegt werden, die ein gutes Beispiel zur Veranschaulichung der Musik im privaten Raum der Pompejaner*innen darstellt. Zu guter Letzt werfen wir noch einen Blick auf die Musik und Klänge auf den Straßen und im öffentlichen Leben, die das alltägliche Leben der Bewohner*innen in Pompeji und Herculaneum begleitet haben.

Ziel ist es am Ende dieser Masterarbeit, neue Erkenntnisse über die Wichtigkeit und die Bedeutung der Musik, das Leben der Berufsmusiker*innen und das Praktizieren verschiedener Instrumente in der Vesuv- Region zu gewinnen. Speziell anhand der *Casa delle Suonatrici* in

Pompeji, mit ihren zahlreichen Musikerinnen- Darstellungen an prominenten Stellen des Hauses, soll die Frage „Wozu?“ ein neues Licht auf die Funktion und den Besitzer des Hauses werfen. Für die Beantwortung des soeben skizzierten Zieles werden neben den umfangreichen Darstellungen, als weitere Unterstützung und Hilfestellung auch antike literarischen Quellen und vor allem materielle Zeugnisse antiker Instrumente aus Pompeji und weiteren Bereichen des Vesuvs herangezogen.

Für die Forschungsgeschichte, die Beschreibung der Instrumente, Musik im Kult, im Theaterwesen und im Militär im Vesuv- Gebiet werden in der vorliegenden Arbeit die Werke von Günter Fleischhauer, Curt Sachs, Günter Wille, Elena Adriani, Johannes Quasten, Thomas Fröhlich, Robert Ètienne und Roberto Melini als Basis dienen.³ Weitere bedeutende Literatur, die wesentlich für die Dokumentation und Interpretation der zahlreichen Wandmalerei im Vesuv-Gebiet ist, ist das Handbuch von Wolfgang Helbig, die *enciclopedia italiana* zu „*Pompei: Pitture e Mosaici*“, die alle bekannten Wandgemälde aus den Häusern und Gebäuden Pompejis dokumentiert, sowie die Studien von Amedeo Maiuri, Mau, Mielsch, Cerulli- Irelli, Zanker, Strocka, Ferrari, Veyne, Schefold und Ludwig Curtius.⁴

Musikszene mythologischen Inhalts werden im Anhang nachgetragen: hier wird insbesondere auf die Musik im Dionysos- Bachus Kult und die Darstellungen verschiedener Götter-Musiker eingegangen.

³ Fleischhauer 1964, Sachs 1996, Wille 1967, Fröhlich 1991, Ètienne 1974, Adriani 2017, Quasten 1930, Melini 2008.

⁴ Helbig 1868, Maiuri 1953, Curtius 1929, Ferrari 1986, Cerulli- Irelli 1990, PPM Volume I- IX (1994), Zanker 1995, Strocka 1993, Mau 1928, Mielsch 2001, Schefold 1957, Veyne 2018.

2 Entwicklung und Stand der Forschung zur Musik und Musikpflege der Römer

Aufgrund des Mangels an klingenden Denkmälern, also Instrumenten antiker Tonkunst, die als Quelle ersten Grades zur Erforschung der Musik des Altertums gedient hätten, hat man zu Beginn des vergangenen Jahrhundert gezwungenermaßen in der Musikgeschichte des Altertums bei Fragen beziehungsweise Problemen zur Musikanschauung, Instrumentenkunde etc. vor allem literarische Belege von griechischen und lateinischen Schriftstellern, sowie Denkmäler der bildenden Kunst herangezogen.⁵ Dies führte dazu, dass in der Vergangenheit der Musik im alten Rom wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde und die Musikarchäologie dementsprechend zu einem recht jungen Forschungsfeld zählt.⁶ Heute allerdings, Dank fachlichen Fortschritts in verschiedenen Disziplinen, der Entdeckung zahlreicher neuerer materiellen Zeugnisse antiker Instrumente, die erst in den letzte Jahrzehnten gefunden wurden, und des Einsatzes hochentwickelter Technologien, durch die beispielsweise Rekonstruktionen antiker Instrumente möglich wurden, haben sich neue Wege auch für die Musikarchäologie geöffnet. Nachdem man einige konzeptionelle und methodische Probleme überwunden hat und außerordentliche Musikinstrumente gefunden hat, vor allem in Pompeji und anderen Vesuv-Städten, kann man besser die verschiedenen Arten des Aufführens, Zuhörens, Lehrens, Produzierens und Denkens über Musik in der Antike rekonstruieren.

Mit der Erhebung der Griechen und ihrer einzigartigen, unvergleichbaren Musikwelt zu Originalgenies, wie G. Wille es beschreibt,⁷ kam es in der Forschung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht nur zur Benachteiligung der Musikgeschichte des alten Roms, sondern sogar dazu, dass von der „Unmusikalität der Römer“, der „Unfruchtbarkeit und Dekadenz des Musiklebens in Rom“ gesprochen wurde.⁸ Die Römer werden regelrecht degradiert und als unselbstständige Nachahmer auf allen Gebieten des Kulturlebens bezeichnet.⁹ Christ sprach

⁵ Siehe Auswahl: Ruelle 1879, Abert 1901-02, Tillyard 1907, Sachs 1910, Behn 1912, Celetano 1913, Birt 1928.

⁶ Ausführliche Berichte über die Entwicklung der Forschung im 19. und 20. Jh.: Phil. Diss. Fleischhauer 1959, S. 1ff.

⁷ Wille 1954, 10.

⁸ Birt 1928, 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?“, Birt 1928, 370: „Rom und Musik, welcher Gegensatz! Kein Volk war von Haus aus unmusikalischer als die Römer!“ Behn 1911, 29: „Die Musik des alten Rom bietet das trostlose Bild voller Unfruchtbarkeit und Gedankenleere.“

⁹ Birt 1928, 32: „Der Römer des Altertums hat keine Sagen und Märchen, er hat auch keine Melodien erfunden.“

sogar von einer „niedrigen Bildung der Römer in Gesang und Musik“¹⁰ und dass „kunstvoller, reich entwickelter Gesang in römischen Theatern kaum gehört wurde“.¹¹

Dies hatte zur Folge, dass es ein Jahrhundert lang zur Vernachlässigung der römischen Musik kam, weshalb wir auch heute noch eine verhältnismäßig geringe Zahl an Fachliteratur vorfinden. Die Bevorzugung der griechischen Musik überschattete alles. Viel zu lange wurde behauptet, dass römische Schriftsteller die Musik vollkommen ignoriert hätten¹² und man ging davon aus, dass ein Kriegsvolk wie das römische nichts für Musik übrig hatte, wie uns eine Stelle bei Vergil zu sagen scheint.¹³ Römische Schriftsteller wie Quintilian, Ovid und Seneca, sowie weit über 4000 Stellen in lateinischer und griechischer Literatur, in der es sich um Musik im alten Rom handelt, widerlegen diese Vorwürfe. Im Gegenteil erzählen sie davon, dass die Römer Krieg und musikalische Interessen gut miteinander verbinden konnten.¹⁴ Eines war klar, wie es eine römische Literatur gegeben hat muss es auch eine römische Musik gegeben haben.

Erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts erfolgte eine entscheidende Wandlung in der Erforschung römischer Musik. Johannes Quasten war der erste, der anhand literarischer Belege und Denkmäler der bildenden Kunst die Bedeutung und Funktion der Musik im Kult der Römer untersuchte.¹⁵ Armand Machabey versuchte als Erster die Bedeutung des Musiklebens in der römischen Kaiserzeit aufzudecken.¹⁶ Günther Wille war es dann allerdings, der es schaffte die Vielfalt des Musiklebens der Römer in allen Bereichen systematisch zu erfassen.¹⁷ Die Bedeutung von bildlichen Denkmälern und Monumenten zur Erschließung des Musiklebens der Völker im Altertum wuchs immer mehr und wurde vor allem in Arbeiten von C. Sachs¹⁸, F. Behn¹⁹, H. Hickmann²⁰ und G. Kinsky²¹ verdeutlicht. Einen entscheidenden Schritt in der

¹⁰ Christ 1879, 607.

¹¹ Christ 1879, 679.

¹² Celentano 1913, 243.

¹³ Vergil. Aen. 6, 847-853: „*excudent alii spirantia mollius aera / - credo equidem – vivos ducent de marmore vultus; / orabunt causas melius, caelique maetus / describent radio et surgentia sidera dicent :/ tu regere imperio populos Romane memento / - haec tibi erunt artes – pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos.*“

¹⁴ 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.*“ 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.*“ Sen. ep. 51,12 : *quidni mallet, quiquis vir est, somnum suum classico quam symphonia rumpi ?* “

¹⁵ J. Quasten 1930, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit.

¹⁶ A. Machabey 1946, Musique latine: La musique des origines à nos jours.

¹⁷ G. Wille 1967, Musica Romana, Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer.

¹⁸ C. Sachs 1940, The History of Musical Instruments, S.128ff.

¹⁹ F. Behn 1954, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter.

²⁰ H. Hickmann 1961, Musikgeschichte in Bildern II, S. 172ff.

²¹ G. Kinsky 1929, Gesichte der Musik in Bildern, S. 14-21.

Forschung römischer Musik macht auch Günter Fleischhauer mit seiner Dissertation zu römischen Musikgesellschaften²² und Alain Baudot zu römischen Musiker*innen.²³ Das Interesse an der römischen Musikwelt verbreitete sich langsam aber doch immer mehr. Vor allem auch in der italienischen Forschung, beginnend mit Giovanni Comotto²⁴, wurde der römischen Musikwelt immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Der Begründer der Musikanthropologie Alan P. Merriam legt die Bedeutung der Forschung antiker Musik deutlich dar: "Das Studium der Musik hilft bei der Rekonstruktion der Kulturgeschichte. In gewissem Sinne beweist dies, dass die Musikgeschichte zur Kenntnis der Geschichte im Allgemeinen beiträgt und dass die historischen und archäologischen Aufzeichnungen ihrerseits für das Studium der Musikinstrumente und der Musik nützlich sind."²⁵

Durch Funde antiker Instrumente im römischen Gebiet eröffneten sich ganz neue Möglichkeiten in der Erforschung der römischen Musikwelt.²⁶ Anfang des 21. Jahrhunderts kam es beispielsweise zu einem außergewöhnlichen Fund in Pompeji: mehrere *tibia* Musikinstrumente aus Metall wurden, teils sogar vollständig erhalten, in einem Haus in Pompeji gefunden, die als Werkstatt eines Instrumentenbauers interpretiert wurde (vgl. Kapitel 3). Als besonders wichtiger Meilenstein in der Musikarchäologie wird der März 2015 gezählt, als zum ersten Mal seit 79 n. Chr. wieder eine *tibia* aus Pompeji durch den Musikarchäologen Dr. Stefan Hagel an der Universität Wien erklingt (vgl. Kapitel 3). Pompeji gehört daher zu einer der wichtigsten Städte, was die Erforschung der römischen Musikwelt betrifft. Roberto Melini ist der führende Experte, wenn es zur Erforschung der Musikwelt in der Vesuv-Region kommt.²⁷ Trotz der Dutzenden Artefakten, die sich häufig anhand des rekonstruierbaren Fundkontextes mit den Strukturen in Verbindung bringen lassen, ist die Musikgeschichte im Gebiet um den Vesuv in der Forschung hinten nach. Es gibt noch viel zu tun: Fortsetzung der Forschung und Katalogisierung, Untersuchung aller Aspekte der wichtigsten Funde, Vertiefung der Beziehungen und Vergleiche...

²² G. Fleischhauer 1959, Die Musikgenossenschaften im hellenistisch-römischen Altertum: Beiträge zum Musikleben der Römer.

²³ A. Baudot 1973, Musiciens romains de l'antiquité.

²⁴ G. Comotto 1991, La musica nella cultura greca e romana.

²⁵ Merriam 2000, 298.

²⁶ E. Giannichedda 2000, Cultura materiale: Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi; L. Cervelli 1994, Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma.

²⁷ R. Melini 2007, Archeologia musicale. Per uno studio sull'orizzonte sonoro degli antichi romani.; R. Melini 2008, Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana.

3 Antike Instrumente aus der Vesuv-Region

In diesem Kapitel soll ein allgemeiner Überblick über die antiken Instrumente, die uns aus den Städten der Vesuv-Region bekannt sind, gegeben werden. Um Missverständnisse zu vermeiden und der Problematik der „Übersetzung“ beziehungsweise „modernen Bestimmung“ der antiken Instrumente auszuweichen, werde ich im Laufe meiner Arbeit alle Instrumente immer mit ihrem lateinischen Namen erwähnen, da es in meinen Augen keine richtige moderne Bezeichnung für die antiken Instrumente gibt.

Die römische Musik stand, wie die Dichtung auch, anfänglich unter Einwirkung der griechischen Poesie.²⁸ Sänger*innen und Musiker*innen waren zu Beginn vor allem Praktiker, die sich in ihrer Interpretation an Akzente der gesprochenen Sprache anlehnten.²⁹ Welche Art von Musik in der Antike gespielt wurde kann aufgrund der fehlenden Notenschrift allerdings nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Nichtsdestotrotz kann man davon ausgehen, dass es verschiedenen Rhythmen und Kadenzen für unterschiedliche Veranstaltungen oder in unterschiedlichen Kontexten gegeben haben muss. Wie wir in den folgenden Kapiteln (vgl. Kapitel 5) feststellen werden kann vermutet werde, dass die Bankett- Musik in den privaten Häusern der Vesuv-Bewohner*innen sicher anders gewesen sein muss als die Musik, die beispielsweise für Kulte, im Theater oder in Militär- und Kampfsituationen gespielt wurde.

Der Ursprung der uns bekannten antiken Instrumente liegt jedoch weder in der griechischen noch römischen Kultur: So kommt die *lyra* beispielsweise aus dem barbarischen Norden, die *cithara* aus Kleinasien und auch die verschiedenen *aulos*³⁰ oder *tibia* Arten sind fremdländisch.³¹ Doch die Einzigartigkeit der griechischen und später römischen Musik liegt nicht im Schaffen oder Nachschaffen, sondern viel eher in der Stellung, Art und Maß der Musikpflege. So wurde in Athen, Sparta und Theben jedem das *aulos* Spielen beigebracht und in Arkadien war die Beschäftigung der Musik bis zum 30. Lebensjahr sogar gesetzlich vorgeschrieben.³²

In der römischen Antike hatte die Musik einen etwas weniger moralischen Wert als in Griechenland, war aber absolut unentbehrlich im Kult, Leichenfeiern, bei Staatsaktionen, wie

²⁸ Sachs 1930, 38.

²⁹ Sachs 1924, 46.

³⁰ *Aulos*: ist die griechische Bezeichnung für das römische Instrument *tibia*.

³¹ Sachs 1924, 46.

³² Sachs 1924, 47-49.

beispielweisen Triumphzügen, im Heer, Theateraufführungen, im Amphitheater und auch im privaten Bereich.

Man kann die uns bekannten Instrumente in Schlaginstrumente, Blasinstrumente und Saiteninstrumente einteilen.

In die erste Gruppe gehören Instrumente wie: die *cymbala*, das *scabellum*, das *tympanum*, das *sistrum* und verschiedene Formen und Arten von *campanelle*. Zur Gruppe der Saiteninstrumente zählt die *cithara*, die *lyra* und die *arpa*. Während die *tibia*, das *cornu*, die *tuba*, die *syrinx*, oder auch *hydraulis*, zur Gruppe der Blasinstrumente gehört. Innerhalb der Blasinstrumente wird allerdings nochmal zwischen Holzblasinstrumenten und Blechblasinstrumenten unterschieden.

3.1 Schlaginstrumente

Werfen wir zu Beginn einen Blick auf die verschiedensten Schlaginstrumente, die uns aus der Vesuv-Region bekannt sind:

Das *sistrum*, eine Art Rahmenrassel, ist vor allem mit dem Mysterienkult der Göttin Isis in Verbindung zu bringen (vgl. Kapitel 5.1.2). Aus Metall, manchmal auch von hochwertiger Qualität und wertvoll, klirrte es beim Schütteln. Es besteht aus einem metallenen, in ovale Form gebogenen Bügel mit einem Stiel. Mitten durch den Bügel gehen meist drei, manchmal auch vier metallene Stäbe, die sich in weiten Löchern leicht hin- und herbewegen und dadurch beim Tanz, das *sistrum* wird vor allem mit dem Tanz in Verbindung gebracht³³, ein rasselndes Geräusch hervorbringen. Zur Verstärkung der Schallwirkung sind während des ganzen zweiten Jahrhunderts im Inneren des Rahmenbügels Metallringe oder durchbohrte Rasselbleche locker auf die Drähte gereiht, wie die Denkmäler dieser Periode deutlich zeigen.³⁴ Dank der Tatsache, dass sie aus Metall (manchmal sogar aus Edelmetall) hergestellt wurden, sind zahlreiche Artefakte dieses Instruments gut erhalten und können heute sowohl gespielt als auch studiert werden. Im Vesuv-Gebiet, und vor allem in Pompeji, wurde eine große Anzahl solcher Instrumente gefunden (es gibt Hinweise auf eine Werkstatt in Pompeji, in der *Domus Volusii Fausti*, I 2,6/10)³⁵, was eine gründliche Untersuchung der verschiedenen Typen ermöglicht hat.³⁶ Man beachte den hervorragenden Erhaltungszustand dieser Artefakte:

³³ Sachs 1920, 4f.

³⁴ Sachs 1920, 4.

³⁵ Melini 2008, 92.

³⁶ Ich möchte mich an dieser Stelle bei Dr. Maria Lucia Giaccho bedanken für die Bereitstellung des Depots des MANN, und dem Parco Archeologico di Pompei, unter der Leitung von Prof. Massimo Osanna, für die Bereitstellung und Erlaubnis der Nutzung der Daten ihres digitalen und analogen Archivs.



Abb. 1-3: Bronze *sistri* aus Pompeji; Neapel: Depot, Museo Archeologico Nazionale.



In diesen Artefakten konnten auch Belege für ihre symbolische Bedeutung gefunden werden: auf einem erhaltenen *sistrum* erkennen wir auf der Oberseite ein Relief der Göttin Bastet, die ihre Kätzchen säugt, auf dem Rahmen Lotosblüten und Balken, die mit Schlangenköpfen enden, und den Griff mit der Liebesgöttin Hathor, die vom vitalen Bes, dem Gott der Musik und des glücklichen Lebens, unterstützt wird.³⁷

³⁷ Melini 2008, 92.



Abb. 4: *sistrum* aus Pompeji: Göttin Bastet, die ihre Kätzchen säugt.³⁸



Abb. 5: *sistrum* aus Pompeji: Gott Bes³⁹



Abb. 6: *sistrum* aus Pompeji: Göttin Hathor⁴⁰

³⁸ Neapel: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

³⁹ Neapel: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

⁴⁰ Neapel: Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Ein weiteres Schlaginstrument sind die *cymbala*. Die *cymbala* waren zwei teller- oder tassenförmig kleine Schalen – meist aus Bronze, die vertikal gehalten wurden und durch seitliche oder schrägseitliche Bewegung der Arme gegeneinandergeschlagen wurden.⁴¹

Es ist ein uraltes Instrument, wahrscheinlich orientalischer Herkunft, das Jahrhunderte und Jahrhunderte der Geschichte überdauert hat und trotzdem fast unverändert geblieben ist.⁴² Es bereichert die Klangwelt der verschiedensten Kulturen in allen Ecken der Erde. Die *cymbala* gehören zu den in der Antike sehr häufig dargestellten Instrumenten. Dank ihres Materials konnten auch zahlreichen Funden aus dem Vesuv-Gebiet geborgen werden. Erhaltene bronzene Becken werden im Nationalmuseum in Neapel aufbewahrt:



Abb. 7: *cymbala* mit Kette (Bronze, diam. 102 cm), Pompeji: Neapel Archäologisches Nationalmuseum

⁴¹ Buchner 1956, Abb. 85; Kinsky, S. 15, 2; M. Wegner, Griechenland, Abb. 33, S. 60.

⁴² Melini 2008, 83.



Abb. 8: *cymbala* mit Kette (Bronze, diam. 102 cm), Pompeji: Neapel Archäologisches Nationalmuseum

Die *cymbala* im Museum in Neapel sind aus Bronze und schwanken im Durchmesser zwischen 5 und 11 cm, je nachdem, ob sie zwischen den Fingern oder mit der ganzen Hand gehalten wurden.⁴³ Ältere *cymbala* erkennt man an den eher abgerundeten Becken mit massiven, direkt verschweißten Metallgriffen, während andere, vielleicht später hergestellte *cymbala* ein zentrales Loch haben, durch das ein beweglicher, an einer Kette befestigter Stift läuft (siehe obere Abbildungen).⁴⁴ Beim dritten, moderneren Typ wird das Plattenpaar ohne Griff direkt durch eine Kette zusammengehalten.⁴⁵ Diese Merkmale, die einerseits eine gewisse Verwirrung über die tatsächliche Möglichkeit des freien Schlagens der beiden Elemente hervorrufen (die Verbindung scheint eher kurz zu sein), verweisen andererseits auf die rituelle Verwendung des Instruments (vgl. Anhang a).

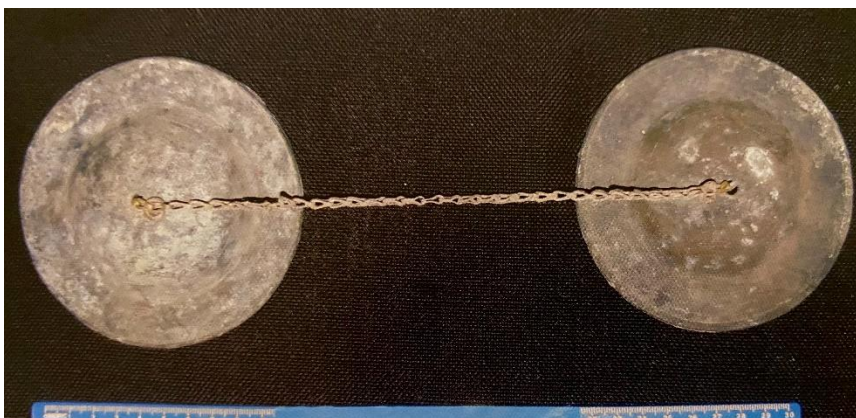


Abb. 9: *cymbala* aus Bronze aus Pompeji (Neapel: Archäologisches Nationalmuseum)

⁴³ Melini 2008, 83.

⁴⁴ Melini 2008, 84.

⁴⁵ Melini 2008, 84.

Die *cymbala* auf dem prächtigen Gemälde mit dionysischen Symbolen (Tafel 1), das aus der *Praedia* der Julia Felix (Pompeji, II 4,3) geborgen wurde, gehören zum ersten Typus.

Als drittes Schlaginstrument sei das *tympanum* genannt. Dabei handelt es sich um eine kleine Rahmentrommel oder Handpauke. Da aufgrund des verderblichen Materials, aus dem es hergestellt wurde, leider keine antiken Zeugnisse erhalten geblieben sind, muss man bei der Analyse dieses Instruments vor allem auf die bildende Kunst zurückgreifen. Es bestand aus einem hölzernen oder metallenen Reifen, der beidseitig mit einer Rinds- bzw. Hirschlederhaut bespannt war.⁴⁶ Seit dem 4. Jh. v. Chr. sind vereinzelt auch kleine Schellen am Rand bezeugt.⁴⁷ Es wurde wie das moderne Tamburin in der linken Hand gehalten und mit den Fingern der rechten getupft oder geschlagen. Das *tympanum* war im Orient als Kult- und Tanzinstrument verbreitet, da es eine zentrale Stellung im Kult der *Magna mater* einnahm (vgl. Kapitel 5.1.3). Vom Kult der Kybele verbreitet, drang es in die Kultmusik des Dionysos ein, und im Gefolge beider Kulte erreichte es schließlich italischen Boden, wo es auch im Bühnentanz Verwendung fand.⁴⁸



Abb. 10: *tympanum* Spieler (Mosaik aus Pompeji) aus der *Villa di Cicerone* (Ende 2. Jh. V. Chr.): Neapel: Archäologisches Nationalmuseum

Das *scabellum*, das wie eine Sandale am rechten Fuß getragen wurde, war eine Fußklapper in der Antike, die aus zwei am Fersenteil miteinander verbundenen Holz- oder Metallplatten bestand. Zwischen den beiden Platten war häufig ein Paar kleinerer *cymbala* angebracht.⁴⁹

⁴⁶ Fleischhauer 1964, 82; Wille 1967, 228f.

⁴⁷ Fleischhauer 1964, 82.

⁴⁸ Fleischhauer 1964, 82.

⁴⁹ Melini 2008, 49.



Abb. 11: Mosaik einer Zirkusszene aus Rom, Aventin (Musei Vaticani); *tibia* Bläser mit *scabellum* am Fuß und *crotala* spielende weibliche Figur.

Das letzte Schlaginstrument das uns aus dem Vesuv-Gebiet, vor allem durch Darstellungen in der *Casa delle Suonatrici* (vgl. Kapitel 5.4.1) bekannt ist, ist das sogenannte *crotalum* oder die *crotala*, ein antikes Musikinstrument, das in der Archäologie vor allem durch zahlreiche Funde bei Ausgrabungen im ägyptischen Raum bekannt ist.⁵⁰ Es war ein Instrument, das vor allem zur Angabe des Rhythmus diente und besonders mit dem Tanz und den weiblichen Reizen in Verbindung stand. Es handelt sich um zwei kleine Scheiben, die einen Durchmesser von etwa zehn Zentimeter, eine flache Oberfläche und eine Ausbuchtung nach unten haben.⁵¹ Das Instrument ist den *cymbala* erstaunlich ähnlich.

Der Klang ähnelt dem einer Glocke, ist aber heller und klingt länger nach. Nach Eustatius von Thessaloniki, einem byzantinischen Gelehrten des 11. Jahrhunderts n. Chr., der jedoch wertvolle Zitate von viel älteren Autoren überliefert hat, konnten *crotala* unterschiedlich hergestellt werden, je nachdem, ob sie aus Elfenbein oder Ton gefertigt wurden, während ihre einfachste Version durch die Verbindung zweier Holzstücke aus einem Zweig mit einem Ring hergestellt wurde.⁵² Es gab auch bronzene *crotala*. Einige Beispiele dafür sind heute in den Sälen des *Museo Nazionale degli Strumenti Musicali* in Rom aufbewahrt, die vermutlich auf das 7. bis 6. Jahrhundert v. Chr. datiert werden.⁵³

Der Ursprung dieser Artefakte wird vom Mythos auf Herkules zurückgeführt:

"Die sechste Aufgabe, die Eurystheus Herakles auftrug, bestand darin, die Vögel aus dem Nymphalis genannten Sumpf zu vertreiben, der von einem dichten Wald umgeben war, in dem viele Vögel, die fürchteten den Wölfen zum Opfer zu fallen, Zuflucht gefunden hatten. Da Herakles nicht wusste, wie er die Vögel aus dem Wald vertreiben sollte, schenkte ihm Athene bronzene crotala, die Hephaistos besessen hatte. Er kletterte auf eine Anhöhe in der Nähe des

⁵⁰ Melini 2008, 46.

⁵¹ *"crotalum"*. Oxford English Dictionary (Online ed.). Oxford University Press.

⁵² vgl. Charles Daremberg und Edmond Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les documents*, Paris 1888-1917, s.v. *Crotalum*.

⁵³ *Crotala*, Roma, Museo degli strumenti musicali, Inv. Nr. 182.

Sees, brachte sie zum Klingen und verscheuchte die Vögel, so dass Herakles sie mit seinen Pfeilen abschießen konnte".⁵⁴

In der historischen Realität der griechischen und lateinischen Welt ist die Verwendung von *crotala* zur Begleitung des Tanzes durch Ikonographien und zahlreiche Zitate in literarischen Quellen belegt. In einem Text von Apuleius beispielsweise können wir lesen, dass es allerdings kein besonders "edler" Kontext gewesen sein musste, in dem die *crotala* manchmal gespielt wurden: *"einer von dem vulgären Abschaum des Straßenpflasters, der die Zimbeln (cymbala) und Kastagnetten (crotala) auf den Plätzen der Stadt erklingen lässt..."*.⁵⁵

Die Form der *crotola* ist auf einem Mosaik aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. aus Trier gut zu erkennen. In der Szene werden sie von der Tänzerin Eleni, ihr Name ist durch die Inschrift angegeben, gespielt.

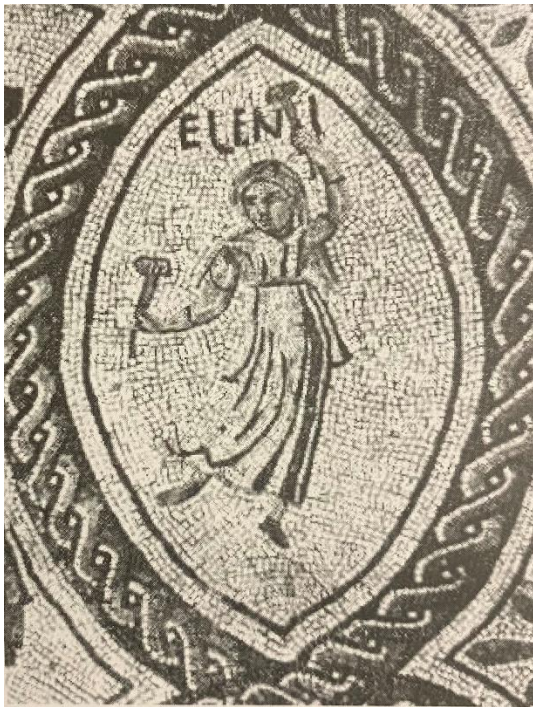


Abb. 12: Tänzerin Eleni mit *crotala*, Mosaik Trier in Deutschland.

Auch aus Pompeji ist uns eine ähnliche Szene mit einer Tänzerin bekannt (Tafel 2): auf einer Wand in Pompeji (im *cubiculum* der Casa VI 17, 41) ist eine nackte Tänzerin zu erkennen, die *crotala* in ihren Händen hält und zu ihrem Rhythmus zu tanzen scheint. Möchte man auch bei diesem Instrument eine moderne Entsprechung finden, so können sie am ehesten mit den modernen Kastagnetten verglichen werden. Unter den verschiedenen Arten der *crotala* ist

⁵⁴ Apollodoro, *Biblioteca*, II, 5, 6.

⁵⁵ Apuleius, *Metamorphosen*, VIII 24: *"unum de triviali popularium faece, qui per plateas et oppida cymbalis et crotalis personantes..."*

diejenige besonders interessant, die aus zwei kleinen Elementen aus Knochen oder Elfenbein besteht und die man aus heutiger Sicht eben als „Kastagnetten“ bezeichnen könnte.

Bei Juvenal können wir lesen, dass Auftritte von Musiker*innen, Tänzer*innen und Künstlern*innen aus dem Osten oder der äußersten Peripherie des Reiches, in den Augen der Römer einen Affront darstellten, auch wenn sie bei Banketten der „schönen Welt“, was in einem seltsamen Widerspruch steht, trotzdem sehr gefragt waren (vgl. Kapitel 5.4): *"Seit einiger Zeit fließt der Orontes von Syrien in den Tiber und mit ihm Idiome, Kostüme, Tibicinen, schräge Harfen, exotische Pauken (tympana) und seine Mädchen, die gezwungen sind, im Zirkus zu bleiben"*.⁵⁶

Die *crotola* sind musikalisch sehr vielseitig und lassen sich dank ihrer trockenen und rhythmisch präzisen Klangfarbe leicht mit anderen Instrumenten kombinieren. So wurden sie gerne in Ensembles mit anderen Schlaginstrumenten wie *cymbala* und *tympana* integriert, die gemeinsam als Untermalung den Klang der *tibia* und *cithara* begleiteten.⁵⁷

Was die materielle Hinterlassenschaft der *crotola* betrifft so wurde bei den Ausgrabungen in Pompeji ein Artefakt gefunden, der der modernen Kastagnette ähnlich ist:

Es handelt sich um zwei kleine, konvexe perfekt zusammenpassende Knochenobjekte von etwa 3 cm Länge.⁵⁸ Die beiden Objekte konnten mit einem kleinen Stift miteinander verbunden werden. Eines der beiden Objekte weist drei kleine Löcher auf, dass die Frage aufwirft, ob sie vielleicht dazu dienten die Schalen an den Fingern festzubinden, damit sie im Wirbel des Tanzes rhythmisch geschwungen werden konnten.



⁵⁶ Juvenal, *Satire*, III, 62: *"iam pridem Syrus in Tiberim defluxit Orontes et linguam et mores et cum tibicine chordas obliquas nec non gentilia tympana secum uexit et ad circum iussas prostare puella"*.

⁵⁷ Zur Mehrstimmigkeit (Polyphonie) in den Vesuv- Städten siehe Kapitel 5.2 und 5.4.

⁵⁸ Melini 2008, 50.



Abb. 13-14: „Kastagnette“? aus Knochen aus Pompeji, Soprintendenza per i Beni Archeologici.

3.2 Blasinstrumente

Werfen wir einen Blick auf eines der wichtigsten und häufigsten dargestellten Instrumente der römischen Antike und vor allem im Vesuv-Gebiet: die *tibia*. Titus Livius verwendet zur Bezeichnung des Musikinstruments das Wort *tibia*⁵⁹, das zu seiner Zeit in den allgemeinen Sprachgebrauch eingegangen war. Auch Terenz verwendet den Begriff *tibia* wenn er in den Überschriften (*didascalae*) seiner Komödien den Namen der Person angab, die für den musikalischen Teil des Werks verantwortlich war.⁶⁰ Zum Beispiel im Libretto von „*L'Hecyra*“ (Die Schwiegermutter), einer Komödie, die 165 v. Chr. in Rom aufgeführt wurde, lesen wir, dass der Autor der Musik ein gewisser *Flacco liberto Claudio* war, der die gesamte Aufführung auf einer Doppel *tibia* mit *canne pari* begleitete (*tibiis paribus tota*).⁶¹ Auf einem Mosaik aus der *Villa di Cicerone* in Pompeji ist eine Szene mit maskierten Komödien Schauspielerinnen dargestellt (Tafel 3).

Uns ist die Etymologie des Begriffs allerdings unbekannt. Es scheint, dass die Bezeichnung des gleichnamigen Beinknochens von dem Instrument abgeleitet ist und nicht umgekehrt.⁶² Eine Entsprechung des Instrumentes in der modernen Sprache zu finden ist heikel und riskant. Abgesehen davon, dass diese Objekte je nach Epoche und Kultur unterschiedlich sind, bleibt die Verpflichtung, zu versuchen, das Missverständnis aufzuklären, das in Bezug auf diese Kategorie von Artefakten aufrechterhalten wird.⁶³ So wird die *tibia* gerne mit dem modernen Instrument der „Flöte“ gleichgesetzt. Es ist in der Tat verständlich, dass das Wort Flöte für alle Instrumente verwendet wird, die "Röhren mit Löchern, die Musik machen" sind. Allerdings

⁵⁹ Tit. Liv., *Ab Urbe condita*.

⁶⁰ Melini 2008, 19.

⁶¹ Terenz, *L'Hecyra*, I, 1-8.

⁶² Melini 2008, 18.

⁶³ Vendries 1999, 111.; Sachs 1996, 158f.

dürfen die unterschiedlichen Formen und Möglichkeiten des Hineinblasens in das Rohr keinesfalls ignoriert werden. So wird differenziert zwischen solchen mit einem natürlichen Mundstück (die so genannte *ugnatura*) und solchen, die ein Rohrblatt (ein dünnes Blatt, das in den Mund des Instruments gesteckt wird) benötigen, um die Luftsäule zum Schwingen zu bringen.⁶⁴ Von den beiden Gruppen gehört die *tibia* zweifellos in die zweite⁶⁵ auch wenn es in der Praxis durch das Studium verschiedener Ikonographien und der Untersuchung der uns erhaltenen Artefakt-Fragmente trotzdem nicht einfach ist, sich der Art der Operation sicher zu sein. Die moderne Kategorisierung der Blasinstrumente in Holz- und Blechbläser kann auch auf die Antike übertragen werden: so würde die *tibia* typologisch zu den "Hölzern" gehören, und im organologischen Panorama von heute, wenn man einen Vergleich zu einem modernen Instrument herstellen möchte, könnte man sie in die Nähe der Familie der Oboen stellen.⁶⁶ Der Ton einer *tibia* war nicht sanft und weich, wie der einer Flöte, sondern muss viel eher scharf und aufreizend, wie der einer heutigen Oboe gewesen sein.⁶⁷



Abb. 15: in situ *tibia* aus Pompeji, heute: MANN.

Um den Diskurs zu vertiefen und für weitere Informationen über Eigenschaften der *tibia*, braucht man sich nur in Richtung des römischen klassischen Theaters zu wenden: „*tibis paribus*“ ist der Hinweis, den Terenz in der Überschrift einiger seiner Komödien gibt und der eine Typologie nahelegt, die das lateinische Artefakt näher an den traditionellen griechischen Doppel-Aulos bringt.⁶⁸ Die römischen *tibiae* haben fast immer zwei Rohrblätter, sie weisen je nach Zeit und Ort allerdings unterschiedliche Details auf. Das Funktionsprinzip bleibt jedoch

⁶⁴ Melini 2008, 19.; Sachs 1996, 158f.

⁶⁵ Melini 2008, 19.; Wille 1967, 172-173f.

⁶⁶ Vom Klang und Aussehen kommt die *tibia* der modernen Oboe am nächsten. Nichtsdestotrotz steht dieses antike Instrument für sich selbst und kann meiner Meinung nach nicht zu hundert Prozent korrekt mit uns bekannten Instrumenten aus der Moderne verglichen werden.

⁶⁷ Dank der Rekonstruktion einer pompejanischen *tibia* im Jahr 2015 (Stefan Hagel, Universität Wien, vgl. Kapitel 3), können wir die Klangfarbe der *tibia* erkennen.

⁶⁸ Wille 1967, 170f.; Melini 2008, 21; Terenz, *L'Hecyra*, I, 1-8.

immer gleich: Die Erzeugung des Tons entsteht durch die Luft in der Röhre, die durch die rhythmische Vibration des Mundstücks in Bewegung gesetzt wird, die wiederum durch den Atem des Spielers hervorgerufen wird.⁶⁹ Besonders interessant ist eine überlieferte Stelle von Marcus Terentius Varro, in welcher er uns Hinweis über den künstlerischen Zweck der Ausführungstechnik gibt: „*Dextra tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva.*“⁷⁰ Dies bedeutet, dass die beiden Pfeifen also unterschiedliche Aufgaben hatten: das Rohr *incentiva*, (vom Verb *incinere* = anstimmen) soll die Funktion gehabt haben einen festen, gehaltenen Ton zu spielen, während die andere, die *succentiva* (von *succinere* = „antworten“), die Funktion hatte, die Melodie zu übernehmen.⁷¹ Diese Spielweise erinnert an den heutigen Dudelsack.

Die häufige Variation des Begriffes des Instrumentes in den vielen uns überlieferten literarischen Zeugnissen antiker Autoren, lassen uns darauf schließen, dass es verschiedene Typen des Instruments gegeben haben muss, die in unterschiedlichen Kontexten verwendet wurden. Manchmal bezieht sich die Bezeichnung der Instrumente auch auf die Eigenschaften der Stimmröhren oder die Anordnung der Löcher wie die *tibiae pares, impares, tibiae sarranae*, oder, wie wir durch Ovid erfahren, die *tibia berecynthia* mit einem hornförmigen Ende.⁷² Auf das verwendete Material weist uns Vergil hin: *ebur, buxus*.⁷³ Und Plinius auf seine unterschiedlichen Verwendungszwecke: *tibiae sacrificae, tibiae ludicrae, tibiae funebres*.⁷⁴

Neben den zahlreichen literarischen Zeugnissen gibt es Dutzende von Ikonographien aus dem Gebiet des Vesuvs, die auch eine Vision des Kontextes bieten und zeigen, dass die Verwendung der *tibia* sicherlich nicht auf die Zeit des Theaters beschränkt war. Besonders spannend und aufschlussreich sind die vielen Fragmente des Instrumentes, die materielle Kultur der *tibiae*, die uns aus den aus Vesuv-Städten erhalten sind. Dank dieser war eine moderne Rekonstruktion des Musikinstrumentes möglich, das von Peter Holmes mit Hilfe von Martin Sims und Neil ‚Spike‘ Melton in Zusammenarbeit mit dem European Music Archaeology Project und der Middlesex University erstellt wurde. Stefan Hagel, von der Universität Wien, hat das Original aus Pompeji (das vollständig erhalten ist) vermessen und leitete dieses Reproduktionsprojekt.

⁶⁹ Musik: Aulos oder Tibia – das römische Rohrblattinstrument « Mos Maiorum (wordpress.com)

⁷⁰ Varro, *De re rustica*, I, 2, 15 sgg.

⁷¹ Curt Sachs war der Erste, der von einer solchen Aufführungstechnik der Doppel *tibia* spricht: Sachs 1996, 158.

⁷² Ovid, *Fasti*, IV, 2,3: *inflexo Berecynthia tibia cornu*.

⁷³ Virgil, *Eneide*, IX, 619; *Georgiche*, II, 193.

⁷⁴ Plin., *Naturalis Historia*, XVI, 164, 168-172.

Am 23. März 2015 spielte er mit Rohrblättern, die von Callum Armstrong hergestellt wurden, das erste Mal das rekonstruierte Instrument.⁷⁵

Zu den außergewöhnlichsten *tibia* Funden gehört jene, die bei der Ausgrabung der *Villa rustica del Fondo Prisco*, nahe der Ortschaft Civita in der Landschaft nördlich von Pompeji, geborgen wurden. In der *cella ostiaria* (dem Raum, der zur Bewachung der Eingänge diente) wurden neun zusammengelegte Rohre gefunden, als seien sie nie benutzt worden.⁷⁶ Sie wurden 1910 an das Archäologische Nationalmuseum in Neapel geliefert und werden heute unter der Inventarnummer 129589 a/i aufbewahrt.

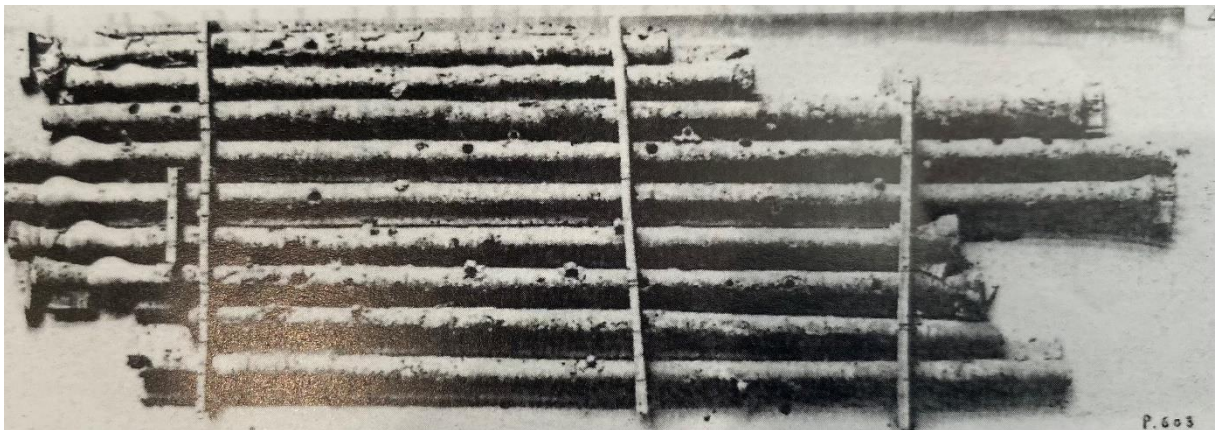


Abb. 16: *tibiae* aus der *Villa rustica di fondo Prisco*, in der Nähe von Pompeji (heute im MANN).⁷⁷

In den Schriften der ersten Entdecker des Vesuv-Gebiets findet sich zunächst kein Beleg, der explizit auf die *tibia* Bezug nimmt, auch wenn Beschreibungen oft auf die Art des Instruments verweisen. Am 19. Oktober 1757 wird nach der Bergung eines *tibia*-Stücks in der *Masseria Bisogno*, in Herculaneum, folgendes notiert: „Ich fand eine dritte Röhre, die ein Blasinstrument bildete und wie ein *canochiale* geschlossen war“. ⁷⁸ Die Forschung von drei Jahrhunderten im Vesuv-Gebiet hat allerdings ihre Spuren hinterlassen. Eine häufig mangelnde Genauigkeit zu Beginn der Ausgrabungen, manche Fragmente der Instrumente wurden wahrscheinlich gar nicht erkannt, haben eine umfassende Kategorisierung dieser Funde schwierig gemacht.⁷⁹ Daher muss man bedenken, dass die heute registrierten *tibiae* nur ein Teil der gefundenen sind. Im Inventar der *Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e di Caserta* wurden die

⁷⁵ Ein Video auf Youtube verewigt diesen historischen Moment: The Workshop of Dionysus: First working reproduction of a tibia from Pompeii, 2015, [Youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=YTp6GzUnxm8>, 00:00 - 05:10.

⁷⁶ Stefani 1999, 45.

⁷⁷ Abbildung: Greta Stefani, *La Villa del fondo Prisco in località Civita*, in *Casali di ieri casali di oggi*, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Pompei 1999, S. 47.

⁷⁸ Inventar *Rami Inediti*, 39.

⁷⁹ Melini 2008, 22.

ältesten Funde bis zu einem gewissen Punkt gruppiert und die entsprechenden Artefakte, die in den Depots aufbewahrt wurden, geordnet (die neuen Nummern gehen von der 76887 bis zur 76936, für insgesamt 49 Elemente).⁸⁰ Die Fragmente die heute leider ohne Nummern daliegen werden mit dem Etikett „S.N.“ gekennzeichnet.



Abb. 17: Depot MANN, Neapel

Im Laufe der Jahrzehnte folgen viele weitere *tibiae*-Funde. Der heutige Stand sind mehrere Dutzende Funde, die auf die *tibiae* aus dem Vesuv-Gebiet zurückgeführt werden können, darunter einige vollständig erhaltene Artefakte und viele Fragmente aller Größen und in verschiedenen Erhaltungszuständen.

⁸⁰ Melini 2008, 22.; Ein Dankeschön hier an das Team von MANN für die Erlaubnis der Benutzung der Depots und die Informationen zu den Depotfunden der *tibiae* und anderer Instrumente aus Pompeji.



Abb. 18: Erhaltene *tibiae* aus den Depots des Archäologischen Museums in Neapel.

Werfen wir nun einen Blick, ohne ins Detail zu gehen, auf die Merkmale und Eigenschaften dieser Instrumente, beginnend mit dem Material: *"Endstück der 'Flöte'". Es weist einen Knochenkörper in Form eines Pyramidenstumpfes auf, der nach unten hin breiter wird, und eine Verlängerung, die im oberen Teil kreisförmig ist und ein kleines Loch aufweist. Ein Teil der Abdeckung bleibt erhalten, bestehend aus einer unteren Bronzeplatte und einer oberen Silberplatte, die stark korrodiert ist*".⁸¹ Es handelt sich also um Instrumente aus Knochen, überzogen mit Metall, Bronze und auch Silber, was sich besser erhalten hat. Dank der erhaltenen Artefakte wissen wir, dass es auch einige Instrumente aus Holz gegeben hat.



Abb. 19: *tibia* Fragment aus Holz, Archäologisches Museum in Neapel.

Besonders wichtig ist die Größe, Länge und Breite einer *tibia*, denn die Länge des Rohres bestimmt die Tonhöhe (je länger sie ist, desto tiefere Töne konnten gespielt werden), was in Verbindung mit dem Durchmesser und der Positionierung der Löcher die melodischen Möglichkeiten des Instruments bestimmt: der Grundton ist der tiefste, aber durch das Öffnen

⁸¹ Soprintendenza Archeologica di Pompei 1912 ("Pompei, Reg. I, insula 7, n.7").

der Löcher wird das Luftrohr geteilt und es ist möglich immer höhere Töne zu erzeugen.⁸² Die Größte bis dato gefundene *tibia* hat eine Länge von 109 cm und einen maximalen Durchmesser von 4,5 cm. Andere *tibiae* sind deutlich kleiner mit z. B. 65, 54, 48 cm.



Abb. 20: Zu erkennen sind 4 *tibiae*, mit den Inventarnummer Nummern 76891, 76892, 76893, 76894, aus Silber und Bronze mit verschiedenen Löchern und Knochenmundstück. Zwei haben die Länge von mm. 500 und zwei weitere haben die Länge von 540mm.⁸³

Das Modell der *tibiae* hat sich allerdings im Laufe der Zeit verändert und weiterentwickelt: so sollen sie in archaischer Periode kürzer gewesen sein mit einer begrenzteren Anzahl an Löchern, wohingegen in der Kaiserzeit die Konstruktionstechnik viel raffinierter gewesen sein muss und immer mehr Grifflöcher hinzukamen, die einen Tonumfang von wahrscheinlich mehr als anderthalb Oktaven ermöglichte.⁸⁴ Nicht nur durch die materiellen Hinterlassenschaften der *tibiae*, sondern auch durch die sorgfältige Betrachtung der Ikonographien entdeckt man weitere Details wie zum Beispiel spezielle mechanische Vorrichtungen, sogenannte Drehringe, die mit unseren heutigen Klappen zu vergleichen sind (Tafel 4).⁸⁵ Diese dienen, bei Instrumenten einer erstaunlichen Länge mit einer großen Anzahl an Löchern (sogar fünfzehn können bei einem gezählt werden), wo die Anzahl der eignen Finger nicht mehr ausreicht, als Hilfe zur Verschließung bestimmter Löcher damit ein bestimmter Ton erzeugt werden kann. Diese Drehringe mit Aufsatzröhrchen, die je nach Drehung das Griffloch freigaben und durch das Verlängern des Luftaustritts den Ton vertieften, ermöglichten das Oktavenspielen.⁸⁶ Es war

⁸² Sachs 1996, 160f.; Melini 2008, 24.

⁸³ Heute im Inventar der "Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Provincia di Napoli e Caserta".

⁸⁴ Wille 1967, 171f.; Melini 2008, 24.; Sachs 1996, 158f.

⁸⁵ Sachs 1924, 57.

⁸⁶ Sachs 1924, 58.

eine ganz besondere Technik, die neue nie zuvor dagewesene Möglichkeiten des Spielens und Musik Produzierens eröffnete.



Abb. 21: *tibia* Fragment mit Verschließungen (Drehringen), Neapel: Archäologisches Museum



Abb. 22-23: *tibia* Fragmente (Drehringe); Neapel: Nationalmuseum

Anhand der zahlreich erhaltenen Artefakte kann man annehmen, dass im Großen und Ganzen diese Instrumente aus der Vesuv-Region ohne Schnörkel und Verzierungen realisiert wurden. Umso spannender sind die erhaltenen *tibia* Fragmente, die kleine Gesichter auf den Rohren zeigen (ein Zusatz, dessen Bedeutung nicht ganz zu verstehen ist).⁸⁷

⁸⁷ Melini 2008, 25.



Abb. 24: *tibia* Fragment mit kleinem Gesicht- Verzierung, Neapel: Archäologisches Museum

Unter dem Zubehör findet sich leider keine Spur des *capistrum*, offensichtlich wegen der Verderblichkeit des Materials. Dieses wichtige Element des *tibia* Spielers, das Dank der Informationen in der Literatur⁸⁸ und der Ikonographie (vgl. Kapitel 5.2) gut bekannt ist, war ein breiter Lederband oder Kinnband mit einer Öffnung für den Mund, das von *tibia*- Spielern wie ein Halfter um den Kopf und das Gesicht getragen wurde, um beim Spielen ihrer Instrumente die Lippen und Wangen zusammenzudrücken; dadurch konnten sie vollere, festere und einheitlichere Töne erzeugen.⁸⁹ Siehe den beigefügten Stich nach einem Flachrelief aus Rom Abb. 25.⁹⁰ Allerdings war das *capistrum* kein verpflichtendes Element beim *tibia* Spielen wie uns viele andere Ikonographien bestätigen (vgl. Kapitel 5).



Abb. 25: *tibia*- Spieler mit *capistrum*

Der empfindlichste Teil des Instruments war aber das Mundstück. Die *tibia* bestand im Wesentlichen aus einer Art geschwollener Birne (ähnlich den modernen Fässern von

⁸⁸ Virg. *Georg.* III, 399; Varro, *R.R.* II, 6, 4; Ovid. *Met.* X, 125.; Aristoph. *Vesp.* 582 ; Soph. *Tr.* 753.

⁸⁹ A. Rich 1883, *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, 3 e ed.

⁹⁰ [Capistrum \(mediterranees.net\)](http://Capistrum(mediterranees.net))

Klarinetten, an der eine Art kegelstumpfförmiges Rohr (der *holmos*)⁹¹ befestigt war) in das das Rohrblatt eingeführt wurde. Das Rohrblatt, der eigentliche "Motor" des Instruments, bestand aus einem dünnen Rohrblatt, wenn es sich um ein Einfaches handelte, oder aus zwei eng miteinander verbundenen, wenn es sich um ein Doppelrohrblatt handelte.

Victor Charles Mahillon (1841-1924), berühmter Organologe und Gründer des prestigeträchtigen Museums für Musikinstrumente in Brüssel formulierte damals schon, anhand der Artefakte aus Pompeji, einige Hypothesen zu den organologischen Eigenschaften des Instruments: die *tibia*, muss einen Tonumfang von etwa einer Oktave gehabt haben, mit Löchern, deren Verschluss die Emission folgender Töne erlaubte: B - C#- Re-Mi-Fa-F#-Sol-S#-la-Sib-Si, aufsteigend von der modernen zweiten Linie des Bassschlüssels.⁹² Dank moderner Technologien sind wir heute bereits an dem Punkt mit rekonstruierten *tibiae* musizieren und spielen zu können, und somit ihren Klang zum ersten Mal nach über 2000 Jahren zu hören (Studie durch Stefan Hagel an Universität Wien, wie bereits am Anfang des Kapitels erwähnt).



⁹¹ Melini 2008, 27.

⁹² Fiorelli 1877-1878, 66.



Abb. 26- 28: *tibiae* aus Depot MANN.

Ein weiteres Instrument in Funktion mit Rohrblättern ist die *hydraulis*. Es handelt sich um ein orgelartiges Tasteninstrument: Charakteristisch ist die Luftzufuhr mit einem hydraulischen Prinzip, bei dem ein gleichmäßiger Luftdruck durch Wasser aufrechterhalten wird.⁹³ Der Wassermechanismus diente dazu, den richtigen Druck der in die Rohrblätter geleiteten Luft zu gewährleisten.⁹⁴

Die Erfindung der *hydraulis*, die dem Ingenieur Ktesibios von Alexandria zugeschrieben wird⁹⁵, sorgte offensichtlich dafür, dass das Instrument stark genug war, um mit den lautesten Blasinstrumenten zu kommunizieren und mitzuhalten und in den lautesten Situationen, wie z. B. im Amphitheater oder Zirkusspielen aufzutreten (vgl. Kapitel 5.2.2). Es war üblich, dass die *hydraulis* von einer Frau gespielt wurde, wie verschiedene Ikonographien zeigen. Als Beispiel wäre das Mosaik aus Zliten (Tafel 42) zu nennen, das im Kapitel 5.2.2 bearbeitet wird. Im Vesuv-Gebiet konnten wir keine Materialien finden, die mit der *hydraulis* in Verbindung stehen. Ein Artefakte aus den Vesuv-Städten allerdings weist indirekt auf ein ähnliches Klangprinzip hin: es handelt sich um das Instrument das als *syrinx* bezeichnet wird (oder in diesem Fall auch als *hydraulic syrinx*⁹⁶), offensichtlich in Anlehnung an das Instrument des Gottes Pan.⁹⁷ Es ist ein ganz besonderes und unglaublich beeindruckendes Bronzeobjekt aus Pompeji, das aus einem Gehäuse besteht, von dem 11 unterschiedlich lange Schilfrohre abzweigen (insgesamt 59 cm hoch, 40 cm breit und 2 bis 3 cm dick).

⁹³ McKinnon 2001, 16f.

⁹⁴ Melini 2008, 62.

⁹⁵ McKinnon 2001, 18.

⁹⁶ Melini 2008, 63.

⁹⁷ Melini 2008, 63.



Abb. 29-30: Musikinstrument aus Bronze („syrinx“) aus Pompeji. Neapel: Nationalmuseum.

Wie das Instrument in der Antike geklungen haben muss, wissen wir nicht, da es schon zur Zeit der Restaurierung im 19. Jahrhundert stark zerstört war. Die Größe dieses Artefaktes ist erstaunlich und erschwert die Vorstellung wie es damals gespielt wurde und ob es überhaupt möglich war dieses Instrument zu spielen. Es wird unmöglich gewesen sein Töne durch einfaches Hineinblasen zu erhalten. Melini nimmt an, dass eine Vorrichtung als Blasebalg zum Musizieren verwendet wurde, auch wenn es vielleicht angemessener wäre, dieses Instrument als Skulptur zu klassifizieren, die Tempel-Verzierungen auf der Vorderseite des Gehäuses unterstützen diese Interpretation.⁹⁸



Abb. 31: Musikinstrument⁹⁹

⁹⁸ Melini 2008, 63.

⁹⁹ Ausgegraben 1876 in Pompeji; Datierung: 1-79 n. Chr. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

Werfen wir nun einen Blick auf die tatsächliche *syrinx*, die moderne Panflöte, ein Musikinstrument, dessen Name im Mythos verwurzelt ist. So lesen wir bei Ovid:

„Panaque cum prensam sibi iam Syringa putaret, corpore pro nymphe calamos tenuisse palustres, dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos effecisse sonum tenuem similemque querenti. arte nova vocisque deum dulcedine captum 'hoc mihi colloquium tecum' dixisse 'manebit,' atque ita disparibus calamis conpagine cerae inter se iunctis nomen tenuisse puellae.“

„Wie dann Pan, der schon glaubte, sich Syrinx geschnappt zu haben, Schilfrohre aus dem Sumpf anstatt des Körpers der Nymphe festgehalten habe, und daß die in Bewegung versetzte Luft, während er dort seufzte, im Schilf einen zarten Ton erzeugt habe, der einer Klagenden glich; daß der Gott, ergriffen von der neuen Kunst und der Süße des Tons gesagt habe: Diese Art der Unterhaltung mit dir wird mir bleiben; daß er, nachdem er Schilfrohre von ungleicher Länge durch Wachs als Bindemittel miteinander verbunden, das Mädchen wenigstens dem Namen nach gehalten habe.“¹⁰⁰

Zu den Merkmalen des Instruments gehören die ursprünglich aus Sumpfrohr gefertigten Rohre (in der Regel 7 oder 9, seltener bis zu 13 Stück), die auf die richtige Größe (in der Regel von 10 bis maximal 30 cm) zugeschnitten waren. Diese wurden nebeneinander gelegt, am Boden geschlossen und durch einen Querbalken und Lederschnüre zusammengehalten.¹⁰¹

Später wurden auch Materialien wie Ton, Knochen oder Bronze für die Rohre verwendet.¹⁰²

Um Töne und Musik mit dem Instrument zu produzieren, blies man gegen die Kante des oberen Teils der Schilfrohre, die schräg angeschnitten waren, um die Luft in ihrem Inneren in Schwingung zu versetzen. Die Rohre waren unterschiedlich lang, damit jedes Rohrblatt einen anderen Ton erzeugt. Durch das Aneinanderreihen der Blätter konnte man eine Art Tonleiter erzeugen. Das Instrument der Panflöte, das wir auch heute noch genauso nennen, ist eines der ältesten Instrumente das bis zum heutigen Tag in Verwendung blieb und immer noch ist. Sogar in Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ (auf die auch im Kapitel 4.1b noch genauer Bezug genommen wird, da sie in einer besonderen Verbindung mit der antiken pompejanischen Welt steht) wird die Panflöte durch die Rolle des Vogelfängers Papageno zum Hauptinstrument der Oper.

Aus archäologischer Sicht stellt das Artefakt der *syrinx* durch die Verderblichkeit des Materials, aus dem es im Allgemeinen hergestellt wurde, ein Problem dar: Funde des Instruments sind

¹⁰⁰ Ovid, *Metamorphosen* I, 705-712. Übersetzung: Michael v. Albrecht.

¹⁰¹ Sachs 1924, 54; Melini 2008, 65.

¹⁰² Sachs 1924, 54.

selten. Es kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass sich unter den vielen röhrenförmigen Fragmenten, die sich in großer Anzahl in den Depots in Neapel finden lassen, ein Element befindet, das einen Teil der *sysrinx* darstellt. Ein Beispiel für einen scheinbar ähnlichen Typ könnte das kleine Knochenteil mit Löchern sein, das in Pompeji in einem Gebäude außerhalb der Porta Stabia gefunden wurde. Es ist auf jeden Fall der Kategorie "Flöten" zuzuordnen.



Abb. 32: Flöten Fragment aus Knochen (L. 11,6 diam. 1,4cm) aus Pompeji / Porta Stabia; Pompei, Soprintendenza per i Beni Archeologici.

Der wesentliche Unterschied zum Instrument der *tibiae* ist, dass die *sysrinx* durch ein direktes Anblasen, das heißt ohne Zuhilfe eines Rohrblattes, gespielt werden.¹⁰³

Zur Ergänzung der literarischen Informationen und der leider kaum erhaltenen materiellen Zeugnisse des Instruments dient vor allem das Studium der zahlreichen Ikonographien, um die *sysrinx* besser zu verstehen und analysieren zu können.

Eine berühmte Skulptur, die im Archäologischen Museum von Neapel ausgestellt ist, zeigt uns Pan, der seinem Schüler Daphnis das Spielen des Instrumentes beibringt.



Abb. 33- 35: Pan und Daphnis mit verzierter *sysrinx*.

¹⁰³ Sachs 1924, 56.



Auffallend ist die auf der Vorderseite des Instruments dargestellte Szene: zu erkennen sind einige Amoretten und Pan selbst als Protagonisten.¹⁰⁴

Im der Vesuv-Region ist Pan mit seinem Instrument auch auf prachtvollen Wandmalereien zu sehen, wie zum Beispiel auf dem Fresko in der *Casa di Giasone* (Pompeji, IX 5, 8/21) wo er mit musizierenden Nymphen dargestellt ist (Tafel 5). Pan sitzt in der Mitte des Bildes und hält sein Instrument in der Hand. Man beachte die Häuser im Hintergrund. Die Welt von Pan ist traditionell eine Naturwelt, weshalb es leichtfällt, sein Instrument auch in den Händen der übernatürlichen Geschöpfe zu sehen, die in der Fantasie die Berge und Wälder bevölkern (Nymphen, Satyrn usw.).¹⁰⁵ In der Ikonographie der *Syrinx* tauchen diese übernatürlichen Geschöpfe überall auf, auf Gemälden und Statuen, in Kapitellen eingemeißelt, auf Kameen. Dazu lassen sich mehrere Beispiele im Vesuv-Gebiet finden: in der *Casa dei Capitelli* zum Beispiel (Pompeji VII 4, 57) auf einem Steinrelief ist ein Satyr mit einer *syrinx* zu erkennen (Tafel 6). Ein weiteres Wandgemälde, das zur Veranschaulichung solcher Szene dient, ist in der sogenannten Basilika in Herculaneum zu finden, in der Herkules seinen Sohn Telefo findet (Tafel 7). Hier hätte nichts besser als die Flöte des Pan Arkadien symbolisieren können.¹⁰⁶

Werfen wir nun einen Blick auf die Blechblasinstrumente, die uns aus den Vesuv-Städten bekannt sind. Beginnend mit dem sogenannten *cornu*, einer kreisförmig gewundenen Metallröhre, das vor allem auf Denkmälern mit militärischem oder kämpferischem Inhalt vertreten ist.¹⁰⁷ Möchte man einen Vergleich zu einem modernen Instrument der heutigen Zeit

¹⁰⁵ Melini 2008, 64.

¹⁰⁶ Melini 2008, 65.

¹⁰⁷ Ovid, *Metamorphosen*, I, 98: *aes flexum*.; Veg. II,7: *aes curum*.; Fleischhauer 1959, 88.

herstellen, so kommt das *cornu* unserem Horn am aller nächsten. Die kreisrunde Form des *cornu*, mit der verbindenden Griffstange in der Mitte, die der dünnen Windung des Instruments und dem Spieler den notwendigen Anhalt gibt, haben die Römer von den Etruskern übernommen.¹⁰⁸ Nie zuvor war es allerdings so kompliziert eine angemessene Terminologie zu wählen wie in diesem Fall. Die Etymologie des Instruments hat mit dem Horn von Tieren zu tun, und das ist auch der Ursprung dieser Klasse von Blasinstrumenten.¹⁰⁹ Es ist besonders schwierig, das *cornu* von der *bucina*, eine kreiselförmig gewundene Muscheltrompete, zu unterscheiden.¹¹⁰ Eine Lösung scheint der Vorschlag des Schriftstellers Vegetius (4. Jh. n. Chr.) zu sein: "*bucina, aus Bronze, kreisförmig in sich selbst gefaltet; cornu, aus Rinderhorn, mit Silber verziert, erzeugt eine Stimme, die durch die Geschicklichkeit und Kraft des Spielers moduliert wird.*"¹¹¹ Leider ist es trotzdem nicht so einfach, da sich unterschiedliche Autoren wie beispielsweise Varro, Vergil, Ovid widersprechen. Nichtsdestotrotz scheint es angemessen, das Instrument einfach als *cornu* zu bezeichnen.¹¹²

Aufgrund des Materials konnten einige Funde dieser Instrumente aus dem Vesuv-Gebiet geborgen werden: Fünf dieser Instrumente befinden sich im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel. Insgesamt sind sie recht gut erhalten, und eines von ihnen wurde auch rekonstruiert, indem die Zwischenstange, die als Stütze des Instruments diente, hinzugefügt wurde.



Abb. 36: Bronze *cornu* (diam. 133cm); Inv. 1277, Neapel Nationalmuseum.

Die anderen vier wurden auf Platten montiert, sodass die übriggebliebenen Metallteile mit den fehlenden als Plexiglas-Elementen zusammengebaut wurden. Oft werden einige dieser

¹⁰⁸ Ben 1912, 43; Fleischhauer 1959, 88.

¹⁰⁹ Melini 2008, 56.

¹¹⁰ Fleischhauer 1959, 89.

¹¹¹ Veg., *Epitoma institutorum rei militaris*, 3, 5: „*Bucina, quae in semet aereo circulo flecitur; cornu quod ex uris agrestibus, argentu nexum, temperatum arte spirituque canentis flatus emettit auditum.*“

¹¹² Meucci 1985, 383-394

Exemplare aus den Depots des Museums entnommen und zu Ausstellungen geschickt (im Kolosseum in Rom, in Boston usw.): ihre Aussagekraft ist also sehr hoch.



Abb. 37: Detail eines Bronze *cornu*; Neapel Nationalmuseum.

Wenn man sich die zahlreichen bekannten Ikonographien mit *cornu* Spieler-Abbildungen ansieht (vgl. Kapitel 5.2), ist es verblüffend, wie sehr sie den Instrumenten der gefundenen Artefakte entsprechen.

Das zweite Blechblasinstrument ist die *tuba*. Sie ist ein sehr altes Instrument, das in seinen verschiedenen Formen und Namen die gesamte Menschheitsgeschichte durchlaufen hat. So war sie schon in der Welt der alten Griechen bekannt bis zu der des Mittelalters, von der der Ägypter bis zu der unserer Tage.¹¹³ Die *tuba*, die aus Metall gefertigt war, vermutlich aus Bronze oder Eisen, hatte die Form einer geraden konischen Röhre.¹¹⁴ Wenn man auch in diesem Falle einen unbedingten Vergleich zu einem modernen Instrument herstellen möchte, so steht die antike *tuba* der uns bekannten Trompete am nächsten.

Es handelt sich also um ein Instrument mit einer geraden Bohrung, die aus einem zulaufenden Rohr ohne Löcher bestand. Zum Spielen benötigt sie ein Mundstück aus Knochen oder Metall.¹¹⁵ Das gleiche Mundstück konnte sowohl für *cornu* als auch *tuba* verwendet werden.¹¹⁶ Die durchschnittliche Länge der *tuba*, die beträchtlich sein konnte, kann anhand römischer Ikonographien abgeleitet werden und auf bis zu 120cm gerechnet werden.¹¹⁷ Die Tyrrhener und Etrusker sollen laut literarischen Überlieferungen die Erfinder dieses Instruments gewesen sein.¹¹⁸

Aus dem Vesuv-Gebiet sind uns unzählige Artefakte erhalten, die sich heute in den Depots der Museen befinden. Eines dieser Artefakte, das sich in einem hervorragenden Erhaltungszustand

¹¹³ Melini 2008, 59.

¹¹⁴ Fleischhauer 1959, 86.

¹¹⁵ Fleischhauer 1959, 86.

¹¹⁶ Melini 2008, 57.

¹¹⁷ Behn 1912, 36; Fleischhauer 1959, 86.

¹¹⁸ Paus. II, 21,3; Poll. IV, 85; Athen. IV, 184.

befindet, kann mit Sicherheit identifiziert werden: es handelt sich um ein etwa 19cm langes Fragment, das mit dem Mund verbunden werden soll. Da leider die Inventarnummer fehlt, ist es unmöglich, den Fund in einen Kontext zu stellen.



Abb. 38: *tuba* Fragment aus Nationalmuseum in Neapel



Abb. 39: *tuba* Fragment mit trichterförmiger Öffnung aus Nationalmuseum in Neapel

Wie andere ähnliche Instrumente, die wir heute als Blechblasinstrumente bezeichnen würden, wird auch die *tuba* seit jeher mit der militärischen Welt und der Welt des Kampfes in Verbindung gebracht (vgl. Kapitel 5.2 und 5.3). In der pompejanischen Zivilisation spielte die *tuba* aber auch im Horizont des Mythos weiterhin eine Rolle¹¹⁹, was durch zwei pompejanische Wandgemälde verdeutlicht werden soll:

Ein Opus sectile-Gemälde mit einer dionysischen Szene lässt sich in der *Casa dei Capitelli colorati* (VII 4, 31/51) in Pompeji finden (Tafel 8). Die Figur hält sowohl ein *tympanum* als auch eine *tuba* in ihren Händen.

Das zweite Beispiel ist ein immer wiederkehrendes Bild, dessen Szene mehrmals an den Wänden von Pompeji gemalt wurde, in dem der Held Achilles, auf der Insel Skyros in einer für ihn peinlichen Situation gefangen ist (Tafel 9). Eines ihrer schönsten Ergebnisse findet sich in einem Fresko in der *Casa di Achille* in Pompeji (IX 5, 1/3). Zu erkennen ist Achilles mit seinem Schild, auf dem er selbst mit Chiron abgebildet ist, der ihm das *cithara* Spielen beibringt (weitere Beispiele dieses Motivs sind im Anhang zu finden). Währenddessen bläst ein Soldat in der linken oberen Ecke den verhängnisvollen Ton.

Dies ist eine berühmte Legende aus einer nicht-homerischen Tradition, die hier in der von Hyginus in seinen *Fabulae* überlieferten Version wiedergegeben wird:

¹¹⁹ Melini 2008, 61.

*"Odysseus ordnete die Gegenstände der Frauen im Atrium an, unter denen er einen Schild und einen Speer platzierte: dann ertönte auf sein Zeichen hin plötzlich eine tuba, und das Klirren von Waffen und Schlachtrufe waren zu hören. Achilles, der mit einem feindlichen Angriff rechnete, riss sich sofort die Kleider seiner Frauen vom Leib und griff nach Speer und Schild".*¹²⁰

3.3 Saiteninstrumente

Zu den uns bekannten Saiteninstrumenten aus der Antike zählt die *lyra*, die *cithara* und die *harpa*, die Leier, Zither und Harfe, wenn man eine Entsprechung zu den Begriffen herstellen möchte, die moderne Instrumente im Deutschen bezeichnen, auch wenn der Versuch einer Übereinstimmung, wie bereits erwähnt, unangemessen und irreführend sein kann.

In der Kultur der griechischen und hellenistischen Welt formten diese Saiteninstrumente mit all ihren Varianten das poetische, politische und philosophische Denken. Sicherlich haben die Römer, die sich als Erben dieser Zivilisation fühlten, sie nicht anders betrachtet.¹²¹

In den Städten des Vesuv-Gebiets sind auf zahlreichen Gemälden an den Wänden von Pompeji, Herculaneum, Stabia, Boscoreale und Oplontis Spieler mit Saiteninstrumenten zu sehen.

Das älteste Instrument, die *lyra*, wurde der Überlieferung nach von Hermes erfunden. Dass dieser Verdienst ihm gebührt, war in den Kreisen der Eliten der Vesuv- Städte wohl bekannt, da zahlreiche Darstellungen dies beweisen (vgl. Kapitel 5.4.1). An diesem Punkt lohnt es sich die Geburt der *lyra* in Erinnerung zu rufen:

Hermes, der Merkur der Römer, betrügt Apollo um die Kühe des Admeto, tötet einige von ihnen, um sie zu essen und den Göttern zu opfern, und versteckt den Rest. Auf dem Rückweg zur Höhle findet er eine Schildkröte vor dem Eingang: *"Dort draußen fand er eine Schildkröte und hatte unendliche Freude daran: In Wahrheit war Hermes der erste, der eine klingende Schildkröte schuf"*¹²² entfernt den Körper vom Panzer und setzt ihm zwei Hörner auf: *"Nachdem er Schilfhalme auf die richtige Größe geschnitten hatte, steckte er sie in den Panzer der Schildkröte und durchbohrte ihren Rücken"*¹²³ Dann spannt er eine Ochsenhaut über die Schale und verbindet Seile aus den Därmen geopferter Kühe mit einer Achse, die an den Hörnern befestigt ist: *"Dann spannte er mit seinem Scharfsinn eine Ochsenhaut rundherum; er befestigte zwei Arme, verband sie mit einem Querbalken und spannte sieben Seile aus Schafsnieren, die miteinander harmonierten"*¹²⁴ Die *Lyra* ist geboren.

¹²⁰ Hyginus, *Fabulae*, Achill auf Skyros.

¹²¹ Melini 2008, 31.

¹²² Hymnus an Hermes, 24-25.

¹²³ Ibidem 47-48.

¹²⁴ Ibidem 49-51.

Der Gott verschwendet keine Zeit: *"Und als er es gemacht hatte, hielt er das schöne Spielzeug in der Hand und prüfte die Saiten mit seinem Plektrum, eine nach der anderen: die eine unter seiner Hand gab einen wunderbaren Klang ... Er erkennt sofort die Verführungskraft der Musik und die Möglichkeit, diese Kraft zu nutzen, um Apollos Zorn zu besänftigen, als er das Lied hört, lächelt Apollo schwach und beruhigt sich: die liebliche Harmonie der göttlichen Stimme durchdringt seine Seele, und ein süßes Verlangen ergreift sein Herz, während er zuhört".*¹²⁵

Plötzlich taucht die Idee auf, einen Tauschhandel vorzuschlagen: *"Und in Wahrheit will ich dir die Lyra schenken, edler Sohn des Zeus"*¹²⁶. *"Er bot also die lyra an; Phöbus Apollo nahm sie, gab Hermes bereitwillig die glänzende Peitsche und vertraute ihm die Pflege der Herde an".*¹²⁷

Die Magie, die von den Klängen ausgeht, verblüfft selbst Apollo: *"Was ist das für eine Kunst? Was ist das für ein Lied, das unwiderstehliche Leidenschaften weckt? Wie kann man das erreichen? Mit ihr ist es wahrlich möglich, alle drei Dinge auf einmal zu erlangen: Freude, Liebe und süßen Schlaf."*¹²⁸

Die verschiedenen Saiteninstrumente in den vielen Ikonographien eindeutig zu definieren und zu benennen ist oft nicht ganz einfach. Die Instrumente blieben allerdings in ihren grundlegenden Merkmalen bis heute unverändert. So unterscheidet sich die *harpa* von allen anderen Instrumenten der Familie dadurch, dass sie unterschiedlich lange Saiten hat und womöglich etwas exklusiver und origineller war als die anderen.¹²⁹ Dies lesen wir schon bei Ovid, der sie jungen Frauen zum „*zarten Spiel der Liebe*“ empfiehlt.¹³⁰ Die längeren Saiten erzeugen tiefe Töne, die kürzeren höhere Töne, wie beim modernen Klavier oder den modernen Saiteninstrumenten, wo die Saiten durch das Drücken der Finger verkürzt oder verlängert werden und dadurch ihre Tonhöhe erhalten.

Die anderen Arten von Saiteninstrumenten, die *lyra* und die *cithara*, waren viel weiterverbreitet. Es ist allerdings nicht immer möglich, diese zwei Typen in der Ikonographie richtig zu interpretieren. Die eigentliche Unterscheidung scheint in erster Linie eine begriffliche zu sein, da die *lyra* das erste, mythologische Instrument war, das von Hermes aus dem Panzer der Schildkröte und Teilen anderer Tiere grob geschaffen wurde. Die *cithara* ist ein viel größeres Instrument aus Holz und wurde ästhetisch verfeinert durch die Verwendung von

¹²⁵ Ibidem 420-423.

¹²⁶ Ibidem 490.

¹²⁷ Ibidem 496-498.

¹²⁸ Ibidem 447-449.

¹²⁹ Sachs 1996, 123.

¹³⁰ Ovid, *Ars amatoria* III, 327-328.

dekorativen Elementen. Sie wurde wahrscheinlich am meisten gespielt.¹³¹ Sie ist das Hauptinstrument der Musikkultur der Vesuv- Städte, so wie sie auch schon in den Zeiten der klassischen und hellenistischen Musikkultur war.¹³² Leider sind aufgrund der Verderblichkeit des Materials kaum Funde dieses Instruments notiert.

Um eine genauere Analyse der Verarbeitung und Ausführungstechnik des Instruments gewährleisten zu können soll ein besonderes Gemälde aus Herculaneum, auf dem Amoretten mit einer *cithara* spielen, zur Hilfe herangezogen werden (Tafel 10):

Zu sehen sind Amoretten, die mit Gegenständen zu spielen scheinen, die auf apollinische Symbole verweisen. Zwei von ihnen spielen die *cithara*. Dank dieses Bildes können bestimmte Details des Instruments erkannt werden: wir sehen eine solide Struktur des Gehäuses, die realistische Details der Saiten, des Saitenhalters und der Wirbel und die Art und Weise wie die Saiten in Schwingung versetzt wurden. Der eine Amorette tat dies mit Hilfe eines Plektrums, so wie es heute bei der modernen Gitarre auch verwendet wird. Der andere, indem er die *cithara* von unten berührt, vielleicht um eine „Harmonie“ zu erzeugen, was eine weit verbreitete Technik der Antike war.¹³³ Bei einer in situ Metallstatue des Apollo, die aus der *Casa del Citarista* in Pompeji (I 4, 5/25) stammt ist in der Hand des Gottes das Plektrum zum Spielen des Instrumentes noch erhalten.



Abb. 40: Metallstatue des Apollo aus *Casa del Citarista* in Pompeji (I 4, 5/25) mit Plektrum in der Hand.

¹³¹ Sachs 1996, 123f.

¹³² Melini 2008, 34.

¹³³ Melini 2008, 41.



Abb. 41: Detail der Hand des Apollo mit Plektrum

Die Verwendung von Wirbeln zum Spannen der Saiten ist eines der Unterscheidungsmerkmale zwischen der *cithara* und der *lyra*.¹³⁴

In einem Gebiet, in dem unzähligen Darstellungen der *cithara* und so viele ikonographische Belege für die Praxis des Musizierens auf Saiteninstrumenten gefunden wurden, ist es verblüffend, dass bis heute kaum ein materielles Element auf dieses Instrument zugeordnet werden kann.

¹³⁴ Melini 2008, 42.

4 Dekorative Wandmalerei in Pompeji

Dem Ausbruch des Vesuvs am 24. Oktober 79 n. Chr.¹³⁵ haben wir zu verdanken, dass die antike Stadt in ganz außergewöhnlicher Weise erhalten geblieben ist und uns in ihren Häusern ein einzigartiges Dokument menschlichen Lebens hinterlassen hat. Durch den Ascheregen des Vesuvs über Pompeji und Herculaneum kommt es, dass auch die dortige Malerei verschüttet, dadurch geschützt wurde und uns vergleichsweise sehr gut erhalten geblieben ist. 1882 teilte August Mau die dekorative Wandmalerei in Pompeji bis zu seiner Verschüttung 79 n. Chr. in vier Stile ein¹³⁶, die anhand von den ausgegrabenen Beispielen aus Pompeji und den historisch geordneten Beschreibungen Vitruvs zu den verschiedenen Arten der dekorativen Wandmalerei erarbeitet wurden.¹³⁷ Die Einteilung der Stile spiegelt allerdings die gesamte römische Wandmalerei wider, weshalb sich die Stilformen auch an anderen Orten wiederfinden lassen.¹³⁸ Die Innenwände von Häusern und öffentlichen Gebäuden in Pompeji waren verputzt und in der Regel mit Farben verziert; nur Lagerräume, Küchen und Wohnungen, die für die Nutzung durch Sklaven bestimmt waren, blieben weiß.¹³⁹ Die Außenwände waren in der Regel verputzt, es sei denn, sie waren aus behauenen Stein gebaut, eine Bauweise, die nach der Tuffsteinzeit nicht mehr verwendet wurde.¹⁴⁰

Der künstlerische Wert der pompejanischen Malerei reicht von der Routinearbeit unbedeutender Dekorateure bis zu Bildern von hohem Wert.¹⁴¹ Die Wanddekoration ist für uns von besonderem Interesse, da sie nicht nur die Anwendung der Malerei zu dekorativen Zwecken veranschaulicht, sondern sie bietet auch ein eindrucksvolles Beispiel für die Entwicklung der dekorativen Gestaltung von einfachen architektonischen Motiven zu komplizierten Mustern.¹⁴²

Die Technik der Wandmalerei ist eine Mischung aus der Freskotechnik, kohlensaurer Kalk bindet die Farben auf feuchtem Untergrund, und der Temperatechnik, wo Pigmente durch Öl-

¹³⁵ Neueste Ausgrabungen unter der Leitung von Massimo Osanna in Pompeji des Jahres 2020 bestätigen das Ausbruchs- Datum des Vesuvs am 24. Oktober 79n. Chr. durch eine Aufschrift in der *Casa di Giove*.

¹³⁶ A. Mau, *Pompeii. Its life and art* (1899), 446- 501.

¹³⁷ Vitruv 7,5,1-4.

¹³⁸ Zu pompejanischer Wandmalerei siehe Auswahl: Mau 1899, Mielsch 2001, Heinrich 2002, Maiuri 1953, Schefold 1952, Curtius 1960, Barbet 2008, Cerulli- Irelli 1990 & 1993 a,b; Étienne 1974, Strocka 2007, Veyne 2018; Vitruv, *De architectura*, VII, 5, 1-4.

¹³⁹ Mau 1899, 446.

¹⁴⁰ Mau 1999, 446.

¹⁴¹ Mau 1999, 447.

¹⁴² Strocka 2007, 303f.

Wasser Emulsion gebunden werden.¹⁴³ Für die Farben wurden meist Mineralfarben mit Wachsuzusatz verwendet.¹⁴⁴

Der Wandaufbau ist in drei Zonen gegliedert: horizontale Teilung der Wand in Sockel, Hauptzone und Oberwand und vertikale Teilung in Mittel- und Seitenfelder.¹⁴⁵ Die pompejanischen Wandmalerei zeigt eine große Vielfalt der malerischen Gattungen. Die Datierungen der vier Phasen, die in sich auch wieder in Subphasen unterteilen lassen, sind nur ein ungefähre Maßstab, da sie teilweise fließend ineinander übergehen:

I. Stil: Mauerwerkstil: circa 200 bis 80 v. Chr.

Im ersten pompejanischen Stil kommt es zur Nachahmung von monumentalen Quadermauern in ihrem Aussehen und ihrem Aufbau. Geometrie spielt hier eine wichtige Rolle. Diese Quadermauern, die durch Ritzungen, Malerei, Licht- und Schattenreflexe und Stuck gestaltet werden, geben den Anschein als handle es sich um wirklich behauene Steinblöcke in der Wand.¹⁴⁶ Der erste Stil zeigt wenig figürliche Malereien denn die Wandfläche soll nur durch Farben und plastische Gestaltung wirken. Die dominierenden Farben sind ocker, rot, violett und dunkelgrün.¹⁴⁷ Vitruv dazu: „*Ex eo antiqui, qui initia expolitionibus instituerunt, imitati sunt primum crustarum marmorearum varietates et conlocationes, deinde coronarum, siliculorum, cuneorum inter se varias distributiones.*“¹⁴⁸

„Daher ahmten die Alten, die mit der Wandmalerei begannen, zunächst die Buntheit und das Anbringen von Marmorplatten nach, sodann Gesimse, Silicula und keilförmige Streifen, die untereinander mannigfaltig verteilt waren.“¹⁴⁹

II. Stil: Architekturstil: circa 100 bis 15 v. Chr.¹⁵⁰

Im zweiten Stil kommt es zur Einführung des Bildes und zur Öffnung der Wand durch vorgebaute Säulenhallen. Es entsteht die Illusion der Vergrößerung des Raumes.¹⁵¹ Die am häufigsten verwendeten Farben sind dunkelrot, dunkelgrün, schwarz und Gelb (vor allem für Architekturelemente). Die Sockelzone ist meist dunkel, wobei die Mittelzone hell erscheint.

¹⁴³ Cerulli- Irelli 1990, 121f.

¹⁴⁴ Cerulli- Irelli 1990, 121f.; Mau 1899, 447f.

¹⁴⁵ Strocka 2007, 303f.

¹⁴⁶ Strocka 2007, 308f.; Heinrich 2002, 14f.; Mielsch 2001, 40; Étienne 1971, 298f.

¹⁴⁷ Mau 1899, 459f.; Strocka 2007, 308f.; Mielsch 2001, 45; Étienne 1971, 298f.

¹⁴⁸ Vitruv, *De architectura*, VII, 5, 1.

¹⁴⁹ Übersetzung: Dr. Curt Fensterbusch: Vitruvii De Architectura Libri Decem, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

¹⁵⁰ Zum 2. Stil siehe Auswahl: E. Heinrich, Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern (2002).

¹⁵¹ Cerulli- Irelli 1990, 140f.; Heinrich 2002, 32.

Der zweite Stil kann in verschiedene Subphasen unterteilt werden und kann zu Beginn noch stark an den ersten Stil erinnern. Neu und unterschiedlich zum ersten Stil erweisen sich die gemalten vor die Wand gesetzten Säulen.¹⁵² In einer weiteren Stilphase sind Wände durch Säulen gegliedert, die einen Durchblick auf Landschaften und/ oder Tempelanlagen zeigen. Der zweite Stil gilt als Vorbild des Barocks.¹⁵³

III. Stil: Ornamentaler Stil: circa 15 v. Chr. bis 50 n. Chr.

Im dritten Stil wird die Hauptzone der Wand, die horizontal und vertikal gegliedert ist, in verschiedene Felder geteilt. Sie hat eine strenge Flächenordnung und die Wand wird wieder zur geschlossenen Fläche. Die Benennung des Stils als „ornamentaler Stil“ kommt daher, dass die obere Zone, die im dritten Stil dominiert, mit ornamentalen Verzierungen geschmückt ist.¹⁵⁴ Charakteristische Ornamente sind Palmetten, Lotoskelche, rechtwinklige Muster, Gemmen und Kymatien.¹⁵⁵ Das Mittelbild repräsentiert meist ein mythologisches Thema. Das Haus des Marcus Lucretius Fronto in Pompeji kann als eines der besten Beispiele des späten dritten Stils herangezogen werden.¹⁵⁶ Die immer wieder häufige Verwendung von Kandelabern als Dekorationsmotiv bilden eine Subphase des dritten Stils: der *Kandelaberstil*. Die sehr plastisch gemalten Kandelaber bilden einen Kontrast zu den sehr flach gestalteten Wänden.¹⁵⁷



Abb. 42: Wandmalerei im III. Stil: *Casa di Marco Lucretio Frontone* in Pompeji Regio V 4,a.

¹⁵² Mau 1899, 451f.

¹⁵³ Strocka 2007, 310f.

¹⁵⁴ Mau 1899, 452.

¹⁵⁵ Mielsch 2001, 48f.

¹⁵⁶ *Casa di Marco Lucretio Fontana* in Pompeji, Regio V 4,a. siehe Abbildung 42.

¹⁵⁷ Strocka 2007, 310.

IV. Stil: Phantasiestil: 50 – 79 n. Chr.

Der vierte Stil ist der wohl unabhängigste und reichste Stil der pompejanischen Wandmalerei. Er gilt als ein Zusammenspiel verschiedenster Elemente der vorherrschenden Stile und kann daher mit aufwendiger Architektur, aber auch mit einfachen Dekorationen ausgestattet sein. Das Mittelbild schmückt ein Gemälde, die Seitenfelder können mit schwebenden Figuren bemalt sein, feine Ornamentbänder können die Felder umrahmen und Durchblicke auf Architekturelemente bereichern die Dekoration. Es gibt keine Dreiteilung der Wand mehr.¹⁵⁸ Vorherrschende Farben sind weiße, rote und schwarze Felder. Es ist ein illusionistischer Stil voller reicher Ornamente.¹⁵⁹ Als ein besonders gutes Beispiel für den IV. Stil wäre die *Casa dei Vettii* in Pompeji zu nennen.



Abb. 43: Wandmalerei im IV. Stil: *Casa dei Vettii* in Pompeji Regio VI, 15, 1.

Der vorherrschende Stil der Musikdarstellungen in den Vesuv- Städten ist der III. und vor allem der IV. Stil. Seltener und nur sehr vereinzelt finden wir auch Musikdarstellungen im II. Stil. Diese Beobachtung basiert auf zwei Motiven: man bedenke, dass im Jahre 62 n. Chr. ein großes Erdbeben Pompeji und die Regionen um den Vesuv erschütterte und große Schäden anrichtete. Zur Zeit des Untergangs der Stadt hatte sich Pompeji noch nicht wieder ganz erholt. Viele Häuser und öffentliche Gebäude waren in Restaurierungsarbeiten und neue Wandmalerei Aufträge, vor allem im letzten, im IV. Stil, wurden vorgenommen. Als zweiter Grund sind die Charakteristika des III. und IV. Stils zu nennen, die reiche und detaillierte Darstellungen von verschiedensten Musikszenen möglich machen.

¹⁵⁸ Mielsch 2001, 83-85; Cerulli- Irelli 1990, 150; Étienne 1971, 318.

¹⁵⁹ Mau 1899, 453f.

In einer Stelle geht Vitruv in seinem Werk sogar besonders auf die Darstellungen von Theaterszenen in der pompejanischen Wandmalerei ein:

*„Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent, ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornarent ab certis locorum proprietatibus imagines exprimentes.“*¹⁶⁰

*„Später gingen sie dann dazu über, auch Gebäude und Ausladungen von Säulen und Giebeln nachzuahmen, in offenen Räumen aber wie z. B. Exhedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlänge die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen.“*¹⁶¹

¹⁶⁰ Vitruv, *De architectura*, VII, 5, 2.

¹⁶¹ Übersetzung: Dr. Curt Fensterbusch.

5 Musik im Vesuv-Gebiet

5.1 Musik im Kult

Die Verwendung und Begleitung von Musik während einer kultischen Handlung waren in der römischen Antike von höchster Bedeutung und unverzichtbar. Als eines der wichtigsten kultische Musikinstrument verwendeten die Römer*innen die *tibia*, was im Gegensatz zum griechischen Ritus steht, bei dem auch die Verwendung der *lyra*, des *tympanum* und der *cymbala* gestattet war.¹⁶² Die reichlichere Verwendung von Musik und Instrumenten im *ritus Graecus* ist der charakteristische Unterschied zwischen dem römischen und griechischen Ritus. Im Jahre 639 v. Chr. wurde in Rom sogar das Gesetz zum Verbot der Musik erlassen, sodass nur noch der *tibicen* in Begleitung eines Sängers erlaubt war.¹⁶³ Im Laufe der Zeit kommt es schließlich doch zum Eindringen griechischer Kultusformen, sodass auch andere Instrumente wie *lyra*, *tympanum* und weitere nach Rom gebracht werden.¹⁶⁴

5.1.1 Musik im römischen Opferritual

Die starke Verbindung von Musik und Kult ist bei den Römern ganz deutlich erkennbar. Laut *Cicero* befahl schon das Zwölftafelgesetz die Ehrung von Göttern mit Gesang und Flötenspiel zu begleiten.¹⁶⁵ Vor allem die *tibia* Spieler (*tibicines*) fehlen auf kaum einer Opferdarstellung. Besonders im Vesuv-Gebiet sind die *tibicines* fast überall vertreten. Nicht nur bei den öffentlichen, feierlichen Staatsopfern der *Souvetaurilia*, sondern auch im häuslichen Opfer zu Ehren der Laren.¹⁶⁶ Sie gehören zum grundlegenden Bestandteil des römischen Opferrituals und sind unentbehrlich.¹⁶⁷ Es fällt also auf, dass die Reichweite der spirituellen Kraft der Musik sehr groß war. So erscheint Bild des *tibicen* häufig in den *larari*, den kleinen Kapellen, die den *genii*¹⁶⁸ gewidmet sind.¹⁶⁹ Ein ganz besonderes Beispiel dafür ist das berühmte Wandgemälde aus der Regio VIII in Pompeji (Tafel 11).¹⁷⁰ Das Gemälde gehört zu den zahlreichen Fresken, welche damals die Wände reicher Haus- und Grundbesitzer in Pompeji schmückten. Nach PAH I, 1, 133 stammt das Bild aus einem ansonsten unverputzten Raum, also wahrscheinlich aus

¹⁶² Quasten 1930, 12f.

¹⁶³ Mommsen 1857, 230.

¹⁶⁴ Quasten 1930, 14.

¹⁶⁵ Cicero, *De legibus* 2, 9 § 22: „*Loedis publicis, quod sine curriculo et sine certatione corporum fiat, popularem laetitiam in cantu et fidibus et tibiis moderanto eamque cum divum honore iungunto.*“

¹⁶⁶ Die Laren (*geni*) waren Feld- und Hausgottheiten, die Beschützer des Hauses, die von der *familia* verehrt wurde; in der Kaiserzeit gehörten sie dann vorwiegend zum Kult der Sklaven. Vgl. Fr. Bömer, *Religion der Sklaven*, S. 406 ff., 420, 431; K. Latte, *römische Religionsgeschichte*, S. 90ff; T. Fröhlich, *Lararien und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, S. 17f.

¹⁶⁷ Quasten 1930, 11; Fröhlich 1991, 18f.

¹⁶⁸ Lat. *Genius* bezeichnet den „Schutzgeist“; Fröhlich 1991, 17f.

¹⁶⁹ Zu Lararienbildern: T. Fröhlich 1991, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*.

¹⁷⁰ Heute im Museum Nazionale in Neapel, Inv. Nr. 8905.

einem Wirtschaftstrakt. In der Mitte des Bildes erkennen wir einen brennenden Rundaltar. Rechts davon steht der in eine Toga gehüllte *Genius familiaris*, der die Opferung zelebriert, mit einem Füllhorn (*cornucopia*) in der rechten Hand und einer Schale (*patera*) in der anderen, die er über den Altar hält. Deutlich erkennbar ist der ihm gegenüberstehende bekränzte *tibicen*, der die Opferung musikalisch begleitet und auf einer „berecynthischen *tibia*“ zu spielen scheint.¹⁷¹ Im Hintergrund assistieren zwei Opferdiener. Der linke, der das Opfertiere heranbringt: ein Schwein für die Laren, der rechte Opferdiener trägt Opfergaben auf einer Schale herbei. An beiden Seiten im vorderen Teil des Bildes steht ein Lar in weißer Tunika und rotem Mantel (*pallium*) mit einem Trinkhorn und einem Eimer (*situla*).¹⁷² In der unteren Bildzone flankieren zwei Schlangen einen Rundaltar in der Bildmitte, während der Hintergrund durch grüne Sträucher gefüllt wird.¹⁷³ Diese Ikonographie ist deshalb so interessant, da man aus den Details erkennen kann, dass der *tibicen* ein phrygisches Instrument (die eben erwähnte *tibia berecynthia*, d.h. mit ungleichen Rohrblatt [*canne impares*] und einem gebogenen Horn am Ende) benutzt¹⁷⁴, während er mit dem linken Fuß ein *scabellum* spielt, das an seiner Fußsohle befestigte Schlaginstrument, das zur Betonung des Rhythmus der Darbietungen dient. Dass der Klang der Doppel- *tibia* beim Opfer zu Ehren der Laren in den Vesuvstädten ein „Muss“ und fester Bestandteil des Rituals gewesen sein muss beweisen uns die unzähligen Darstellungen auf Laren Altären und Wänden in verschiedensten Häusern der Städte (Tafel 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19). Beim Betrachten dieser Ikonographien fällt auf, dass der Musiker (Doppel- *tibia* Spieler) immer, bis auf ein Beispiel, auf der linken Seite des Altars dargestellt wird, mit beiden Händen die *tibia* spielt und den Kopf beim Blasen des Instruments leicht nach oben neigt.

Die *tibicines* waren durch den Larenkult und durch weitere verschiedene persönliche und familiäre Anlässe, wie durch Hochzeiten¹⁷⁵ (Varro, r. r. 2, 4, 9) und durch andere festliche Ereignisse (Hor. C. III, 23, 4; Tibull 1, 10, 25) zu allen Zeiten stets reichlich beschäftigt.¹⁷⁶

Auch in der Gegenwart der *suovetaurilia* (d.h. der Opferung von sus, ovis, taurus), ein Opfer, das dem Gott Mars anlässlich des Ritus der *lustratio*, der Reinigung dargebracht wurde, durften die *tibicines* keinesfalls fehlen:¹⁷⁷

¹⁷¹ Fleischhauer 1964, 60; Fröhlich 1991, 292.

¹⁷² Quasten 1930, Taf. 2, 10f; Melini 2008, 82; Borda 1947, 116, 118ff. Helbig 1868, Nr. 56.

¹⁷³ Fröhlich 1991, 292.

¹⁷⁴ Melini 2008, 82.

¹⁷⁵ Vgl. Anhang: Fresko der *Villa dei Misteri*.

¹⁷⁶ Vgl. M Borda, Lares, S. 118 ff.

¹⁷⁷ Siehe Auswahl: Latte 1960

Wir befinden uns auf dem Forum in Pompeji. Ein Tempel wird eingeweiht: Der Priester, *capite velato*, vollzieht die *praefatio*, während die *victimarii* mit dem Stier ankommen, der geopfert werden soll. In der Mitte spielt ein Musiker die *tibia*: vermutlich gab er zuerst den Rhythmus der *pompa* vor (die Prozession zum Tempel), dann begleitete er die *circumambulatio* (den Umzug), und im Hauptteil der Zeremonie ist es seine Aufgabe mit seiner Musik alle unheilvollen Vorzeichen fernzuhalten.¹⁷⁸

Wie wichtig die Musik für den Ritus war, zeigen uns zahlreiche Reliefs aus verschiedensten Regionen des römischen Imperiums. Eines davon ist im Zentrum des *Tempio del Genio di Augusto* (Pompeji, VII 92,2) zu finden, ein Gebäude, das dem Kaiserkult gewidmet war.¹⁷⁹ Die Darstellung eines Stieropfers mit *tibia*-Begleitung ist auf dem Relief des Altars aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. aus lunesischem Marmor angebracht (Tafel 20): In der Mitte des Reliefs ist ein Altar zu sehen. Zu seiner rechten Seite steht der zu opfernde Stier, während der Priester den Akt (Libation) vollzieht. In der Mitte, schräg hinter dem Altar, zwischen den linken und rechten Gruppen um das Opfertier, erkennt man den *tibicen*, der mit aufgeblasenen Wangen die Zeremonie musikalisch begleitet. Dieses und weitere ikonografische Zeugnisse aus Rom und der Peripherie des Reiches beweisen die zentrale Rolle des Musikers in der Zeremonie, der stets im Mittelpunkt der Darstellungen und somit der Handlung steht. Als Vergleichsbeispiel außerhalb der Vesuv Region sei das Basrelief vom Konstantinbogen mit der Darstellung Marc Aurels beim Souvetaurilia-Opfer zu nennen.



Abb. 44: Basrelief Konstantinbogen, Souvetaurilia- Opfer.

¹⁷⁸ Melini 2008, 81.

¹⁷⁹ Melini 2008, 81.

In der Mitte des Reliefs ist Mark Aurel zu erkennen, umgeben von einem stattlichen Gefolge von Offizieren und Soldaten, während er Weihrauch in die Opferflamme auf dem Brandaltar streut.¹⁸⁰ Ein Opferdiener (*camillus*) zu seiner rechten, mit einem geöffnetem Weihrauchkästchen, assistiert ihm. Zwischen diesen beiden Figuren ist ziemlich genau in der Mitte des Reliefs ein mit einem Lorbeerkranz geschmückter *tibicen* zu erkennen. Interessant an dieser Darstellung ist ein sichtbares Detail am Instrument selbst: An der *tibia* ist das Ansatzstück gut zu erkennen, in das die Rohrplättchen gesteckt werden und womit schlussendlich der Ton erzeugt wird.¹⁸¹ Die Opfertiere (ein Schwein, ein Widder und ein Stier) werden von den Opferdienern, *victimarii*, zwei gebeugte und ein aufrechtstehender, herbeigeführt. Währenddessen zieht im Hintergrund die Prozession vorbei, mit Offizieren und Soldaten mit Fahnen und Standarten, an deren Spitze zwei gepanzerte *tuba* Spielern (*tubicines*) in Rückenansicht zu erkennen sind. Die Darstellung von *tubicines* (vgl. Kapitel 3.2: Blechblasinstrumente) in diesem Opferkontext ist kein Zufall noch eine Ausnahme. Es hängt schlichtweg damit zusammen, dass auf diesem Relief, sowie auf der Trajansssäule¹⁸², der Versuch unternommen wurde Umzug und Opfer in einer Szene darzustellen.¹⁸³ Die *tuba* Spieler sind demnach für die musikalische Begleitung des Umzugs und der *tibicen* der Opferzeremonie zuständig.¹⁸⁴

Wie die Denkmäler uns also lehren, gehören *tubicines* auch zu dem feierlichen Opfer der Kaiser und sind ein wichtiger Bestandteil des Opferpersonals bei den *Souvetaurilia*.¹⁸⁵

Diese *tubicines* bildeten bereits in der Antike eine feste Organisation namens *Collegium tubicinum Romanorum*, das großes Ansehen und seit den frühesten Anfängen besondere Privilegien genoss, sowie eine gewisse Macht ausübte.¹⁸⁶ Zu diesen Privilegien gehörte zum Beispiel das Recht im Juppiter- Tempel auf dem Kapitol, wo sie ihre Dienste ausübten, gepflegt zu werden.¹⁸⁷ Das Collegium verband sich in augusteischer Zeit auch mit dem der Saiteninstrumente, wie *cithara*- Spielern (*fidicines*), wodurch es zu einer Umstrukturierung dieser Art von Vereinigung kam und es ab dann *collegium symphonicorum* genannt wurde.¹⁸⁸ Stolz auf ihren Status feierten sie ihr Fest jedes Jahr an den Iden des Juni, indem sie in einer

¹⁸⁰ Der Kopf des Kaisers ist ergänzt; ursprünglich war er bedeckt (*capite velato*), wie die Falten der Toga zeigen. Fleischhauer 1964, 66.

¹⁸¹ L'Orange/ v. Gerkan 1939, Taf. 46 d, 185.

¹⁸² Lehmann- Hartleben 2012, Taf. 26, 27f.

¹⁸³ Fleischhauer 1964, 66.

¹⁸⁴ Vgl. Kapitel 4.3: Zur Rolle und dem Aufgabengebiet der *tubicines*

¹⁸⁵ Quasten 1930, 18 ff.

¹⁸⁶ Quasten 1930, 23; Melini 2008, 81f.

¹⁸⁷ Quasten 1930, 23.

¹⁸⁸ Marquardt 1885, 226; Quasten 1930, 22; Melini 2008, 82.

maskierten Prozession durch die Straßen des Forum in Rom zogen.^{189 190} Laut Livius dürften die Römer das „*tibia*-Spielen“ von den Etruskern übernommen haben.¹⁹¹ Vergil bestätigt: „*inflavit cum pinguis ebur Tyrrhenus ad aras*“.¹⁹² In den Ikonographien der tibizinischen Riten werden sie mit Toga und Tunika, also als römische Bürger dargestellt. Im Vesuv- Gebiet wie überall bei den Römern muss dies also die Norm für Kulte gewesen sein.¹⁹³

Was war allerdings der eigentliche Grund der Anwendung der Musik beim Opfer? Galt sie allein der ästhetischen Untermalung der Zeremonie? Rein praktisch gesehen wird doch das Stöhnen des zu opfernden Tieres, denken wir zum Beispiel an eine soeben genannte Zeremonie mit einem Stieropfer, die Musik übertönen. Bei der Schilderung des Opferritus sagt Plinius: „*Tibicinem canere, ne quid aliud exaudiat*“.¹⁹⁴ Danach hat also der *tibicen* beim Opfer die Aufgabe Störungen durch fremde Laute und Töne fernzuhalten. Quasten geht allerdings davon aus, dass der Grund für die Anwendung der Musik beim Opfer vielmehr im antiken Glauben an die magische Kraft der Musik verwurzelt ist.¹⁹⁵ Geräusch und Musik vertreibt die Dämonen, wie man im Altertum glaubte.¹⁹⁶

Geht man einen Schritt weiter und betrachtet man die Instrumente, die beispielsweise während des Isis- Kultes verwendet wurden, so erscheint dies eine aufschlussreiche Theorie. So erzählt Plutarch, dass die Gläubigen der Isis mit ihren lauten Schlaginstrumenten während der

¹⁸⁹ Quasten 1930, 23; Melini 2008, 81.

¹⁹⁰ Erwähnenswert zur Veranschaulichung der Stellung und Bedeutsamkeit der *tibicines* ist der von Livius überlieferte Streik der *tibicines* im Jahre 311 v. Chr. Liv. IX, 30, 5-10: „*Ein belangloses Ereignis dieses Jahres, wenn es nicht auf das religiöse Leben Bezug hätte. Die Flötenspieler waren empört, weil ihnen die letzten Censoren das aus alter Zeit überlieferte Recht, im Jupitertempel zu speisen, entzogen, und begaben sich in geschlossenem Zuge nach Tivoli, sodass nun niemand in der Stadt war, der bei den Opfern die Begleitmusik durchführte. Die religiöse Bedeutung dieses Vorfalles beschäftigte sogar den Senat, und man schickte Gesandte nach Tivoli, die sich bemühen sollten, die Leute wieder zu den Römern zurückzubringen. Die Tiburtiner versprachen ihre Hilfe bereitwillig. Zuerst luden sie die Musiker in das Rathaus vor und redeten ihnen zu, nach Rom zurückzukehren. Als diese sich aber nicht dazu bewegen ließen, schmiedeten sie einen Plan, der für diese Art von Menschen sehr bezeichnend ist. An einem Feiertag lud jeder von ihnen einige Musiker ein, angeblich zu einem Festmahl mit Tafelmusik; dabei machten sie diese mit Wein, dem dieser Menschenschlag in der Regel nicht abhold ist, schwer betrunken, dann warfen sie die in tiefem Schlaf liegenden Musiker auf Leiterwagen und brachten sie nach Rom. Und diese merkten es erst, als die Wagen schon auf dem Marktplatz standen und das Tageslicht sie in ihrem Katzenjammer überraschte. Bald lief das Volk zusammen, und man setzte durch, dass sie in Rom blieben; dafür wurde ihnen bewilligt alljährlich drei Tage lang mit Musik und der noch heute üblichen Ungebundenheit in festlichem Aufzuge durch die Stadt zu ziehen, und für diejenigen die bei der Opferhandlung beschäftigt seien, wurde auch wieder das Recht, im Tempel zu essen, in Kraft gesetzt.*“ (Übersetzung von W. Plankl, Ein Musikerstreit in Rom, Wiener Blätter für die Freunde der Antike II, 1924, S. 124)

¹⁹¹ Liv. 7, 2, 4: „*sin carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant. Imitari deinde eos iuventus ... coepere.*“

¹⁹² Verg. Georg. 2, 193.: „*wenn der fromme Etrusker bei den Altären auf dem Elfenbeininstrument bläst*“

¹⁹³ Melini 2008, 82.

¹⁹⁴ Plin., Nat. hist. 28, 2 § 11.

¹⁹⁵ Quasten 1930, 37.

¹⁹⁶ Quasten 1930, 37.

Zeremonie Lärm machten, um den bösen Seth (Typhon) von der heiligen Handlung fernzuhalten.¹⁹⁷

5.1.2 Isis- Kult

Für uns besonders interessant ist die abwechslungsreiche Verwendung unterschiedlicher Instrumente während der Zeremonien verschiedener Kulte.¹⁹⁸ So könnte man fast sagen, dass jeder Kult, durch seine bestimmte Instrumentenauswahl, seinen eigenen „Klang“ mit sich brachte. Die Göttin Isis, Gattin des Osiris, verkörperte die Idee der Musik: eines ihrer Attribute war ein Instrument, das zunächst *iba* und dann *sehem* genannt wurde und für die Griechen das *seistron* darstellte.¹⁹⁹ Es handelt sich um das Schlaginstrument, oder manchmal auch als Schüttelinstrument bezeichnete *sistrum* (vgl. Kapitel 3), das im Isis-Kult eine bedeutende und tragende Rolle spielte.²⁰⁰ Aus Metall manchmal kostbar, klirrte es beim Schütteln. Seit der Antike war es mit dem Sinn des Lebens und dem Geheimnis des Todes verbunden.²⁰¹ Plutarch erklärt: *"Das sistrum bedeutet, dass die Lebewesen aufgerüttelt werden müssen und niemals aufhören können, sich zu bewegen, und wenn sie, wie ich sagen würde, eingeschlafen und betäubt sind, müssen sie geweckt und ermutigt werden. Man sagt, dass Typhon durch den Lärm des Sistrums umgedreht und vertrieben wird..."*.²⁰² Die Macht der Musik war groß. So versucht Plutarch in einer weiteren Stelle zu erklären, wie dieser Brauch aus Ägypten seinen Weg in die Kultur der Griechen und Römer fand: Osiris *"reiste durch das ganze Land Ägypten und zivilisierte es; und er brauchte keine Waffen, denn es gelang ihm, fast alle Menschen mit dem Charme der Überredungskunst, der Rede in Verbindung mit Gesang und allen Arten von Musik anzulocken, so dass die Griechen ihn mit Dionysos zu identifizieren glaubten"*²⁰³. Trotz der vielen Veränderungen, die diese Religion auf dem Weg von Ägypten zu den nördlichen Küsten des Mittelmeers durchlief, blieb der symbolische Wert des Musikinstruments unverändert.²⁰⁴ Das *sistrum* bildete weiterhin einen wichtigen Bestandteil der kulturellen Identifikation der Vermischung verschiedener Religionen im Vesuv- Gebiet.²⁰⁵ Diese Multireligiosität findet sich auch auf Darstellungen in den Häusern Pompejis wieder.²⁰⁶ Als Beispiel wäre die Darstellung im Peristyl der *Casa degli amorette dorati* in der Regio VI in Pompeji zu nennen.²⁰⁷ Auch in

¹⁹⁷ Plut. *De Iside et Osiride*, 63.

¹⁹⁸ Vgl. V. Gasparini 2018, *Les acteurs sur scène. Théâtre et théâtralisation dans les cultes isiaques*, S. 714-746.

¹⁹⁹ Melini 2008, 90.

²⁰⁰ Zum Isiskult siehe Auswahl: Tran- Tam- Tinh 1964; Gasparini & Veymiers 2018; Egelhaaf- Gaiser 2012.

²⁰¹ Melini 2008, 90.

²⁰² Plut. *De Iside et Osiride*, 376d ; Gasparini 2018, 720.

²⁰³ Plut. *De Iside et Osiride*, 356b.

²⁰⁴ Gasparini 2018, 734f.; Melini 2008, 91.

²⁰⁵ Gasparini 2018, 723; Melini 2008, 90.

²⁰⁶ Melini 2008, 91.

²⁰⁷ Pompeji VI 16,17.

der Ikonographie wird das *sistrum*, das hier eine allegorische Bedeutung erhält, häufig dargestellt.²⁰⁸ Zum Beispiel in der Darstellung der Io in Kanopus, wie sie in Pompeji in der *Casa del Duca di Aumale* (VI 9,1) gemalt und im Iseum selbst nachgebildet wurde (Tafel 21).²⁰⁹ Wie Darstellungen religiöser Schauspiele im Isiskult und zahlreiche weitere Zeugnisse im Vesuv-Gebiet belegen²¹⁰, muss das Spielen beziehungsweise Klimpern des Instruments allerdings auch in der realen Welt einen bedeutenden Platz eingenommen haben. Sie bestätigen, wie viele Bewohner*innen des Vesuv-Gebiets von dieser damals verbreiteten "Mode", dem starken kulturellen und auch religiösen Einfluss aus den Ländern jenseits des Meeres, verführt wurden.²¹¹

Zwei besondere Wandgemälde aus Herculaneum gewähren uns einen Einblick in das Kultgeschehen der Göttin Isis in den Vesuv Städten. Beide befinden sich heute im Nationalmuseum in Neapel. Charakteristisch für den Isiskult war die Pflege altüberlieferter Zeremonien.²¹² Täglich wurden morgens und abends zwei Liturgien abgehalten, da man nach uralter Ansicht die ägyptischen Götter stets erneut zum Leben erwecken musste.²¹³ Zu Beginn des Tages wurde das Heiligtum geöffnet und die Statue der Gottheit enthüllt.²¹⁴



Abb. 45: Isis- Statue mit *sistrum* in der Hand; aus Neapel oder Umgebung.

Neapel: archäologisches Nationalmuseum

²⁰⁸ Melini 2008, 91.

²⁰⁹ Tran- Tam- Tinh 1964, 206.

²¹⁰ Gasprini 2018, 720f.

²¹¹ Melini 2008, 91.

²¹² Tran- Tam- Tinh 1961, 85; Bricault 2013a, 278- 281; Fleischhauer 1964, Abb. 50, S. 90.

²¹³ Vgl. Fr. Cumont 1910, *Die orientalische Religion*, S. 87f.; W. V. Andringa 2018, *Archéologie des Iseas: sur la difficile reconnaissance des pratiques isiaques*, S. 571-583.

²¹⁴ Gasprini 2018, 720f.; Vgl. J. Leipoldt 1925, *Archäologisches zur Isisreligion*, S.125;

Auf dem Altar wird das heilige Feuer von einem Priester²¹⁵ entzündet, der auch das Trankopfer, die Libation, von Wasser, das aus dem Nil stammen sollte, darbrachte.²¹⁶ Währenddessen wird die Opferhandlung gesänglich, durch vorgeschriebene Hymnen, und dem Klappern von *sistri* begleitet. Auch *tibicines* konnte als musikalische Begleitung herangezogen werden. Eine solche Kultfeier der Götting Isis zeigt ein Wandgemälde aus Herculaneum (Tafel 22). Vor einem Tempelportal, zudem eine freie Treppe hinaufführt, stehen drei ägyptische Priester. Der mittlere, kahlköpfige Priester in langem weißem Gewand, hält in seinen Händen den heiligen Krug. Man achte auf das Detail, dass seine Hände verhüllt sind.²¹⁷ Zu seiner linken ist eine weibliche Gestalt in weißem Chiton zu erkennen, vermutlich eine Priesterin der Isis. Mit ihrer rechten Hand spielt beziehungsweise schüttelt sie das *sistrum* während sie mit ihrer linken ein Gießgefäß (*situla*) hält. Die rechteste Figur ist ein zum mittleren Priester gewendeter dunkelhäutiger Priester²¹⁸, der ebenfalls feierlich das *sistrum* zum Klingen bringt. Im vorderen Zentrum der Darstellung vollzieht sich eine Opferszene und man erkennt einen Girlanden geschmückten Altar. Der davorstehende Priester facht mit einem Fächer das Altarfeuer an. Rechts von ihm steht ein Priester mit einem weißen Stab in der Hand. Rechts und links um und vor dem treppenartigen Aufgang des Tempels stehen Gruppen von Verehrer und Verehrerinnen der Isis, die zum Teil das *sistrum* durch das Heben der rechten Hand zum Klirren bringen, aber sich auch am Hymnengesang der Priester beteiligen. In der rechten vorderen Ecke ist ein dunkelhäutiger *tibicines* zu erkennen, der genauso wie die zwei weiblichen Gestalten mit klirrenden *sistri* in der Hand, in der linken vorderen Ecke, mit Spiel und Gesang die kultische Handlung begleitet. Vor der großen Treppe des Tempels steht ein dunkelhäutiger Priester, der mit dem weißen Stabe in seiner linken Hand die Handlung zu leiten scheint und sich zur rechtsstehenden Gruppe wendet. Vor dem Altar sehen wir noch zwei Ibisse, die Vögel der Isis, sowie rechts und links vom Tempeleingang zwei Statuen einer ruhenden Sphinx auf erhöhter Basis. Diese helfen uns die Kultstätte eindeutig als Vorhof eines Isistempels zu bestimmen.²¹⁹ Worum es sich in dieser Darstellung aus Herculaneum genau handelt, wurde in der Literatur mehrmals diskutiert: H. Gressmann meinte, es handle sich um Schauspiele, die im Vorhof des Isistempels von Pompeji stattfinden, auch wenn man nach dem Fundort des Gemäldes eher vom

²¹⁵ Zu Priestern des Isis- Kultes: E. M. Moormann 2018, *Ministers of Isiac Cults in Roman Wall Painting*, S. 366-383; Bricault 2018, *Les prêtres isiaques du monde romain*, S. 155- 197.

²¹⁶ Cumont 1910, 88; Tran Tam Tinh 1964, 206f.

²¹⁷ Quasten 1930, 64.

²¹⁸ Quasten 1930, 64; Fleischhauer 1964, Abb. 50, 90.

²¹⁹ Leipoldt, 1925, 127.

Isistempel in Herculaneum ausgehen würde.²²⁰ W. Helbig vermutet eher einen Morgen- oder Abendgottesdienst.²²¹ Auch J. Leipoldt interpretiert die Darstellung aufgrund der Hervorhebung des heiligen Wassers eher als einen Morgengottesdienst.²²² Das zweite Wandgemälde aus Herculaneum stellt eine ähnliche Szene aus dem Isiskult dar (Tafel 23). Es lässt den Charakter eines religiösen Mysterienschauspiels sogar noch mehr hervortreten. Am auffälligsten ist die in der Mitte des Tempeleinganges maskierte, bekränzte tanzende Gestalt, die mit *cymbala* musiziert (vgl. Kapitel 3). Zu seiner Linken, schräg gegenüber, erkennt man einen Priester, der mit erhobener rechter Hand, währenddessen das *sistrum* im Takt zum Klingen bringt. Im beleuchteten Inneren des Tempels, hinter der tanzenden Figur, erkennt man verschiedene Priester, darunter auch eine nur noch schwach sichtbare Frau, die mit einem *tympanum* die Szene musikalisch begleitet. Am rechtesten Rand des Inneren des Tempels ist in schwachen Umrissen auch noch ein Mädchen mit einem *sistrum* zu erkennen.²²³ In der vorderen Mitte ist ein Altar zu erkennen, um den sich mehrere Teilnehmer der heiligen Handlung versammelten: Priester mit *sistri* und in Gebetshaltungen. Rechts hinter dem Altar steht ein Priester in weißem Gewand, der in der rechten Hand das *sistrum* und in der linken Hand das Lebenszeichen hält und sich zum rechtsstehenden Musiker wendet: dieser Priester scheint laut Quasten die Handlung zu leiten.²²⁴ Besonders auffallend ist die links kniende Frau, die in leidenschaftlicher Bewegung das *sistrum* schüttelt. Hinter ihr ist eine kleine weibliche Gestalt zu erkennen, die in ihrer Rechten ein Libationsgefäß hält und auf dem Kopf eine Kiste mit Opfergaben trägt.²²⁵ Diese kleine Gestalt und das rauchende Altar Feuer deuten darauf hin, dass wir es hier mit einer Opferhandlung zu tun haben.²²⁶ C. Sachs geht davon aus, dass die dargestellte Szene mit der im Tempel tanzenden Gestalt, keine bloße Begleitzeremonie zur Opferhandlung war, sondern ein Akt aus einem Schauspiel im Mysterienkult war, der weitgehend von Musik und Tanz getragen wurde.²²⁷ Leipoldt denkt etwa an eine Darstellung des Osiris durch die tanzenden Figur in der erhobenen Mitte des Bildes.²²⁸ Tran- Tam Tinh spricht von einem Akt der Isismysterien, bei denen die Musik eine besonders wichtige Rolle

²²⁰ H. Gressmann, *Tod und Auferstehung des Osiris nach Festbräuchen und Umzügen*, in: *Der alte Orient* 23,3 (Leipzig 1923) 28.

²²¹ W. Helbig, 221.

²²² J. Leipoldt 1925, *Archäologisches zur Isisreligion*, in: *Archiv für neutestamentliche Zeitgeschichte und Kulturkunde* I, 127.

²²³ Helbig 1868, Nr. 1112.

²²⁴ Quasten 1930, 65.

²²⁵ Quasten 1930, 65.

²²⁶ Quasten 1930, 65.

²²⁷ Sachs 1928, Abb.23.

²²⁸ Leipoldt 1925, 128.

spielte.²²⁹ Auch die tänzerische Darbietung, die von lärmenden Musikinstrumenten wie *tympana* und *sistri*, begleitet wurde, lässt erahnen, dass die Zeremonien im Kult der Isis sehr populär gewesen sein mussten.²³⁰ Die ausgiebige Verwendung der Musik im Isis- Kult, die dort seit jeher geschätzt war, machte es unerlässlich, dass zahlreiche Musiker*innen, Instrumentalist*innen und Hymnensänger*innen zum festen Personal der Tempel gehörten.

Eine besondere Darstellung aus dem *porticus* des Isis- Tempels in Pompeji zeigt die Karikatur einer Priesterin (Tafel 24)²³¹; es ist die einzige mit der Darstellung einer Frau als Leiterin des Isiskults.²³² Es handelt sich um eine *hierodoùlos*²³³, die, von vorne gesehen, das *sistrum* mit der erhobenen rechten Hand schüttelt und in der linken Hand ein Tablett mit Opfergaben hält. Sie trägt einen weißen Mantel über ihrer ebenfalls weißen Tunika und Armbänder an den Handgelenken. Das Gesicht ist verloren gegangen und nur von der Gravur wissen wir, dass sie eine Melonenfrisur hatte.²³⁴

Trotz der Verwendung verschiedener Instrumente wie beispielsweise dem *tympanum* oder der *tibia*, war das eigentlich Musikinstrument des Isiskultes aber das *sistrum*. Dies beweisen nicht nur die vielen bildlichen Darstellungen, sondern vor allem die zahlreichen und in großer Anzahl gefundenen *sistri*, natürlich an der zentralen Kultstätte der Göttin Isis in Pompeji: dem Iseum, Isis- Tempel.²³⁵ Der Tempel hat antike Ursprünge: Er wurde bereits in der späten samnitischen Zeit von Gläubigen ägyptischer Herkunft besucht und war nach dem verheerenden Erdbeben von 62 n. Chr. eines der ersten Gebäude, das wieder aufgebaut wurde.²³⁶ Eine Inschrift²³⁷ verdeutlicht uns die Geschichte des Tempels: Der wohlhabende Freigelassene N. Popidius Ampliatus finanzierte die Arbeiten im Namen seines Sohnes Celsinus, damit dieser im Alter von nur sechs Jahren in den Orden der Dekurionen aufgenommen werden konnte. Das Iseum war auch eines der ersten Gebäude in der Region, das in der Neuzeit - in den Jahren 1764-1766 - ausgegraben wurde.²³⁸ Der außergewöhnliche Erhaltungszustand des Tempels und seiner Artefakte ließen nicht nur die Archäologen der damaligen Zeit staunen, sondern lockten zahlreiche Besucher aus ganz Europa an. Darunter auch den damals erst vierzehnjährige

²²⁹ Tran- Tam- Tinh 1964, 232.

²³⁰ Melini 2008, 92.

²³¹ Moormann 2007, 145f.; Tran Tam Tinh 1964, 81.

²³² PPM Volume IV (Roma 1994) 772 s.v. Tempio di Iside.

²³³ „Dienerin einer Gottheit“: Hierodouloi | Oxford Classical Dictionary (oxfordre.com)

²³⁴ PPM Volume IV (Roma 1994) 772 s.v. Tempio di Iside.

²³⁵ Pompeji, VIII 7, 27/28; Zum Isis- Tempel in Pompeji: E. M. Moormann 2007, *The temple of Isis at Pompeii, Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*, Vol.159, S.137-154.

²³⁶ Melini 2008, 92.

²³⁷ CIL X, 846.

²³⁸ Maiuri 1939, 16.

Wolfgang Amadeus Mozart. Der Isis- Tempel, seine Geschichte und Bedeutsamkeit, vor allem auch in der Musikgeschichte, müssen einen unglaublichen Eindruck auf den kleinen Mozart hinterlassen haben. So muss dieser Ort der Isis besondere Anregungen in ihm ausgelöst haben, als er seine wohl berühmteste Oper „Die Zauberflöte“ komponierte, die erst kurz vor seinem Tod 1791 uraufgeführt wurde. Besonders bezeichnend dafür ist die Arie des Sarastro „O Isis und Osiris“ im zweiten Aufzug der Oper.

Wie wichtig die Musik und die Musiker*innen im Kult der Isis waren, lässt sich nicht mehr leugnen. Doch was für einen Einfluss der Kult noch Jahrhunderte später auf die Menschheit hatte ist beeindruckend.



Abb. 46: Isis- Tempel / Iseum: Pompeji VIII 7, 28

5.1.3 Kybele- und Sabazioskult

"Ich aß aus dem *tympanum*, ich trank aus dem *cymbalum* ..." ²³⁹ Cybele, die zusammen mit ihrem Göttervater Attis sowohl bei öffentlichen Feiern als auch in Mysterienkulten verehrt wird, hat in der Tat ein *tympanum* als Attribut. ²⁴⁰ Laut Wegner war das *tympanum* im Orient als Kult- und Tanzinstrument verbreitet, da es eine zentrale Stelle im Kult der großen Mutter Kybele einnahm. ²⁴¹ Vom Kult der Kybele drang es in die Kultmusik des Dionysos (siehe

²³⁹ Platon, *Gorgia*, 497c.

²⁴⁰ Melini 2008, 87.

²⁴¹ Wegner 1949, 64f.

Anhang) ein und ist also, wie es scheint, zusammen mit den *cymbala*, ein Musikinstrument, das für die Verehrer der Magna mater eine grundlegende symbolische Rolle spielte.²⁴²

So wie der Isis- und der Dionysos- Kult gehört auch der Kybele- Kult zu den Mysterienkulten. Aristoteles sagte einmal, dass Mysterien die Aufgaben hätten, die Menschen leiden zu lassen und sie in eine gewisse Gemütsverfassung bringen zu lassen.²⁴³ Es soll beim Menschen, während der Ekstase in den Mysterien, eine derartige Steigerung der Gefühle hervorgerufen werden, sodass sie selbst für die Gottheit, mit der sie in Verbindung treten, aufnahmefähig werden.²⁴⁴ Als Mittel zur Herbeiführung dieses Zustandes bediente man sich vor allem der Musik. Besonders die *tibia* in Verbindung mit Schlaginstrumenten wie dem *tympanum*, die bei solchen ekstatischen Zuständen im Kulte des Sabazios- Dionysos nie fehlten, hatten die besondere Fähigkeit diese religiöse Ekstase herbeizuführen,²⁴⁵ Eine Darstellung auf einem Marmorrelief aus Herculaneum (Tafel 25) zeigt dies: zu erkennen ist eine Prozession in dessen Mitte ein Satyr in eine *tibia* bläst, während die vorangehende Mänade, schon in einer ekstatischen Haltung, charakterisiert durch den nach hinten geworfenen Kopf, das *tympanum* schlägt.²⁴⁶ Von den orientalischen Kulturen gleicht der Kybelekult in dieser Hinsicht stark dem Dienste des Dionysos.²⁴⁷ In beiden werden typisch orgiastische Instrumente wie die *tibia*, das *tympanum*, die *cymbala*, die *crotala* und manchmal auch *corni* (vgl. Kapitel 3) verwendet, deren Klang die Verehrer der Göttin in solche Ekstase und Manie treiben, dass sie sich selbst peitschen und teilweise sogar verstümmeln, wie es uns zahlreiche Schriftsteller des Altertums beschreiben: „An bestimmten Tagen versammelt sich die Menge im Tempel; viele Galloi (Priester der Kybele) aber und die genannten heiligen Personen vollenden die Orgien, indem sie sich die Arme zerschneiden und sich gegenseitig den Rücken zerschlagen. Eine große neben ihnen stehende Menge spielt dazu den aulos, schlägt die cymbala, oder singt begeistert heilige Lieder.“²⁴⁸

Von den orientalischen Mysterienkulten übertraf der Kult der Kybele den des Dionysos noch an orgiastischen Charakter seiner Musik und Zeremonie. Seit der Kybele- Kult 204 v. Chr. nach

²⁴² Wegner 1949, 52.

²⁴³ Synesius, *Dion* 7 (PG 66, 1133 D).

²⁴⁴ Quasten 1930, 51.

²⁴⁵ Quasten 1930, 52.

²⁴⁶ Vgl. Dazu Hauser 1889, 154f; Quasten 1930, 52; Melini 2008, 86.

²⁴⁷ Quasten 1939, 52.

²⁴⁸ Lukian, *De Dea Syria* 50 (III 361 Jakobitz) :

ἐν ῥητῇσι δὲ ἡμέρησι τὸ μὲν πλῆθος ἐς τὸ ἱρὸν ἀγείρονται... πολλοὶ δὲ σφίσι παρεστεῶτες ἐπαυλέουσι, πολλοὶ δὲ τύμπανα παταγέουσιν, ἄλλοι δὲ αἰδίδουσιν ἔνθεα καὶ ἱρὰ ᾄσματα. τὸ δὲ ἔργον ἐκτὸς τοῦ νηοῦ τότε γίνεταί, οὐδὲ ἐσέρχονται ἐς τὸν νηὸν ὁκόσοι τότε ποιέουσιν. ἐν ταύτῃσι τῇσι ἡμέρησι καὶ Γάλλοι γίνονται. ἐπεὰν γὰρ οἱ ἄλλοι αὐλέωσι τε καὶ ὄργια ᾗ ποιέωνται, ἐς πολλοὺς ἤδη ἡ μανίη ἀπικνέεται, καὶ πολλοὶ ἐς θένν ἀπικόμει νοι μετὰ δὲ τοιάδε ἔπρηξαν.

Rom importiert wurde, verbreiteten sich auch in der lateinischen Gesellschaft und somit auch in Pompeji Bilder der Göttin, in denen das Musikinstrument stets eine wichtige Rolle spielt.²⁴⁹ Ein Beispiel dafür ist auf einer Fassade der *officina coactiliaria* und *officina infectoria* der *Via dell'Abbondanza* in der Regio IX in Pompeji zu sehen (Tafel 26).²⁵⁰ Zu erkennen ist die Teilnahme an einer Prozession vor einer Sänfte mit einer Statue der Kybele auf dem Kopf. Die linke Büste ist Dionysos. Die an der Prozession teilnehmenden Musiker*innen spielen *cymbala*, das *tympanum* und die *tibia*. Das wichtigste Instrumente scheint allerdings das *tympanum* gewesen zu sein, eine dumpftönige Handpauke wie Quasten es beschreibt²⁵¹, da sich der Rhythmus betonende Charakter des Instruments besonders zur Herbeiführung des Gefühls der Erregung und der Ekstase eignet.²⁵² Es war aber vor allem die Kombination der Instrumente, die diesen Gefühlszustand auslösen konnten: der Klang der *tibia*, einem Blasinstrument, vermischt mit rhythmischen Instrumenten wie *cymbala*, *crotala*, *tympanum*.²⁵³ Der in der zuvor erwähnten Ikonographie dargestellte Dionysos in einer Kybele Prozession, wirft die Frage auf, ob die teilnehmenden Musiker vielleicht für beide Götter arbeiteten, und nicht nur einem zugeteilt waren?²⁵⁴ Allgemein ist es schwer zu beurteilen wer genau die Musiker*innen waren, die die Prozessionen im Vesuv-Gebiet begleiten durften. Bekannt ist allerdings, dass organisierte Gruppen von Künstler*innen in das Kultsystem eingebunden waren. „Jedes Jahr geben die Hieroi die Musiker bekannt, die den Anforderungen der Qualifikation entsprechen und bei den Opfern und Mysterien amtieren sollen: wer die Bekanntgabe erhält, soll diesen Dienst zu Ehren der Götter verrichten.“²⁵⁵

Eines der berühmtesten und bekanntesten Darstellungen Pompejis ist das Mosaik mit Musikern des Dioskurides von Samos aus der *Villa di Cicerone* in Pompeji (Tafel 27). Diese Szene ist schon oft und unterschiedlich interpretiert worden: einige erkennen in ihr eine Theaterszene, ein musikalisches Zwischenspiel der neuen griechischen Komödie, in der ähnliche Szenen mit musizierenden und tanzenden Künstlern als Intermezzi anstelle der alten Chorlieder aufgeführt wurde (vgl. Kapitel 5.2).²⁵⁶ Andere halten die tanzenden Musiker auch für Metragytan, Wandermusiker, die im Namen der Kybele auf Wanderschaft gingen und tanzende Bettelpriester der Kybele waren.²⁵⁷ Wieder andere halten sie für einfache Straßenmusiker oder

²⁴⁹ Cumont 1959, 43ff.

²⁵⁰ Pompeji IX 7, 1/2.

²⁵¹ Quasten 1930, 54.

²⁵² Tran- Tam- Tinh 1964, 233; Quasten 1930, 55.

²⁵³ Quasten 1930, 56.

²⁵⁴ Melini 2008, 88.

²⁵⁵ Melini 2008, 88.

²⁵⁶ Curtius 1929, 339; Simon 1938, 157f.; Rumpf 1953, 153.

²⁵⁷ Melini 2008, 89; Bieber 1920, 160; Pfuhl 1953, 850.

lyrische Mimendarsteller in Komödien (Magoden), die von *cymbala* und *tympanum* begleitet wurden.²⁵⁸

Wir erkennen drei maskierte Musiker*innen, einen *tympanum* Spieler, einen *cymbala* Spieler und eine *tibia* Spielerin, vor einer im Hintergrund aufragenden Hauswand, die rechts von einer Tür begrenzt wird. Die rechte Figur hält das *tympanum* in ihren beiden Händen, das mit weißen Bändern und eingelegten Zweigen auf blaugrünen Grund verziert ist, und dessen doppelseitige Fellbespannung von braunroter Färbung sie an der Innenseite mit den Fingerspitzen ihrer rechten Hand berührt.²⁵⁹ Die männliche Figur neigt seinen Kopf zur Seite, in Richtung des Instruments, als lausche er den Klängen seines *tympanum*. Der *cymbala* Spieler ist im Begriff mit beiden Händen die Becken aneinanderzuschlagen. Beide Musiker sind in leicht gebeugter Tanzhaltung wahrzunehmen, indem sie im Tanzschritt den linken Fuß zurücksetzen. Es mag dahingestellt sein, ob einer oder vielleicht sogar beide auch währenddessen sangen. Beide tragen eine rotbraune Maske und einen grünen, von einer weißen Binde umflochtenen Kranz mit Blüten im Haar. Ihr Chiton und Himation ist vorn verknotet, damit er ihre Bewegungen nicht stört.²⁶⁰ Die *tibia* Spielerin trägt hingegen eine weiße Maske und beteiligt sich nicht am Tanz der anderen beiden Figuren. Zu ihrer linken steht ein junger Bub mit struppigem Haar. Die Szene dieses berühmten Mosaiks hat durch die Wiedergabe des Zusammenspiels der Instrumente einen besonderen musikalischen Wert: es ist eines der schönsten und wichtigsten Zeugnisse früher Mehrstimmigkeit.²⁶¹ Nimmt man an, dass die *tibia* Spielerin die melodische Linie spielt, die von den anderen beiden Instrumentalisten rhythmisch untermalt wird, so begleitet das *tympanum* mit dunklen Klängen und die *cymbala* mit hellen Tönen: Schlaginstrumente begleiten somit das tragende melodische Instrument. Wir erkennen hier die bildliche Wiedergabe einer beliebten und damals weitverbreiteten Szene musikalischer Aufführungspraxis. Dass diese Darstellung kein Ausnahmebeispiel polyphonen Musizierens ist wird sich im Laufe der Arbeit noch deutlich zeigen.

Ikonographien mit Musiker*innen scheinen überall im Vesuv-Gebiet aufzutauchen aber einige Belege erinnern uns daran, dass es manchmal das Musikinstrument selbst ist, das mit besonderen symbolischen Werten aufgeladen ist.²⁶² Dies war offensichtlich auch bei einer anderen Religion der Fall, die auf geheimnisvollen Theorien beruhte und im Geheimen praktiziert wurde: dem Sabatius-Kult. Im Haus des Sestilius Pyrricus, auch bekannt als *Casa*

²⁵⁸ Fleischhauer 1964, 96.

²⁵⁹ Fleischhauer 1964, 96.

²⁶⁰ Fleischhauer 1964, 96.

²⁶¹ Vgl. W. Wiora, *Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit*, Festschrift M. Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 321, 323, 325ff.

²⁶² Melini 2008, 90.

dei Riti magici (Pompeji II 1, 12), sollen Anhänger des Gottes Mysterien gefeiert haben, die durch mystische Verherrlichung in Verbindung mit besonderen sexuellen Praktiken gekennzeichnet waren.²⁶³ Auch in diesem Kult muss die Bedeutung der Musik und des Klangs der Instrumente keine geringe gewesen sein: *syrinx*, *cymbala* und *tympanum* gehören zu den Symbolen, die auf heiligen Kultgegenständen abgebildet sind.

Als Beispiel wäre hier das Relief auf einer Tonvase aus der *Casa dei Riti Magici* aus Pompeji zu nennen, welches Symbole des Sabatiuskultes aufweist (Tafel 28).

5.2 Musik im Theater

Die Zusammengehörigkeit von Theater und Musik ist römischen Betrachtern selbstverständlich. Es ist der Ort, der die Idee der Aufführung und damit der Musik mehr als jeder andere hervorruft. Das römische Theater entwickelte sich und entstand im Rahmen von Festen zu Ehren der Götter, die allen Bürgern offenstanden.²⁶⁴ Damals galt der Ursprung des Theaters dementsprechend als heilig, Dionysos war sein Vater, und die Stadt sah ihre mystischen, sozialen und künstlerischen Werte ebenso auf dem Altar wie auf der Bühne reflektiert.²⁶⁵ Die Rolle der Musik war also nicht nur im kultischen Leben, wie wir aus den vorherigen Kapiteln entnehmen können, sondern natürlich auch im Theater grundlegend und ihre Verwendung sehr alt. Was die alten Römer betrifft, so scheint es, dass in der archaischen Periode die Klangkomponente jeder öffentlichen Veranstaltung von etruskischen Interpreten, den *subulones*, durchgeführt wurde.²⁶⁶ Sie erhielten diesen Namen nach dem einheimischen Namen ihres Instruments: das *suplu*, die italienische Version des griechischen *aulos*.²⁶⁷ Diese Instrumentalisten zählen zu den Protagonisten der Geburt des lateinischen Theaters.²⁶⁸ Wir befinden uns im Jahr 364 v. Chr., als in Rom die ersten Theateraufführungen, die *ludi scaenici* stattfanden.²⁶⁹ Es ist der Moment der Herausbildung der authentisch römischen kulturellen Identität. Die *ludiones*, die aus Etrurien stammenden Schauspieler, wurden gebracht, um die Zeremonien zu unterstützen, die organisiert wurden, um die Götter zu bitten, eine Pest zu besänftigen.²⁷⁰ „Sie tanzten zum Klang der *Tibia*, aber ohne selbst zu singen und ohne irgendeine Darstellung des Liedes nachzuahmen, bewegten sie sich nicht ohne Anmut in

²⁶³ Melini 2008, 90.

²⁶⁴ Adriani 2017, 126.

²⁶⁵ Adriani 2017, 127.

²⁶⁶ Melini 2008, 18.

²⁶⁷ Melini 2008, 18.

²⁶⁸ Wille 1967, 159; Adriani 2017, 119; Melini 2008, 18.

²⁶⁹ Adriani 2017, 126.

²⁷⁰ Liv. 7,2, 1-3; Wille 1967, 158; Melini 2008, 18.

etruskischer Manier. Sie stellten Satiren dar, die reich an Musik waren, mit Liedern, die dem Klang der *Tibia* angepasst waren, und Bewegungen, die mit ihnen harmonierten.“²⁷¹

Auch heute noch finden auf der Bühne von Pompeji Aufführungen statt, die durch den Charme der Ruinen inmitten der leuchtenden Landschaft immer wieder bereichert werden und Momente von seltener Faszination bieten. Eine ganz andere Atmosphäre ist im Theater von Herculaneum zu spüren:²⁷²

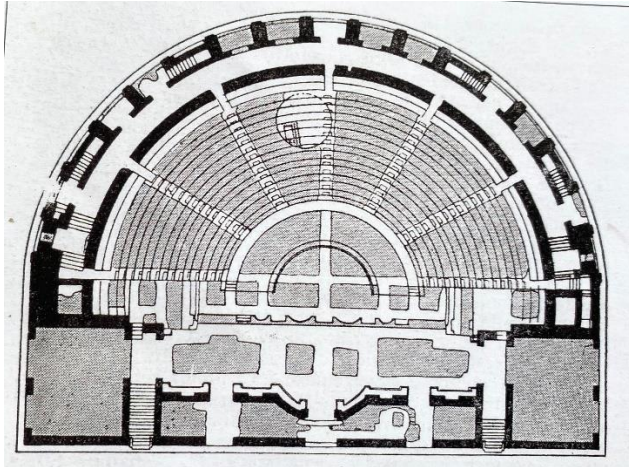


Abb. 47: Theater Herculaneum; Grundriss (von Maiuri)

Vom modernen Zentrum der vesuvianischen Stadt führt eine Treppe mehrere Dutzend Meter in das Innere der Erde, dann folgen die Tunnel, die von den ersten Erforschern der *Cavea* und der *Frons Scaenae* angelegt wurden.²⁷³ Wenn man durch die engen, schwach beleuchteten Räume wandert, kann man sich lebhaft vorstellen, wie diese Umgebung ausgesehen haben muss, als das Theater noch lebendig war. Mit dem Theater von Herculaneum begann 1710 das Abenteuer der Vesuv-Archäologie. Ambrogio Nucerino, ein Bauer aus Resina, der sich gerade einen Brunnen zur Bewässerung seines Landes graben ließ, fand dabei zufällig Überreste des römischen Theaters von Herculaneum.²⁷⁴

Für uns besonders erwähnenswert sind beispielsweise die "Funde von drei schweren Terracotta Gefäßen. Es besteht kein Zweifel, dass es sich um die Resonanzvasen des Theaters handelt, die im Inneren des *pulpitum* aufgestellt wurden und von denen Vitruv erwähnt, dass sie anstelle von Bronzevasen in den kleineren Theatern verwendet wurden (...)"²⁷⁵ Diese "casse

²⁷¹ Ibidem, VII, 2,3.

²⁷² Zu römischen Theatern/ Theatern in Pompeji: Bieber 1961, 150f.; H. P. Isler 2018.; De Gruyter 2019; Rossetto 1994.

²⁷³ Maiuri 1939, 16.

²⁷⁴ Maiuri 1939, 17.

²⁷⁵ Pagano 1993, 121.

armoniche", wie sie in der italienischen Literatur bezeichnet werden, sind ein außergewöhnliches Zeugnis, das allein Herculaneum in die vorderste Reihe der Erforschung antiker Theater stellt. Sie wurden bereits im goldenen Zeitalter des klassischen griechischen Theaters verwendet.²⁷⁶ Vitruv erklärt: „*Sie beziehen sich auf Harmonien oder musikalische Akkorde und werden nach einer mathematischen Berechnung in den cella der Theater unter den Stufen der Cavea platziert, unterteilt in Quart-, Quint- und Oktavgefäße entsprechend ihrer Resonanz mit den verschiedenen Tönen. Wenn die Stimme der Schauspieler, die auf die gestimmten Gefäße trifft und deren Resonanz hervorruft, wird sie lauter, klarer und angenehmer für die Zuschauer. [...] Auch die citaredi (Kithara-Spieler), wenn sie ihren Ton verstärken müssen, wenden sich den Bühnentüren zu, um ihre Stimme mit ihrer Konsonanz zu verstärken.*“²⁷⁷ Auch materielle Zeugnisse sind im Laufe der jahrelangen Ausgrabungen aus aus diesen verschütteten Mauern wieder aufgetaucht, die wiederum dazu beitragen können, die musikalischen Aktivitäten in der Stadt zu beleuchten: zum Beispiel ein "Musikinstrumentenelement", das am 17. Dezember 1861 im elften Gang (*cunicolo*) gefunden und einige Tage später in den Ausgrabungstagebüchern vermerkt wurde.²⁷⁸

Das Theater von Pompeji (VIII 7, 20/21), die besondere Lage des Gebäudes und die herausragende Stellung, die es im symbolischen Sinne in der Vorstellung der Bevölkerung einnimmt,²⁷⁹ haben dazu geführt, dass das Theater seit seinen frühesten Anfängen einer der am meisten bewunderten und studierten Orte in der ganzen Stadt ist. Auch heute noch wird die Bühne des Theaters weiterhin für Konzerte und Aufführungen genutzt.

²⁷⁶ Melini 2008, 16.

²⁷⁷ Vitruv, *De architectura*, I,9.

²⁷⁸ N°79928 des „Inventario Generale del Museo Archeologico Nazionale di Napoli“ (was, auch mit einer Archäologen- Bestätigung, leider nicht zugänglich war)

²⁷⁹ Maiuri 1939, 28; Melini 2008, 17

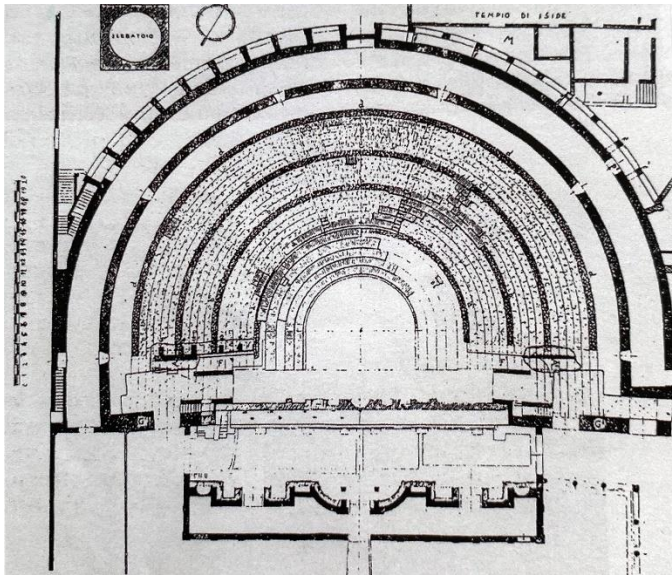


Abb. 48: Teatro Grande in Pompeji, Grundriss (von Maiuri)



Abb. 49: Teatro Grande in Pompeji.

Die ersten offiziellen Ausgrabungen begannen hier im Jahr 1764.²⁸⁰ Interessant ist, dass die in der hellenistischen Kultur verwurzelten Pompejaner bereits im 2. Jahrhundert v. Chr. das Bedürfnis verspürten, ein Theater zu bauen, während anderswo in der römischen Welt viele Jahre vergehen mussten, bis ähnliche Mauerwerke zum Erbe der Gemeinschaft gehörten²⁸¹; in Rom wurde dies erst 55 v. Chr. beschlossen.²⁸² Das Theater der Vesuvstadt wurde griechischer Sitte gemäß so angelegt, dass der Zuschauerraum unter Ausnutzung des natürlichen Abhangs

²⁸⁰ Maiuri 1939, 28.; Isler 2018, 13.

²⁸¹ De Gruyter 2019, 166f.

²⁸² Melini 2008, 17.; Maiuri 1939, 28.; Isler 2018, 345.

des Hügels errichtet wurde.²⁸³ Zur Zeit des Kaisers Augustus umfasste das Theater 5000 Personen,²⁸⁴ Besonders interessant ist der Fakt, dass das Gebäude architektonisch mit den religiösen Stätten auf dem so genannten *Foro Triangolare*, auf dem der dorische Tempel und der Tempel der Isis standen, verbunden ist. Ist dies als ein reiner Zufall zu betrachten, oder kann hier doch mehr dahinterstecken, wenn man bedenkt, dass die Musiker*innen bereits in einer mächtigen Korporation zusammengeschlossen waren (vgl. Kapitel 5.1.) und sowohl in verschiedensten Kultstätten als auch im Theater ständig zum Einsatz kamen?

Um dieser Frage etwas näher zu kommen, muss vorab erläutert werden was für Musiker*innen und welche Musikinstrumente in den Theatern der Vesuv-Städte auftraten und zur Verwendung kamen.

Eines der bekanntesten und auch aufschlussreichsten Beispiele einer Theaterszene aus dem Vesuv-Gebiet ist das Mosaik aus der *Casa del Poeta tragico* in Pompeji (VI 8, 3/5), das sich heute im Museum in Neapel befindet (Tafel 29): Es zeigt vor dem Hintergrund einer Säulenhalle die Vorbereitung einer Theatergruppe vor der Aufführung. Der Name des Hauses („Haus des Tragödiendichters“) bezieht sich auf die Szene des Mosaikbildes.²⁸⁵ Laut Mellini wird gerade die Szene der Komödie „Andria“ („*La donna di Andro*“) von Terenz dargestellt, um zu veranschaulichen, wie im antiken Theater der Instrumentalist im Zentrum der Aufmerksamkeit stand.²⁸⁶ In der Mitte der Szene sitzt ein Dichter oder Choregen²⁸⁷, der die Schauspieler auf eine Aufführung vorbereitet. Verschiedene Masken, eine weibliche tragische Maske und eine Silensmaske²⁸⁸, die in der Mitte des Bildes in einem Sockel liegen, und rechts eine männliche tragische Maske auf dem Tisch, weisen auf das Bühnenbild hin.²⁸⁹ Einige Figuren sind bereits gekleidet, die zwei linken Schauspieler tragen Tierfelle, kurze Ziegenfelle²⁹⁰. Einer trägt bereits eine hochgeklappte Maske vor seinem Gesicht. Andere, die zwei Figuren im rechten hinteren Teil der Darstellung bereiten sich gerade vor. Ein Assistent hilft einem anderen Schauspieler in ein Kostüm. Der reich gekleidete und bekränzte *tibicen* in der Mitte der Darstellung stimmt sein Instrument, eine Doppel-*tibia* bzw. Doppel- Aulos (vgl.

²⁸³ De Gruyter 2019, 167f.

²⁸⁴ Maiuri 1939, 28; Isler 2018, 360f.

²⁸⁵ PPM Volume IV (Roma 1994) 546-547 s.v. *Casa del Poeta tragico*.

²⁸⁶ Mellini 2008, 20.

²⁸⁷ PPM Volume IV (Roma 1994) 546-547 s.v. *Casa del Poeta tragico*.

²⁸⁸ Reinach 1922, 315; Coarelli 2002, 289.

²⁸⁹ Zu Maskendarstellungen in Pompeji: A. Alloggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (1974).

²⁹⁰ Reinach 1922, 315; Coarelli 2002, 289.

Kapitel 3). Dies ist gut zu erkennen durch seine etwas aufgeblasenen Wangen und die Falten auf der Stirn, die vermutlich durch die Anstrengung des hinein Blasens entstehen. Der Künstler wollte die Löcher auf den Rohren des Instrumentes und, am Mund, das Band des *capistrums* hervorheben.²⁹¹ Melini geht davon aus, dass es sich bei dem *tibicen* um eine Musikerin handelt, was allerdings von keinem anderen Autor jemals bestätigt oder erwähnt wurde (Tafel 30).²⁹²

Als weiteres Beispiel, zur Veranschaulichung der Rolle des Musikers innerhalb einer Theatergruppe und während einer Theateraufführung im Vesuv-Gebiet, ist ein Marmor Relief aus Pompeji hervorzuheben (Tafel 31): Das Relief zeigt eine typische dramatische Szene aus einer neuen griechischen Komödie, die in hellenistischer Zeit blühte und in Rom bis zum Ausgang der Republik gern und oft gespielt wurde.²⁹³ Zu sehen ist eine Straße, die im Hintergrund durch einen links reich dekorierten Toreingang und einen Wandvorhang rechts angedeutet wird. Es kehrt ein junger Mann in Begleitung seines Sklaven und einer Musikerin angeheitert von einem Trinkgelage heim. Der singende und tanzende junge Mann, der vollere Euphorie seine rechte Hand in die Luft schwingt, mit der er ein Stirnband hält, das man bei Banketten trug,²⁹⁴ wird von seinem Sklaven gestützt. Dieser schreckt entsetzt zurück, da er den strengen Vater des Jünglings erblickt, der wütend mit einem Stock auf beide losstürzen möchte. Die Person ganz links, als Freund des Vaters zu verstehen, hält den Zornigen zurück, indem er ihn mit beiden Händen am Arm packt.

Die Szene aber auch die Charaktere, die Masken und die Garderobe des strengen Vaters und des leichtfertigen Sohnes, des vernünftigen Freundes und des aufmerksamen Sklaven sind typisch für die neue griechische Komödie (Hor. sat. I, 4, 48ff.), die auch bei Naevius und Plautus anzutreffen ist.²⁹⁵ Die Musikerin (*tibicina*), die eine *tibia* bläst und die Szene musikalisch begleitet, hat ihren Umhang um die Hüften verknotet, um so die Hände und Arme frei zum Spielen zu haben (Tafel 32).²⁹⁶

In der Aufführungspraxis der hellenistisch- römischen Komödie gibt es den gesprochenen, den gesungenen und den melodramatischen Vortrag.²⁹⁷ Der *tibia* Spieler hatte die Aufgabe, die Schauspieler (*histriones*) und Bühnensänger (*cantores*) in den Arien, Monologen und Duetten

²⁹¹ Melini 2008, 20.

²⁹² Melini 2008, 20.

²⁹³ Fleischhauer 1964, 94; Körte 1925, 17ff., 29.

²⁹⁴ Fleischhauer 1964, 94.

²⁹⁵ Bieber 1961, 157.; Duckworth 1952, 163.

²⁹⁶ Bieber 1961, 167f.

²⁹⁷ Fleischhauer 1964, 94.; Duckworth 1952, 362ff.

(*cantica*), sowie in den melodramatischen Szenen zu begleiten.²⁹⁸ So unterstütze ein geschickter Bühnenmusiker die Aktion seiner Schauspielsänger, indem er vom einen zum anderen eilt, Einsätze intoniert, also die Anfangstöne der Lieder angab, und die ariosen Partien musikalisch untermalt.²⁹⁹ In der Szene unseres Relief wird es sich womöglich um eine ähnliche Situation handeln: die *tibicina*, die mit ausgeblasenen Wangen angestrengt in die *tibia* bläst (Tafel 32), begleitet den jungen Mann vielleicht bei einer Arie, einem Liebeslied.³⁰⁰ Die instrumentale Begleitung war vom jeweiligen Text abhängig und hatte gegenüber der Dichtung nur eine untergeordnete Bedeutung, trotzdem handelt es sich um erfahrene Berufsmusiker, die die Bühnenmusik für Plautus und die Komödien von des Terenz schufen.³⁰¹

Es ist also anzunehmen, dass trotz der Schauspieler als Protagonisten auch die Musiker*innen eine zentrale Rolle im Theater einnahmen. Sie wurden auf der Bühne nicht nur zur Begleitung der "*cantica*", der Abschnitte, in denen der Schauspieler sang und die sich mit den "*deverbia recitati*" abwechselten, gebraucht, sondern wurden in einigen Fällen auch als instrumentales Zwischenspiel zwischen einem Teil der Aufführung und einem anderen verwendet.³⁰² Es kam auch vor, dass ein Solo des *tibicens* als Einleitung zu den Tragödien diene und so noch vor dem Beginn den Charakter der Aufführung ankündigte.³⁰³ Außerdem gab es Musik in den Zwischenpausen, vergleichbar mit heutigen Zwischenspielen zwischen den Akten.³⁰⁴ Eine Stelle aus dem Theaterstück „*Pseudolos*“ des römischen Dichters Plautus weist ebenfalls auf die Rolle des *tibicens* hin: „*tibicen vos interibi hic delectaverit*“.³⁰⁵ T. Moore macht allerdings darauf aufmerksam, dass sich das Aufgabengebiet der omnipräsenten *tibicines* auf römischen Mosaiken und Gemälden mit theatralischen Motiven noch viel weiter erstreckt und weiter geht: "Plautus und Terenz bedienten sich der Tibicen nicht nur, um Abwechslung und Schwung in ihre Inszenierungen zu bringen und als Hilfsmittel für die Charakterisierung und den emotionalen Ton; sie nutzten die musikalische Begleitung auch mit großer Raffinesse, um ihre Werke zu formen und zu gestalten."³⁰⁶

²⁹⁸ Michaut 1912, 364f.

²⁹⁹ Cic. De or. 3, 60, 225; Quint. Inst. I, 10, 27; Plut. Tib. Et C. Gracchi 2,6; Dio Cass. Frg. 85, 2 und Gell. 1, 11, 10-16 berichten, dass C. Gracchus bei seinen Reden auf dem Forum einen Sklaven mit einer elfenbeinernen Pfeife hinter sich stehen hatte, der stets den gewünschten Ton angab, die Stimmlage im Ausdruck korrigierte und den Vortrag rhythmisch unterstützte.

³⁰⁰ Fleischhauer 1964, 94.

³⁰¹ Fraenkel 1930, 341; Beare 1951, 217.

³⁰² Adriani 2017, 131f.; Melini 2008, 20; Wille 1967, 166.

³⁰³ Cicero, *Acad. Pr.*, II, 7, 20.; Wille 1967, 169.

³⁰⁴ Wille 1967, 169.

³⁰⁵ Plaut., *Pseudolos*, v. 573 a.; Bickel 2000, 474.

³⁰⁶ Moore 1998, 271.

Durch die Entwicklung des lateinischen Theaters, waren die Auftritte der *tibicines* zunehmend gefragt.³⁰⁷ Mit der Verbreitung des Genres der Pantomime, das sich seinen Platz als Nachspiel der Tragödie erobert³⁰⁸, wurde die Anwesenheit der *tibicines* auf der Bühne zusammen mit der von Schauspielern und Tänzern weiterhin geschätzt.³⁰⁹ In der Pantomime hingegen waren die Musiker keine Solisten mehr, sondern eine „große“ Orchestergruppe, die das auf der Bühne dargestellte Geschehen begleiteten.³¹⁰ Reich erklärt: „Bei Plautus wird das Stück nur von den Weisen eines einzigen Flötenspielers (*tibicen*) begleitet, in der Mimosoper aber spielt ein ganzes Orchester Pauken, Flöten, Cymbeln, Trompete. Bei Plautus sind nur vier Schauspieler auf der Bühne, den Flötenspieler mit eingerechnet. Im Mimos erscheinen ganze Scharen“.³¹¹

Bei anderen Gelegenheiten hingegen spielten die *tibicines* trotzdem noch als Solisten die Situationen mit.³¹² Diese konnten sich manchmal durch besondere Exzesse und Lebendigkeit auszeichnen.³¹³ Als Beispiel dafür eignet sich ein Wandgemälde in nilotischer³¹⁴ Szene in der *Casa del Medico* in Pompeji (VIII, 5, 24). Es handelt sich um einen großen Freskenputz (224 x 62,5 cm) aus dem Peristyl des Hauses und wird heute im Archäologischen Museum von Neapel aufbewahrt.³¹⁵ Die Darstellung zeigt eine Gruppe von Pygmäen bei verschiedenen Aktivitäten (Tafel 33): einen Musiker, der eine doppelte *tibia* spielt, ein Paar beim Liebesverkehr, ein Bankett und einen tragikomischen Kampf mit einem Nilpferd.³¹⁶ Ist das Dargestellte in der Vorstellung des Instrumentalisten Fantasie oder Realität?

5.2.1 Das Odeion in Pompeji

Um sich von Musik, Theater und verschiedensten künstlerischen Veranstaltungen berauschen zu lassen brauchte man in Pompeji nicht weit zu gehen. Die antiken Pompejaner haben ein ganzes Stadtviertel für Aufführungen konzipiert und verwirklicht. Dabei handelt es sich um die Regio VIII, 7, (vgl. Karte 5 & 6): Neben dem bereits erwähnten Teatro Grande, der Gladiatorenkaserne (*Quadriporticus*), dem Isistempels, dem *Forum triangolare* und dem dorischen Tempel wurde ein kleineres Theater, das Odeion, errichtet. Dass es sich bei dieser

³⁰⁷ Melini 2008, 20.

³⁰⁸ Wille 1967, 179.

³⁰⁹ Wille 1967, 179.

³¹⁰ Wille 1967, 178.

³¹¹ Reich 1974, 92.

³¹² Melini 2008, 21.

³¹³ Melini 2008, 21.

³¹⁴ Niloten: afrikanisches Volk, auffallend dunkel, groß und schlank.

³¹⁵ Es entstand auch eine Fotografie der Darstellung anlässlich der Ausstellung "Der Nil in Pompeji" im Ägyptischen Museum in Turin.

³¹⁶ Una scena nilotica di carattere erotico dalla Casa del medico di Pompei - MediterraneoAntico.it
Una scena nilotica di carattere erotico dalla Casa del medico di Pompei - MediterraneoAntico

Idee der Stadtplanung, Tempel neben Theatern zu errichten, um keinen Zufall handeln kann, wird nun immer deutlicher. Das *Forum Triangolare* mit den sich im Umkreis befindenden Gebäuden galt neben dem Forum (*forum civile*) als das zweite große Zentrum des öffentlichen Lebens in Pompeji.³¹⁷ Das sogenannte Odeion, oder auch *theatrum tectum* genannt (Regio VIII 7, 17-20), wurde in den ersten Jahren der Kolonie (79 v. Chr.)³¹⁸ erbaut und war überdacht, wie eine Inschrift belegt, und zwar auf Veranlassung von zwei lokalen Magistraten, M. Portius C. Quinctius Valgus, der auch das Amphitheater errichten ließ.³¹⁹



Abb. 50: Inschrift (CIL X 844b) Odeion in Pompeji³²⁰

Das Theater, das laut Melini vielleicht speziell für Musik gedacht war,³²¹ konnte zwischen 1500 und 2000 Zuschauer fassen. Es war für ein gebildeteres Publikum bestimmt, das Interesse hatte für musikalische Darbietungen, vielleicht auch poetische Vorträge und schauspielerische Leistungen.³²² Die Größe schien perfekt zu sein, um die Liebhaber der Musik, des Tanzes und der Poesie, die schon damals wie heute eine Elite darstellten, unterzubringen. Es war die Crème de la Crème der Bevölkerung, die solche Veranstaltungen besuchte und schätzte, verglichen mit der Masse, die andere Arten von Aufführungen im Amphitheater bevorzugten (vgl. Kapitel 5.2.2). Auch noch heute, in unserer modernen Welt, können wir einen ganz ähnlichen Vergleich dieses Phänomens herstellen: setzen wir die Größen unsere Theater, beispielsweise die Größe der Wiener Staatsoper, einem klassischen Theater mit Aufführungen klassischer Musik, Oper und Tanz, in Relation zur Größe eines Fußballstadiums, so braucht man nicht zwei Mal

³¹⁷ Maiuri 1939, 27.

³¹⁸ Maiuri 1939, 28.

³¹⁹ Maiuri 1939, 28.; Isler 2018 400f.

³²⁰ *C(aius) Quinctius C(ai) f(ilius) Valg(us) M(arcus) Porcius M(arci) f(ilius) duovir(i) dec(urionum) decr(eto) theatrum tectum fac(iundum) locar(unt) eidemq(ue) prob(arunt)*: "C. Quintus Valgus, Sohn des Caius, und M. Pocius, Sohn des Marcus, duoviri, haben auf Geheiß der Dekurionen den Bau des überdachten Theaters (theatrum tectum) in Auftrag gegeben und getestet"

³²¹ Melini 2008, 29.

³²² Maiuri 1939, 28.

überlegen, welches der beiden Aufführungsorte die größere Masse anzieht. Es ist unglaublich und erstaunlich, wenn man bedenkt, dass es sich bei Veranstaltungen von Poesie, Musik und Tanz heute noch genau so wie im antiken Pompeji um ein ausgewähltes Publikum der Elite handelt, sich in 2000 Jahren Geschichte folglich nichts geändert hat.

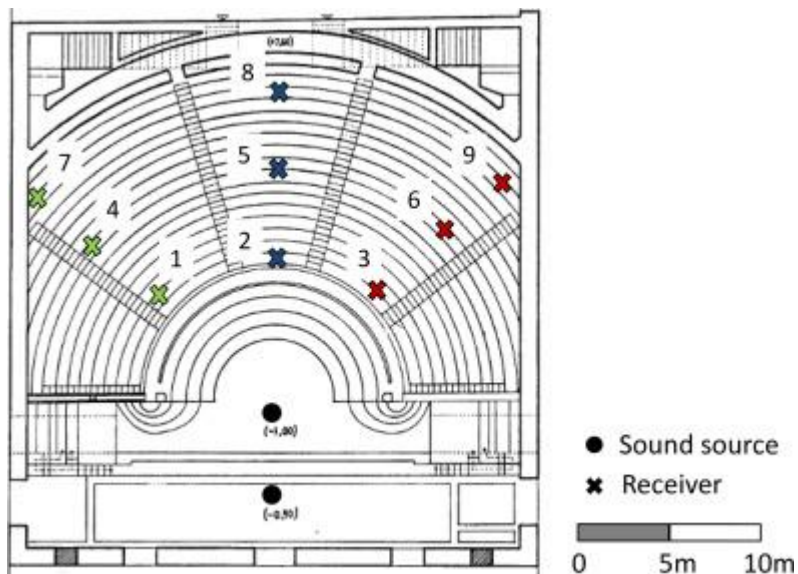


Abb. 51: Odeion in Pompeji, Plan von Murolo.



Abb. 52: Odeion von Pompeji

Die Archäologen, die das Odeion zuerst 1769 und dann zwischen 1792 und 1795 ausgruben, hatten das Glück, die noch fein dekorierten Wände zu sehen, die durch Malereien im zweiten

Stil geschmückt waren.³²³ Nach Sektoren getrennte Eingänge, um den Ein- und Ausstieg der Zuschauer zu erleichtern, eine einfache Bühne mit Vorhang und Künstlergarderoben, ein Halbkreis des Orchesters und die *Cavea*, bestätigen, dass das Theater für Aufführungen diente.³²⁴ Die Akustik muss unglaublich gewesen sein, aber was wurde gespielt und welche Instrumente kamen in Gebrauch?

Wenn wir die musikalische Komponente von Tragödien und Komödien betrachten, ist die *tibia* das Instrument, das in den Vordergrund tritt (vgl. Kapitel 5.2 Anfang). An dieser Stelle sollt erwähnt werden, dass um diese Zeit die Theaterstücke des klassischen griechischen und römischen Theaters dem Geschmack des Publikums nicht mehr zusagten, sondern die Kunst der Komödie den Vorrang vor Trauerstücken bekamen.³²⁵

Wenn wir aber die musikalischen Anregungen betrachten, die uns die Antike im Allgemeinen hinterlassen hat, stellen wir fest, dass es die Saiteninstrumente sind, die die Fantasie am meisten anregen.³²⁶ Diese Unterscheidung zwischen "Holzbläsern" und "Saiteninstrumenten" hat den Anschein, dass eine Art Hierarchie bei der Betrachtung der verschiedenen Arten des Musizierens geschaffen wurde: Die *lyra*, die *harpa* und die *cithara* galten als "edle" und "zivilisierte" Instrumente, während die Blasinstrumente wie beispielsweise die *tibia* und die *syrinx* zusammen mit allen "lauten" Schlaginstrumenten oft als "wild" und "anders" angesehen wurden.

Diese Unterteilung der Instrumente fand auch im Theater Verwendung, sodass in verschiedenen Situationen, in denen die Instrumente gespielt wurden, unterschiedliche Klangeigenschaften gefragt und erfordert wurden. Wie wir wissen, findet sich der Gegensatz zwischen den Musikinstrumenten auch im Mythos wieder: man denke an die berühmte Geschichte von der Herausforderung des Satyrs Marsyas an Apollo, die Hyginus in seinen *Fabulae* wiedergibt: „*Minerva tibias dicitur prima ex osse cervino fecisse et ad epulum deorum cantatum venisse. Iuno et Venus cum eam irriderent, quod et caesia erat et buccas inflaret, foeda visa et in cantu irrisa in Idam silvam ad fontem venit, ibique cantans in aqua se aspexit et vidit se merito irrisam; unde tibias ibi abiecit et imprecata est, ut, quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio. Quas Marsyas Oagri filius pastor unus e satyris invenit, quibus assidue commeletando sonum suaviorem in dies faciebat, adeo ut Apollinem ad citharae cantum in certamen provocaret. Quo ut Apollo venit, Musas iudices sumpserunt, et cum iam Marsyas inde victor discederet, Apollo citharam versabat idemque sonus erat; quod Marsya tibiis facere non*

³²³ Osanna, Grimaldi, Zuchtriegel 2016, 70f.

³²⁴ Isler 2018, 509.

³²⁵ Maiuri 1939, 28.

³²⁶ Melini 2008, 29.

potuit. Itaque Apollo victum Marsyan ad arborem religatum Scythae tradidit, qui cutem ei membratim separavit; reliquum corpus discipulo Olympo sepulturae tradidit, e cuius sanguine flumen Marsyas est appellatum. ³²⁷

In einem berühmten Wandgemälde aus Herculaneum ist die Hinrichtung von Marsyas nachgestellt: zu erkennen ist Marsyas, der gehäutet werden soll, weil er Apollo in einem musikalischen Wettbewerb herausgefordert hat und Olympus, der Vater des Satyrs, der den Gott auf Knien anfleht, ihn zu verschonen (Tafel 34).

Bedenkt man, dass in der Mentalität dieser Epoche die spirituellen Werte sehr hoch waren, dass es sich beim Odeion um ein sehr ausgewähltes und gebildetes Publikum handelt und dass die „edlen“ Saiteninstrumente vor allem mit den Göttern in Verbindung stehen, so kann man davon ausgehen, dass auch Saiteninstrumente im Odeion Gebrauch fanden. ³²⁸

An dieser Stelle soll ein Beispiel aus Pompeji für ein Konzert mit Saiteninstrumenten zur Veranschaulichung erwähnt werden (Tafel 35):

Zu erkennen sind vier Frauen in Vorbereitung auf ein Konzert. Die sitzende *cithara*. Spielerin stimmt eine *arpa* und eine *cithara*. Sie ist umgeben von anderen Frauen, von denen eine, gekrönt von einer Efeu-Girlande, Dionysos und dem Theater geweiht, eine Schauspielerin ist. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die Verbindung von Theater und Schauspieler*innen mit Musiker*innen von Saiteninstrumenten auch im Vesuv-Gebiet Gebrauch gefunden haben muss. Die Szene wurde im Schlafzimmer von Francesco I. und Maria Isabella von Bourbon in Capodimonte im pompejanischen Stil nachgestellt.

5.2.2 Das Amphitheater in Pompeji

Musik und die Verwendung von Instrumenten sind keinesfalls nur auf die „klassischen“ Theater der Vesuv-Städte Pompeji und Herculaneum beschränkt, sondern kommen auch im beeindruckenden Amphitheater von Pompeji reichlich zum Einsatz. Es deuten einige Details, die mit der Musik zu tun haben, darauf hin, dass bestimmte Aspekte des Feingefühls und

³²⁷ Hyginus, *Fabulae*, 165 Marsyas: "Minerva, so heißt es, war die erste, die aus den Knochen eines Hirsches einen Aulos (tibia) machte und sich damit beim Festmahl der Götter präsentierte. Aber Juno und Venus machten sich über sie lustig, weil sie azurne Augen und geschwollene Wangen hatte; und so kam die Göttin, verspottet wegen ihrer Musik und ihres Aussehens, zu einer Quelle im Wald von Ida. Hier sah sie sich beim Spielen im Wasser widergespiegelt und erkannte, dass man sie zu Recht verspottet hatte. Sie warf den Aulos weg und schwor, dass derjenige, der ihn aufheben würde, eine schreckliche Strafe erleiden würde. Einer der Satyrn, der Hirte Marsyas, Sohn des Eagro, fand es und begann, das Instrument eifrig zu üben, wobei er jeden Tag süßere Töne von sich gab, so dass er Apollo herausforderte, sich mit ihm im Spielen der Cithara zu messen. Apollo akzeptierte: als Richter wählten sie die Musen. Marsyas gewann, aber Apollo drehte seine Cithara um und spielte dieselbe Musik, was Marsyas mit dem Aulos nicht konnte. Und so band Apollo den besiegten Marsyas an einen Baum und übergab ihn einem Skythen, der ihn Glied für Glied häutete; dann übergab er das, was vom Körper des Satyrs übrig war, seinem Schüler Olympus, um ihn zu begraben. Der Fluss Marsyas ist nach seinem Blut benannt."

³²⁸ Zur Musik und Musikinstrumenten in Verbindung mit Göttern im Vesuv- Gebiet siehe Anhang.

Eleganz der rauen Welt der *spectacula* nicht völlig fremd waren. Die Musik im Amphitheater beschränkte sich allerdings nicht nur auf die Begleitung der Prozession zur Vorstellung der Protagonisten, beziehungsweise Gladiatoren, wie man vielleicht annehmen möchte, sondern findet sich auch in anderen Aufgabenbereichen wieder, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden.

Der Anblick beim Betreten des Amphitheaters, das am südöstlichen Rand der Stadt erbaut wurde, um die vorhandenen Mauern zu nutzen, aber auch, weil es günstig gelegen war und dadurch leicht zugänglich war³²⁹, muss großartig gewesen sein. Man wurde vom Lärm einer aufgeregten Menge überrascht, die auf den Beginn *spectaculum* wartete. Das Amphitheater von Pompeji wurde um 70 v. Chr. gebaut und kann daher als das älteste Bauwerk dieser Art, es ist das älteste Italiens, angesehen werden, das uns nahezu unversehrt überliefert ist.³³⁰ Die Dekoration heute ist jedoch ganz anders als in der Antike, da sie im Laufe der Zeit und durch Plünderungen völlig verloren gegangen ist. Heute fehlen leider die meisten Sitzreihen.



Abb. 53: Pompeji, Amphitheater (II, 6)

³²⁹ Welch 2007, 76f.; Maiuri 1939, 29.; Isler 2018, 512.

³³⁰ Welch 2007, 76f.; Maiuri 1939, 29; Isler 2018, 513f.; Bieber 1961, 178f.



Abb. 54: Pompeji, Amphitheater.

Besonders schwerwiegend allerdings ist der Verlust der Gladiatorenmalereien, die die Brüstung der Arena schmückten: Diese wurden glücklicherweise von dem Künstler Francesco Morelli während der Ausgrabungen 1813-15 sorgfältig dokumentiert.³³¹ Diese Ikonographien waren deshalb von besonderer Bedeutung, da sie uns Porträts von Gladiatoren und Szenen, die die Vorbereitung von Kämpfen, die Vergabe von Preisen an die Sieger und Jagden zeigten. Es scheint sich um realistische Bilder zu handeln, auch wenn eine Fantasiekomponente zu erkennen ist, wenn man Jacobellis Theorie folgt, dass im pompejanischen Amphitheater keine *venationes* mit großen Tieren stattgefunden haben.³³² Maiuri hingegen geht davon aus, dass auch wenn die Arena noch keine unterirdischen Gewölbe besaß, die Tiere für die Tierhetzen in einem besonderen Gebäude auf der Nordseite des Platzes untergebracht wurden.³³³

In Pompeji konnten Veranstaltungen bis zu zwanzigtausend Zuschauer erreichen.³³⁴ Die Attraktivität der Veranstaltungen war so groß, dass zu den Bewohnern der Stadt auch Menschen aus den Nachbarstädten und von überall her hinzukamen. Das berühmte Fresko aus der *Casa di Anicetus* in Pompeji (I 3, 23) zeigt, dass dieser Ansturm auch zu einigen Problemen führen konnte: zu erkennen ist das blutige Gemetzel des Jahres 59 n. Chr., als im Zuschauerraum des Amphitheaters, in der Arena und auf dem Vorplatz Nuceraner und Pompejaner als Anhänger

³³¹ Melini 2008, 56.

³³² Jacobelli 2003, 61.

³³³ Maiuri 1939, 29.

³³⁴ Welch 2007, 76f.; M Maiuri 1939, 29; Isler 2018, 513f.; Bieber 1961, 178f.

verschiedener Kämpfer aneinandergerieten (Tafel 36).³³⁵ Schon G. de Petra hat das Amphitheaterbild als Illustration der von Tacitus überlieferten,³³⁶ blutigen Schlägerei im pompejanischen Amphitheater gedeutet.³³⁷ Der römische Senat hätte nach diesem Vorfall, laut Tacitus, derartige Spiele für zehn Jahre untersagt.³³⁸

Doch zurück zu den Ikonographien der Gladiatoren, die für die Erforschung der Musikwelt im antiken Pompeji eine wichtige Rolle spielen: Unter den Figuren zieht die eines Gladiators, der das Blasinstrument *cornu* (vgl. Kapitel 3) spielt, die Aufmerksamkeit auf sich (Tafel 37).

Das Instrument, das ursprünglich für das Militär bestimmt war, war ein von Natur aus strenges Objekt mit wenig Verzierungen.³³⁹ An den Verbindungsstücken zwischen den Querstäben konnte das Instrument allerdings mit einfachen Dekorationen ausgestattet sein. Eine solche Verzierung ist beispielsweise auf einem *cornu* aus Bronze im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel zu erkennen (Tafel 38).

Die Waffen und Ausrüstungen der Gladiatoren scheinen dagegen wesentlich aufwendiger gewesen zu sein. Manchmal konnten sogar Darstellungen von Musikinstrumenten darauf abgebildet sein.³⁴⁰ Auf dem Gelände der so genannten Gladiatorenkaserne (*Caserna die Gladiatorum*) in Pompeji (VIII 7, 16) wurde ein Helm gefunden, auf dem eine *lyra*, eine *tibia* und eine *Syrinx* zusammen mit Thersichore und anderen Musen erscheinen (Tafel 39). Dieses Bauwerk befindet sich aus gutem Grund neben dem Teatro Grande und dem Odeion in Pompeji, da es bis vor dem Erdbeben von 62 n. Chr. als *porticum post scaenam* (vergleichbar mit einem modernen Foyer eines Theaters) für die Besucher*innen der Aufführungen diente. Die Funktion einer Kaserne zum Trainieren und als Unterkunft der Gladiatoren erhielt es erst nach dem Erdbeben.³⁴¹ Obwohl es seltsam erscheinen mag, dass auf den Ausrüstungen von Gladiatoren, die sich dem Kampf und dem Tod verschrieben hatten, Darstellungen von Musikinstrumenten eingraviert waren, gibt es einen guten Grund dafür: im Zuge der *Munera*,

³³⁵ Fröhlich 1991, 242; Maiuri 1939, 30; Zur historischen Interpretation des Ereignisses: Richardson, CdD 88ff.; W. O. Moeller, *Historia* 19, 1970, 84ff.; Castrén 111f.

³³⁶ Tacitus, *Annales* liber XIV, 17: „*Sub idem tempus levi initio atrox caedes orta inter colonos Nucerninos Pompeianosque gladiatorio spectaculo, quod Livineius Regulus, quem motum senatu rettuli, edebat. quippe oppidana lascivia in vicem incessente[s] probra, dein saxa, postremo ferrum sumpsere, validiore Pompeianorum plebe, apud quos spectaculum edebatur. ergo deportati sunt in urbem multi e Nucerninis trunco per vulnera corpore, ac plerique liberorum aut parentum mortes deflebant.*“

³³⁷ De Petra 1868/69, 185; Matz 1869, 240; Sogliano Nr. 662.

³³⁸ Fröhlich 1991, 242; Moeller 1970, 84; Richardson 90.

³³⁹ Meucci 1985, 383f; Melini 2008, 58.

³⁴⁰ Melini 2008, 58.

³⁴¹ Maiuri 1939, 30; Melini 2008, 58.

Amphitheateraufführungen, bei denen Gladiatoren als Protagonisten wirkten,³⁴² waren Musiker*innen verschiedener Instrumente ein integraler Bestandteil.

Im Vesuv-Gebiet gibt es zahlreiche ikonografische Hinweise auf die *Munera*. Auf einigen davon lassen sich auch Musiker- Darstellungen finden. Als Beispiel wäre die Darstellung in der *Casa del Sacerdos Amandus* (Pompeji I 7,7) zu nennen, die auf das Ende des 2. und den Beginn des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert wird. Es ist die älteste Darstellung dieser Art in Pompeji, auf der ein Kampf zwischen zwei Gladiatoren und ein maskierter *tuba*-Spieler zu erkennen sind (Tafel 40).³⁴³ Jacobelli geht davon aus, dass es sich bei der Darstellung um die Ermordung des Gladiatorenanführers Spartacus handelt.³⁴⁴ Melini hingegen erklärt, dass es sich durch die Anwesenheit des maskierten Spielers wahrscheinlich nicht um eine historische Szene handeln kann.³⁴⁵ Besonders spannend ist ein Graffiti, mit Inschriften (Tafel 41), auf einer Grabwand in der Nekropole Porta Nocera³⁴⁶ außerhalb von Pompeji, das neben dem Kampf zweier Gladiatoren auch Spieler verschiedener Instrumente zeigt und somit ein weiteres Beispiel dafür ist, dass Musiker als integraler Bestandteil der *Munera* zu sehen waren.³⁴⁷ Die Instrumentalisten begleiten den Kampf der Gladiatoren musikalisch. Um welche Instrumente es sich genau handelt, ob *tibia* oder *tuba*, kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes leider nicht mehr gesagt werden. Vermutlich wird es sich eher um ein Blechblasinstrument handeln, also um eine *tuba*, da der scharfe und um einiges lautere Klang dieser Instrumente den Lärm einer solchen Veranstaltung eher übertönte als der sanftere Klang eine *tibia*.

In der Antike, so wie heute noch, man denke an die vielen Blechblasinstrumente in Musikkapellen, galt die *tuba* (vgl. Kapitel 3) daher, wie alle anderen bronzenen Blasinstrumente als besonders geeignet für Aufführungen unter freiem Himmel, bei denen es auf Kraft und Feierlichkeit ankam.³⁴⁸

Die Musiker, die im Ambito des Amphitheaters spielen durften, waren in unterschiedlichen Momenten der Veranstaltung tätig. So durften sie zu Beginn keinesfalls bei Prozessionen fehlen: auf dem gut erhaltenen Marmorrelief in der Nekropole außerhalb von Porta Stabia, auf welchem es sich mit Sicherheit um *tubae* Spieler handelt,³⁴⁹ erkennt man eine solche Prozession (Tafel 42).

³⁴² Flecker 2015, 88.

³⁴³ Melini 2008, 58.

³⁴⁴ Jacobelli 2003, 76.

³⁴⁵ Melini 2008, 59.

³⁴⁶ Grab 14 EN

³⁴⁷ Melini 2008, 59.

³⁴⁸ Wille 1967, 84f.; Melini 2008, 62.

³⁴⁹ Melini 2008, 59.

Das Interesse an diesem Artefakt ist sehr groß, denn die Ikonographie zeigt alle Phasen der rituellen Aufführung, die im Amphitheater stattfand: wichtig sind die Figuren, darunter mehrere Musiker, in der Prozession, die die Arena betreten. An der Spitze der Prozession, hinter den Liktores, spielen zwei Musiker eine lange *tuba*, während ein dritter mit einem nicht zuzuordnenden Instrument in der Hand folgt.³⁵⁰

Weiters wurden die Musiker aber auch, trotz des vorstellbaren Lärms, während der Kämpfe eingesetzt.³⁵¹ Neben dem bereits erwähnten Graffiti veranschaulicht auch ein bekanntes Mosaik aus der Gegend von Tripolis, wie die Szene ausgesehen haben muss (Tafel 43): Während die Gladiatoren wild miteinander kämpfen, blasen die Musiker*innen weiter in ihre *tubae* und *cornua*. Besonders interessant ist die weibliche Spielerin der *hydraulis* (vgl. Kapitel 3), die in der linken Ecke der Ikonographie zu erkennen ist und die man angesichts des Kontextes nicht erwarten würde.³⁵²

Neben dem Gladiatorenkontext liegt die Vermutung nahe, dass der laute und edle Klang der Bronzeinstrumente auch bei der Vergabe von Preisen bei Wettbewerben zur Verwendung kam.³⁵³ Ein Beispiel dafür ist die Wandmalerei im IV. Stil, die noch in situ an der Südwand der *palestra* im Haus VIII 2, 23 in Pompeji erhalten ist (Tafel 44): Zu erkennen ist sowohl ein bewaffneter Sieger eines sportlichen Wettkampfs als auch der hinter ihm stehende *tubicen*, der eine sehr lange *tuba* spielt und ihn mit seiner Musik verherrlicht. Musiker wie dieser genossen in der römischen Welt hohes Ansehen, denn die *tuba* galt als heilig.³⁵⁴

Zweimal im Jahr, am 23. März³⁵⁵ und am 23. Mai³⁵⁶, fand in Rom das *Tubilustrum* statt bei dem das Instrument in einem Ritual gereinigt wurde. Es ist ein Fest, welches die kultische Reinigung oder Lustration der *tubae* bezweckte, die beim Opfer und anderen Veranstaltungen wie denen im Amphitheater gebraucht wurden. Varro erklärt den Namen: „*Tubilustrum* wird der Tag genannt, weil an diesem Tage im Atrium Sutorium die sakralen *tubae* kultisch gereinigt werden.“³⁵⁷ Wie in anderen Fällen, den *tibicines* (vgl. Kapitel 5.1.1), waren auch diese in mächtigen Kollegien zusammengeschlossen, die sowohl in militärischen als auch in zivilen Kreisen ihre Präsenz zeigten.³⁵⁸

³⁵⁰ Melini 2008, 59.

³⁵¹ Melini 2008, 62.

³⁵² Melini 2008, 62.

³⁵³ Melini 2008, 60.

³⁵⁴ Quasten 1930, 17.

³⁵⁵ Bezeugt durch: Lydus, *De Mensibus* 4, 60.

³⁵⁶ Bezeugt durch: Ovid, *Fasti* 5, 726.

³⁵⁷ Varro, *De lingua Latina* 6, 14 (63 Z. 8 Goetz- Schoell).

³⁵⁸ Melini 2008, 61.

5.3 Musik im Militär

Die Musik und die Klänge bestimmter Instrumente waren im römischen Militär von äußerst wichtiger Bedeutung. Man unterscheidet allerdings zwischen zwei Arten der Militärmusik³⁵⁹, die zwar auch oft miteinander verbunden waren, trotzdem nicht vieles Gemeinsam hatten: die Signalmusik und die militärische Kunstmusik.³⁶⁰ Wobei die Instrumentalmusik des Heeres vorwiegend dem Signalwesen diente.³⁶¹ Vor allem die Blechblasinstrumente, wie die *tuba* und das *cornu* waren im Heer als Hauptinstrumente vertreten (vgl. Kapitel 3). Sie wurden seit jeher mit der militärischen Welt und der Welt des Kampfes in Verbindung gebracht. Da man beispielsweise für die Jagd, Kriege und Festivitäten laute Instrumente benötigte, boten sich die eben genannten Blechblasinstrumente dafür am besten an.

Der Klang hatte offensichtlich eine praktische Funktion als Warn- und Befehlssignal.³⁶², war aber auch wichtig, weil ihm eine starke symbolische Bedeutung zukam:

"In jedem der beiden Heere begann eine einzelne tuba das Signal zu intonieren; dieser Klang wurde von den anderen tubae beantwortet, die in einem Kreis in einer festgelegten Position angeordnet waren, und dies sollte nur die Soldaten warnen, die Reihen zu schließen und ihre Waffen vorzubereiten. Kurz darauf spielten die anderen tubae, verteilt auf die verschiedenen Korps, Melodien, um den Mut zu wecken. Auf dieses kriegerische Geräusch folgte sogleich eine tiefe Stille; gleich darauf stießen alle tubae in einem furchtbaren Konzert einen durchdringenden, hohen Ton aus, und die beiden Heere stießen gemeinsam ein Kriegsgeschrei aus", so beschreibt Cassius die Schlacht von 42 v. Chr. bei Philippi, in der das Heer von Octavius, Antonius und Lepidus gegen das von Brutus und Cassius kämpfte.³⁶³ Die unterschiedliche Verwendung der Militärmusiker und ihre vielseitigen Aufgaben beschreibt Vegetius (Veg. De re mil. II,22), auch wenn die Versuche der Festlegung der speziellen Verwendung einzelner Instrumente in der römischen Militärmusik durch die Vieldeutigkeit der *termini* in den literarischen Quellen alles andere als einfach ist.³⁶⁴ Eine Zusammenfassung und allgemeinen Überblick der literarischen Zeugnisse bietet uns Fleischhauer: „Die Trompeter (*tubicen*) gaben den Soldaten das Zeichen zum Alarm, zum Angriff und zum Rückzug, bliesen im täglichen Dienst, beim Triumphzug, Leichenbegängnis, bei Prozessionen und

³⁵⁹ Zur römischen Militärmusik: J. Sperling 2015, *Kaiserzeitliche Staatsreliefs und römische Militärmusik: Die Säulen des Traian und des Marcus Aurelius in Rom*, S. 116f.; G. Wille 1967, *Musica romana*, S. 800f.

³⁶⁰ Sperling 2015, 116f.; Wille 1967, 800f.

³⁶¹ Fleischhauer 1959, 90.

³⁶² Sperling 2015, 120; Wille 1967, 812.

³⁶³ Cass. Dio. *Storia romana*, XLVII, 43.

³⁶⁴ Behn 1912, 45; Fleischhauer 1959, 91.

Opferhandlungen des Heeres. Trompeter (*tubicines*) und Hornisten (*cornicines*) bliesen gemeinsam in der Schlacht, um durch den Zusammenklang der Instrumente die eigenen Reihen zu ermuntern und die Feinde mutlos zu machen.“³⁶⁵

Wir wissen allerdings, dass in der Rangordnung des Heeres die *tubicines* (tuba Spieler) *cornicen* (cornu Spieler) in der Kaiserzeit mit Fahnen und Standartenträgern zu den „Unteroffizieren“ (*principales*) gehörten.³⁶⁶

Eine Voraussetzung der Militärmusik war natürlich die Beständigkeit eines Heerwesens, die im alten Rom zweifellos gegeben war. In Pompeji und anderen Vesuv-Städten herrschte allerdings zur Zeit des Vesuv Ausbruchs Frieden. Wahrscheinlich waren seit den sillanischen Kriegen keine Heere mehr im Vesuv-Gebiet aufgestellt worden, so dass die Worte, die ein anderer großer Mann, Ovid, für das Goldene Zeitalter reserviert hatte, durchaus auf diese Situation zutreffen konnten:

*„Es gab keine steilen Gräben, die die Stadt umgaben, keine geraden tubae, keine gebogenen bronzenen Füllhörner (cornuae), keine Helme oder Schwerter: Ohne die Notwendigkeit von Armeen lebten die Menschen ruhig in den Armen des Müßiggangs.“*³⁶⁷

Im antiken Vesuv-Gebiet lässt sich also nicht wirklich eine Militärmusik festmachen. Die in Pompeji ausgegrabenen Fragmente der Blechblasinstrumente fanden im Vesuv-Gebiet wohl einen anderen Nutzen anstatt des Heeres: das Läuten, das Blasen, das Musizieren dieser Instrumente dienten in den Jahrzehnten nach der Kolonisierung und bis zum tragischen Ende der Vesuv-Städte dazu, Zeremonien und Ereignissen einen feierlichen Rahmen zu verleihen (vgl. Kapitel 5.2.2 Amphitheater).

5.4 Musik im privaten Raum

Die Musik und das Aufgabengebiet der Musiker*innen erstreckten sich in der Vesuv-Region über die verschiedensten Bereiche. Für die antiken Menschen im Vesuv-Gebiet war Musik leicht zugänglich und konnte in den unterschiedlichsten Kontexten genossen werden, wie wir aus den vorangegangenen Kapiteln deutlich entnehmen können. Doch nicht nur an öffentlichen Orten, bei Zeremonien, in Theatern oder kultischen Veranstaltungen konnte man sich an der Musik und Tanz erfreuen. Au contraire: die musikalische Komponente galt auch im privaten Raum als Grundlage für gesellige Zusammenkünfte. Dabei kann es sich sowohl um Bankette

³⁶⁵ Fleishhauer 1959, 92.

³⁶⁶ Wille 1967, 109.

³⁶⁷ Ovi. *Metamorphosen* I, 97-100.

handeln als auch um private Hauskonzerte,³⁶⁸ die es in Pompeji offensichtlich häufig gegeben haben muss, wie wir im folgenden Kapitel feststellen werden.

Wie können diese Bankette mit musikalischer Unterhaltung in den Vesuv-Städten ausgesehen haben und welche Instrumente wurden dafür bevorzugt?

Zwei Gemälde im IV. Stil aus der *Casa del Triclinio* in der Via Nola in Pompeji (V 2, 4) stellen solche Bankettszene dar (Tafel 45 & 46). Dabei handelt es sich um zwei von drei Tafeln, die als Mittelbilder der Dekoration im IV. Stil im *Triclinium* r der Casa fungierten und mit Inschriften versehen wurden, die uns das Teilen von Speise und Getränken in einem fröhlichen, freundschaftlichen, leidenschaftlichen Rahmen zeigen.³⁶⁹ Ein weiteres Beispiel pompejanischer Bankettszenen ist in situ in der *Casa dei Casti amanti* in Pompeji (IX 12, 06/08) zu finden (Tafel 47).

Schon in archaischer Zeit wurde die Musik als wesentlicher Bestandteil dieser Anlässe empfunden.³⁷⁰ Damals war es der Aoede³⁷¹, der in Begleitung der *cithara* von epischen Geschichten der Götter und Helden sang. Die Rollen der Künstler*innen und Zuschauer*innen konnte vertauscht werden, und jeder Gast konnte sich der Gesellschaft auch als Musiker*in und Dichter*in präsentieren. Die Musik war ein wesentlicher Bestandteil der Szene. Auf einem Gefäß aus Cumae erkennen wir, dass der neben der *cithara* bei Banketten auch der *aulos* als eines der Musikinstrumente hinzugefügt wurde.

³⁶⁸ Zur pompejanischen Malerei mit Konzertszenen vgl. Cerulli Irelli/ de Franciscis 1993b, 234, Nr. 448.

³⁶⁹ Zu den Bankettszene der *Casa del Triclinio*: Fröhlich 1991, 222f.; Mau 1885, 206, 243ff.

³⁷⁰ Wille 1967, 143f.; Melini 2008, 45.

³⁷¹ Aöde oder Aoede waren ‚Sänger‘ und ‚Dichter‘. Es ist eine Bezeichnung für einen künstlerischen Berufsstand der homerischen Zeit. (vgl. Milman Parry: *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, 1930 (Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 41); *II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, 1932 (Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 43))



Abb. 55: Bankettszene, rotfiguriger Krater aus Cumae; Neapel: Nationalmuseum

Der Brauch beim Gastmahl oder Festessen Musik heranzuziehen, wurde also durch griechische Einflüsse befestigt und die Tradition ging schließlich auf die Römer*innen über.³⁷² Für die Römer*innen war Horaz der Dichter des Bankettes. *"Lasst uns jetzt trinken! In freiem Jubel, jetzt, lass unsere Füße den Boden berühren! Jetzt ist es an der Zeit, Freunde, die Kissen mit den Bildnissen der Götter mit Speisen zu garnieren, die dem Kollegium des Mars würdig sind."*³⁷³ Im Laufe der Zeit hatten sich die Dinge jedoch geändert und auch die Rolle der Musik schien im Hinblick auf künstlerisches Engagement neu dimensioniert zu werden.³⁷⁴ Bei Martial lesen wir eine besonders interessante Haltung zur Musik bei Banketten: *"In seiner gelehrten Seite bespricht Pisco die beste Art von Bankett und erläutert viele Konzepte, manchmal in einem angenehmen Ton, manchmal in einem edlen Ton, aber immer mit Doktrin. Möchten Sie wissen, welches die beste Art von Bankett ist? Die, bei der es keine Tibia Spieler gibt"*.³⁷⁵

Das berühmteste Abendessen in der Geschichte Roms ist wohl die *Cena Trimalchionis*, die uns Petronius Arbiter in seinem *Satyricon* erzählt. Hier scheinen die Klangkomponente von wesentlicher Bedeutung gewesen zu sein, auch wenn die strenge und hieratische Haltung der griechischen Vorgänger verloren gegangen ist.³⁷⁶ Zwei Ausschnitte sollen herangezogen werden:

³⁷² Wille 1967, 143.

³⁷³ Horaz, *Carmina*, I, 37: „Nunc est bibendum, nunc pede libero pulsanda tellus, nunc Saliaribus ornare puluinar deorum tempus erat dapibus, sodales.“

³⁷⁴ Melini 2008, 46.

³⁷⁵ Martial, *Epigrammi*, IX, 77.

³⁷⁶ Salenius 1927, 44f.

"Während wir mit diesen Delikatessen beschäftigt waren, trug man Trimalchio unter Musikbegleitung herein und setzte ihn inmitten ganz kleiner Kopfkissen nieder. Nur mit Mühe unterdrückten wir das Lachen".³⁷⁷

"Trimalchio hatte nun seine Partie beendet, ließ sich von allem nachservieren und hatte uns mit lauter Stimme Erlaubnis erteilt, uns, wenn wir wollten, zum zweitenmal Honigwein einschenken zu lassen, als die Musik plötzlich einen Tusch blies und der erste Gang von einer Sängergruppe blitzschnell abserviert wurde."³⁷⁸

Die zweite Stelle aus dem *Satyricon* ist besonders aufschlussreiche: sie gibt uns zu verstehen, dass sich das Aufgabengebiet der Sänger nicht nur aufs Musizieren beschränkte, sondern sie in diesem Kontext gleichzeitig auch „Bediensteten“ gewesen sein konnten. Durch die Erwähnung einer „Sängergruppe“ (*choro cantante*) kann man annehmen, dass "Quantität" der "Qualität" vorgezogen wurde, ein lauter Hintergrundklang gegenüber der Reinheit und den sanften Melodien und Schwingungen der Saiteninstrumente bevorzugt wurde. Orchester und Chöre schienen mehr Effekt zu machen und die Gäste mehr aufzumuntern. Außerdem berichtet Petron von einem „Tusch“ (*signum symphonia*), dessen Klang als Signal zum Abservieren eines Ganges diente.³⁷⁹

Auch der Tanz, der den erotischen Werten des Banketts Ausdruck verlieh, die in der römischen Zeit sicherlich nicht im Hintergrund standen, durfte dabei nicht fehlen. Es scheint, dass die besten Tänzerinnen, die sich lasziv zum Klang der *crotala* bewegten, wie wir auf der Tafel 2 aus Pompeji erkennen können (vgl. Kapitel 3), aus Spanien kamen, insbesondere aus Cádiz: die sogenannten *Gaditanae*, wie Martial uns berichtet.³⁸⁰

Es war also die Kombination von Musik und Tanz, die zur Begeisterung und Erregung während eines Banketts beitrugen. *Tibiae*, *crotala* und der Gesang dienten zur musikalischen Untermalung für solche privaten Veranstaltungen. Dass es sich dabei nicht immer um Berufsmusiker*innen handeln musste, haben wir bereits bei Petron nachlesen können. Ovid, der als Kenner bekannt war, riet allen jungen Mädchen singen zu lernen: „*Res est banda canor: discant cantare puellae / (pro facie multis vox sua lena fuit)*“.³⁸¹

³⁷⁷ Petron., *Satyricon*, 32, 1: "in his eramus lautitiis, cum ipse Trimalchio ad symphoniam allatus est positusque inter cervicalia munitissima expressit imprudentibus risum." Übersetzung von: Harry C. Schnur

³⁷⁸ Petron., *Satyricon*, 34, 1: "iam Trimalchio eadem omnia lusu intermisso poposcerat feceratque potestatem clara voce, si quis nostrum iterum vellet mulsum sumere, cum subito signum symphonia datur et gustatoria pariter a choro cantante rapiuntur." Übersetzung von: Harry C. Schnur

³⁷⁹ Zu Klängen in Pompeji siehe Kapitel 5.5.

³⁸⁰ Martial, *Epigramme*, VI, 71.

³⁸¹ Ovid, *Ars amatoria*, III, 315-316: "Singen verführt, Mädchen lernt singen / (manch eine Stimme war mehr verführerisch als das Gesicht)".

Doch nicht nur während privaten Banketts und Festessen erklang Musik in den Häusern der Vesuvbewohner*innen. Auf einigen Darstellungen finden sich auch Konzertszenen im intimen Rahmen der Hausmusik, wie zum Beispiel auf dem Gemälde aus der Palestra in Herculaneum (Insula Orientalis, II 4,19) (Tafel 48): Zu erkennen sind drei sitzende Musiker*innen. Links eine efeubekränzte Sängerin oder Rezitatorin mit einer beschrifteten Tafel in der Hand, vielleicht kann es sich dabei um den Notentext handeln (?), die die Musik verfolgt und gespannt auf ihren Einsatz wartet. Neben ihr sind zwei Musiker*innen, ein Doppel- *tibia* Spieler und eine junge *cithara* Spielerin, zu erkennen, die die instrumentale Begleitung mit Vor- Zwischen- und Nachspiel übernehmen.³⁸² Der *tibicen* (Tafel 49), mit seinen wirren Haaren und buntbesticktem Gewand (die Farben des Gemäldes sind gut erhalten), bläst leidenschaftlich in die Röhren seines Instruments. Das *capistrum* (die Mundbinde, vgl. Kapitel 3), die ihm das Spielen erleichtert ist hier besonders gut zu erkennen. Mit dem Fuß spielt der *tibicen* gleichzeitig das *scabellum*, wodurch er den Rhythmus des Stückes angibt.³⁸³ Die rechtsstehende *cithara* Spielerin führt ihr Instrument an einem über die Schulter laufenden Tragriemen, welcher unten am Instrument befestigt ist.³⁸⁴ In ihrer rechten Hand hält sie das Plektrum, mit dem sie über die insgesamt 13 Saiten streicht, während sie dieselben mit den Fingern der Linken zupft (Tafel 50).

Im Hintergrund des Gemäldes sind zwei Zuschauer zu sehen, die andächtig der Konzertdarbietung lauschen. Zu erkennen sind Umrisse eines angedeuteten Gebäudes. Fleischhauer geht davon aus, dass die musikalische Darbietung im Garten des Hauses stattfand.³⁸⁵ Eine andere Interpretation dieses Gemälde bietet uns Schefold, der die Szene als eine Einstudierung eines musikalischen Vortrags sieht. Er sieht in der Sängerin eine Dichterin, die ihre Werke mit den beiden Musikern probt. Aus diesem Grund muss also die *cithara* Spielerin die Gesangsstimme übernehmen, weshalb auch ihr Mund seiner Meinung nach in eine besonderen Form einnimmt.³⁸⁶ Helbig hingegen geht wieder von einem Konzert aus und keiner Probe.³⁸⁷

Nach griechischem Vorbild wurden lyrische Gedichte als Kunstlieder auch in Rom gern mit musikalischer Begleitung gesänglich vorgetragen, was auch Werke römischer Dichter, wie beispielsweise Vergil, betraf.³⁸⁸ In der Kaiserzeit dehnte sich die Anwendung der musikalischen

³⁸² Fleischhauer 1964, 102.

³⁸³ H. Albert sieht hier kein *scabellum*, sondern eine kleine Fußbank, auf die er mit dem Fuß klopfend den Rhythmus angibt: (vgl. H. Albert, Musik, 164ff.)

³⁸⁴ Ähnliches kennen wir auch heute noch beim Spielen der Gitarre, die durch einen vergleichbaren Tragriemen von den Musikern getragen wird.

³⁸⁵ Fleischhauer 1964, 102.

³⁸⁶ Schefold 1956, 37

³⁸⁷ Helbig Nr. 1125.

³⁸⁸ Wille 1967, 136f.

Vortragsweise fast auf alle Formen und Gattungen der Poesie aus. Ein weiteres Beispiel einer ähnlichen Konzertszene, die ebenfalls eine Art kammermusikalische- konzertante Darbietung lyrischer Gedichte darbrachte, ist in der *Villa suburbana* an der Porta Marina in Pompeji zu finden.³⁸⁹ Auf diesem kleinen Wandgemälde sind drei Zuschauer zu sehen, die dem Spiel und dem Gesang eine *cithara* Spielers aufmerksam und gespannt zuhören.

Von ausschlaggebender Bedeutung bei solchen Darbietungen ist das polyphone Zusammenspiel von Gesang und Begleitung unterschiedlicher Instrumente, wie wir auf beiden Gemälden sehen können. Die Instrumente mussten vorher entsprechend gestimmt werden (vgl. Kapitel 5.2.1 u. Tafel 35: eine Frau beim Stimmen zweier Instrumente)³⁹⁰, da rhythmische und harmonische Ungenauigkeit beim Konzert im römischen Publikum Kritik und Missfallen auslösen konnte.³⁹¹

Ein Beispiel von besonderer Art, das uns eine weitere Musikszene in einem intimen Rahmen zeigt, ist in der *Casa di Meleagro* in Pompeji (VI 9, 2-13, atrio 2) zu finden. Zu erkennen ist eine Frau, die das Ankleiden einer Figur, deren Schuhe von einem Diener angezogen werden, mit einer *lyra* begleitet (Tafel 51). Die Besonderheit dieser Darstellung liegt im Kontext: auch wenn bis heute kein vergleichbares Beispiel gefunden wurde, bietet dieses Gemälde Grund zur Annahme, dass in pompejanischen Wohnhäusern reicher Besitzer*innen Musik auch bei alltäglichen Tätigkeiten Verwendung fand und präsent war.

Dass Musiker*innen gerne in Verbindung mit anderen Musiker*innen dargestellt wurden, dient uns vor allem als Verdeutlichung der Mehrstimmigkeit, die es schon im antiken Vesuv-Gebiet gegeben haben muss. Einige Darstellungen zeigen allerdings auch Musiker*innen in Gesellschaft anderer Künstler*innen. Grund dafür ist die Tradition (die ihre Wurzeln in der griechischen Kultur hat), dass Bewohner*innen des Vesuv-Gebiets Musik in Verbindung mit Tanz, Klang und Poesie bringen. Die von Platon verwendeten Begriffe dafür sind *lògos*, *harmonia* und *rhythmòs*.³⁹² Ein Beispiel dafür ist ein berühmtes Gemälde aus einem Haus, das sich zwischen der Basilika und dem Theater in Herculaneum befindet (Tafel 52): wir erkennen zwei Figuren, eine mit einer *cithara*, also die Musikerin, die von einer rätselhaften Figur mit einer Maske flankiert wird. Kann es sich bei dieser Figur vielleicht um einen Schauspieler handeln?³⁹³

³⁸⁹ A. Maiuri, Pompeji, 7. Auflage, Rom 1957, Taf. LXV, Abb. 113, S. 105, 173.

³⁹⁰ Behn 1954, 89.

³⁹¹ Cic. De orat. 3, 50. 196.

³⁹² Platon, Repubblica, 398d.

³⁹³ Melini 2008, 38.

Neben den „Musiker*innen mit Musiker*innen“ (Zeugnisse erster Polyphonie) - und den „Musiker*innen mit Künstler*innen“ Darstellungen lassen sich auf den Wänden der Vesuv-Städte auch Ikonographien alleinstehender Virtuosen finden: Kann es sein, dass es sich dabei um „Primadonnen“- Darstellungen handelt? Vielleicht existierte schon im antiken Vesuv-Gebiet eine Welt der "Primadonnen",³⁹⁴ so wie wir sich auch heute noch aus der Welt der Künstler*innen kennen. Besondere Graffiti- Inschriften, auf den Mauern der Vesuv-Städte, bekräftigen diese Vermutung: Auf einige dieser Musiker*innen, die sich womöglich als „Diven“ fühlten, wurde offensichtlich mit bestimmten Wörtern hingewiesen. Eine von ihnen scheint auf Griechisch *au(l)éta* zu lauten³⁹⁵, während eine andere sich auf einen Streit zwischen Musikerinnen zu beziehen scheint.³⁹⁶

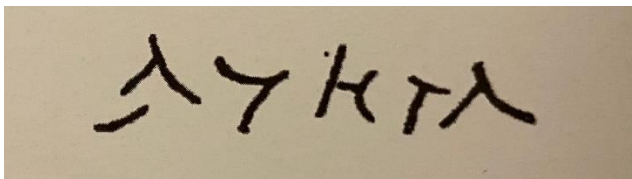


Abb. 56: „Aù(l)éta“ (?), Wand- Graffiti, CIL 5217, aus Pompeji, Casa IX 7, 3/6.

Drei Beispiele aus dem Vesuv-Gebiet, die eine *lyra*, eine *arpa* und eine *cithara* Spielerin darstellen, verdeutlichen diese Primadonnen- Haltung gut. Vor allem das Gemälde der *lyra* Spielerin aus der *Villa di San Marco* in Stabia ruft die sinnliche und selbstbewusste Haltung der halb nackt dargestellten Musikerin vor einer gemalten Architektur hervor (Tafel 53). Beim Betrachten des Gemäldes wirkt es fast so, als würde uns die selbstbewusste Musikerin zublinzeln. Eine ähnliche Haltung, wenn auch nicht so provokativ, zeigt die bekränzte Musikerin auf dem Gemälde, das eine Wand der *Villa rustica* in Boscoreale schmückte. Hier liegt das Interesse des Bildes nicht so sehr bei der *arpa* spielenden Musikerin, sondern mehr bei dem Instrument selbst (Tafel 54). Das dritte Beispiel ist ein Wandgemälde aus der *Villa di P. Fannius Synistor* aus Boscoreale (Tafel 55). Verglichen zu den anderen beiden Musikerinnen ist die *cithara* Spielerin hier etwas ernster dargestellt, deswegen allerdings nicht weniger souverän. Auch ihr Kleidungsstil, umhüllt von mehreren Stoffschichten, unterscheidet sich deutlich von den vorigen beiden etwas freizüglicheren Musikerinnen.

³⁹⁴ Melini 2008, 38.

³⁹⁵ CIL 5217, aus Pompeji, IX 7,3/6.

³⁹⁶ CIL 8873, aus Pompeji, III 5.

5.4.1 Casa delle Suonatrici/ Casa di Marco Lucrezio in Pompeji (in Regio IX)³⁹⁷

Die *Casa delle Suonatrici* oder *Casa di Maro Lucrezio*³⁹⁸ die sich entlang der Via Stabiana in der Regio IX (3,5 und 3,24: Karte X) in Pompeji befindet, ist durch ihre zahlreichen und außergewöhnlichen Darstellungen von Musiker*innen, Instrumenten und Musikszenen, die dem Haus ihren Namen verleihen, von ganz besonderer Bedeutung für uns. Sie geben uns Hinweise über das Musizieren im privaten und intimen Rahmen. *Marco Lucrezio* ist der Name des Eigentümers, der von einem Fresko übernommen wurde, das ein *instrumentum scriptorium* mit einem an ihn adressierten Brief zeigt.³⁹⁹ Dieses Fresko befindet sich im Raum 19: zu erkennen ist eine Wandmalerei mit Schreibgeräten und einem Brief mit der Adresse von: *M. Lucretio, Flam(ini) Martis, Decurioni*.⁴⁰⁰ Der Brief oder die Schriftrolle mit der Aufschrift ist in der rechten oberen Ecke zu erkennen.



Abb. 57: Fresko (Raum 19) mit Aufschrift des Besitzers.

Bevor wir uns den ikonografischen Zeugnissen und ihrer Bedeutung widmen, soll ein kurzer Abschnitt zum architektonischen Aufbau des Hauses gegeben sein:

Die *Casa delle Suonatrici*, die durch die Zusammenlegung von zwei früheren Häusern einen etwas merkwürdigen Grundriss hat (Karte 8) kam bei Ausgrabungen zwischen 1846 und 1847 ans Tageslicht und erstreckt sich über eine Fläche von etwa 625m². Im Vestibül (Raum 1) befindet sich das berühmte Fresko der Musikerinnen, weshalb das Haus, wie bereits erwähnt, auch als Haus der Musikerinnen bekannt ist. Der Haupteingang befindet an der *Via Stabiana*.

³⁹⁷ Zur *Casa di Marco Lucrezio*: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.

³⁹⁸ Beginn der Ausgrabungen des Hauses: Juli 1846

³⁹⁹ vgl. Engelmann 1929, *Neuer Führer durch Pompeji*: Zweite Auflage, 120; Helbig 1868, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, 1722; Della Corte 1965, *Casa ed Abitanti di Pompei*, 161.

⁴⁰⁰ [CIL IV 879], heute im Archäologischen Museum in Neapel: Inv. Nr. 9818.



Abb. 58-59: Haupteingang an der Via Stabiana.

Der Eingang zum zweiten Haus befindet sich in der Gasse, die im rechten Winkel zur *Via Stabiana* verläuft (Raum 28). Dabei handelt es sich um das ältere Haus, was sich an den verwendeten Bautechniken wie der Fassade in *opus quadratum* und den Umfassungsmauern in *opus africanum* zeigt.



Abb. 60: zweiter Eingang zum Haus mit *opus quadratum*.

Die beiden Wohnbereiche treffen sich im Garten (Raum 26), dem eigentlichen Herzstück des Hauses, das dem Besucher von der Straße aus als landschaftliche Kulisse erscheint.



Abb. 61: Garten der Casa (Raum 26)



Abb. 62: Marmornische mit Mosaik, Wasserfall und Silenus- Statue

Sowohl das *Tablinum* (Raum 12) als auch das *Triclinium* (Raum 14) haben ein großes Fenster mit Blick auf das kleine, aber reizvolle *Viridarium*, das dem Atrium (Raum 3) gegenüberliegt. Der Garten ist mit einer eleganten Marmornische und einem kleinen Wasserfall geschmückt, der in eine Silenus-Statue eingebaut ist. Um ein kreisförmiges Becken herum waren vier Hermen und eine Reihe von Marmorstatuen unterschiedlicher Größe und verschiedener Themen angeordnet, die jetzt durch Kopien ersetzt wurden. Sie stellen Eroten, Tiere, einen Satyr und eine Satyrherde dar, aus der eine Ziege herausragt.



Abb. 63: Blick auf Garten von Atrium aus.

Legen wir nun den Fokus auf die Wanddekoration des Hauses:

Der Eingangsbereich (*fauces*; Raum 1), ist im vierten Stil dekoriert, einer Dekorationsart, die auch im übrigen Haus zu finden ist. Eine Tür führt zu einem kleinen Raum, der wiederum entweder zum *Atrium* oder zu einer Treppe führt, die in das obere Stockwerk geführt haben muss, das nach dem Ausbruch des Vulkans eingestürzt ist. Nach dem Eingang betritt man das *Atrium* (Raum 3), dessen Wandmalerei Großteils leider verloren gegangen ist und das ein zentrales *Impluvium* hat. An der rechten Seite der Rückwand sind heute noch Teile eines *Larariums* erhalten.

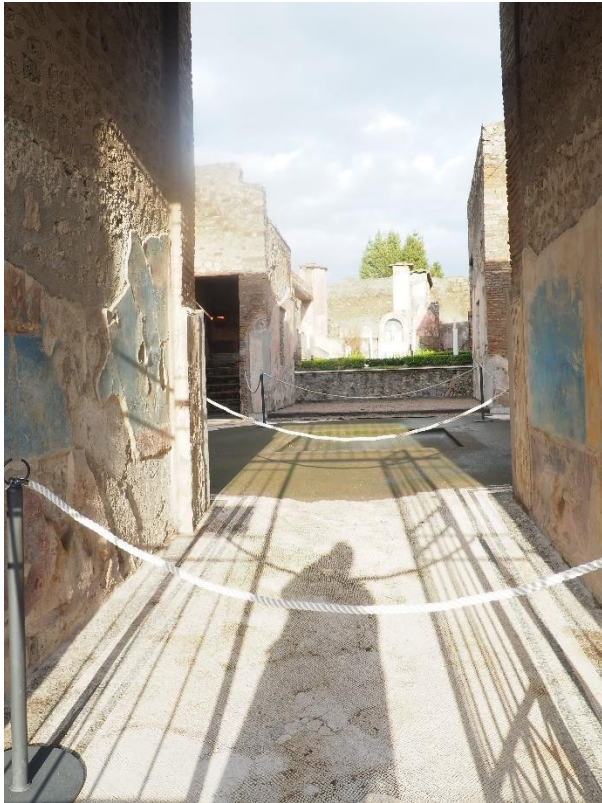


Abb. 64: *fauces* (Eingangsbereich) mit Darstellungen der Musikerinnen.

„Dieses Haus schien zum Zeitpunkt des Ausbruchs in Reparatur gewesen zu sein; zumindest können wir uns den rauen Zustand, in dem das Impluvium oder Wasserbecken im Atrium gefunden wurde, nicht anders erklären. Zweifellos sollte es mit Marmor ausgekleidet werden: In seinem jetzigen Zustand bildet es einen starken Kontrast zur Eleganz des übrigen Atriums. Das ist mit weißem Mosaik gepflastert; der untere Teil der Wände wurde in Nachahmung von verschiedenfarbigem Marmor bemalt; oben sind die Wände blau und mit Grotesken verziert; das Ganze wird von einem Fries aus vergoldetem Stuck gekrönt, von dem bei den Ausgrabungen zahlreiche Fragmente gefunden wurden. In den Schlafgemächern und anderen

Räumen, die das Atrium umgeben, befanden sich mehrere gute Gemälde, von denen einige in das Museum von Neapel gebracht wurden."⁴⁰¹



Abb. 65-66: Fragmente eines Lararium im atrium.

Entlang der linken und rechten Wand befinden sich zwei *cubicula* (Raum 4 & 5) und eine *alae* (Raum 6), wie es die typische Architektur eines pompejanischen Hauses abverlangt:⁴⁰² Das erste *cubiculum* auf der linken Seite (Raum 4) ist in Gelb gehalten und hat eine mittlere Fläche in derselben Farbe, jedoch in sanfteren Tönen, mit kleinen Gemälden mythologischer Szenen in der Mitte, wie Satyr mit Mänade an der Nordwand, Narziss mit Amor an der Westwand und Venus und Amor an der Ostwand, wobei letzteres im Archäologischen Nationalmuseum von Neapel aufbewahrt wird und nicht mehr vor Ort zu sehen sind. Das zweite *cubiculum* (Raum 5) hat eine ähnliche Dekoration mit kleinen Gemälden auf den Tafeln des mittleren Bereichs, die *Venere Pescatrice* an der Nordwand, Polyphem, der einen Brief von Galatea erhält, an der Westwand und Frisso und Elle an der Ostwand, letztere im Archäologischen Museum von Neapel, darstellen. Kleine Medaillonfresken vervollständigen den Raum. Ganz am Ende der linken Seite befinden sich zwei Türen, von denen eine zur Küche und zu den Latrinen führt und die andere zu einem kleinen, bescheiden dekorierten Raum.

⁴⁰¹ Dyer 1867, *The Ruins of Pompeii*. London: Bell and Daldy, 84.

⁴⁰² vgl. Maiuri 1939, *Das pompejanische Haus*, 32ff.; Mielsch 1997, *Die römische Villa. Architektur und Lebensform*, 15f.



Abb. 67: *cubiculum* (Raum 4) Nord- Wand mit Malerei.



Abb. 68: *cubiculum* (Raum 5).

Die *cubacula* auf der rechten Seite haben einen gelben Sockel und weiße Tafeln: das erste hat Szenen mit Darstellungen von Seleme und Endymion an der Westwand, Chiron und Achilles an der Südwand und Nereid auf einem Delphin an der Ostwand, während das zweite Galatea an der Westwand, Cypris an der Südwand und Galatea und Polyphem an der Ostwand zeigt. Beide Räume sind außerdem mit mythologischen Figuren verziert. Die *ala* (Raum 13) auf der rechten Seite hat rote und gelbe Tafeln auf einem dunkelroten Band mit Rechtecken, die mit Darstellungen des Lebens des Meeres verziert sind. Auf einer Szene ist ein Dichter und ein Komiker dargestellt.⁴⁰³

⁴⁰³ Helbig 1868, 1458; heute im Nationalmuseum in Neapel, Inv. Nr. 9030.



Abb. 69: Wandgemälde des sitzenden Dichters mit komischer Maske und Muse (Raum 13).



Abb. 70-71: *ala* (Raum 13) mit Zugang zu *triclinium*.

Das *Triclinium* (Raum 14), das auch vom Atrium aus zugänglich ist, hat Wände mit schwarzen Sockeln und mit gelben Rechtecken mit Blumenmotiven. Der mittlere Bereich, der in rote und gelbe Tafeln unterteilt ist, ist mit mythologischen Szenen verziert, wie der Triumph des Bacchus an der Nordwand und Herkules mit einem Omphalos an der Ostwand, während der an der Südwand verloren gegangen ist.⁴⁰⁴

Vom Atrium aus, auf der linken Seite des *Tablinums*, führt eine Treppe (Raum 17) zu zwei Räumen (Raum 18 & 19), die auf den Garten blicken: diese sind mit Fresken aus roten Tafeln geschmückt, die durch gemalte Säulen voneinander getrennt sind, der andere mit kleinen Tafeln

⁴⁰⁴ Heute befinden sich alle im Archäologischen Museum in Neapel.

in Gelb und Rot auf weißem Grund. In diesem Raum wurde das Fresko mit dem Namen des Besitzers gefunden.



Abb. 72: Stiegenaufgang zu Raum 18 & 19.

Auf der Nordseite des Gartens befinden sich große Wirtschaftsräume, die aus dem Zusammenschluss des anderen Hauses hervorgegangen und wiederum aus einer Eingangshalle, einem *Atrium*, einem *Tablinum* und einer Treppe zum Obergeschoss bestehen (Räume 20-30).



Abb. 73-74: Obergeschoss; zweites Haus.

Werfen wir nun einen Blick auf die Musik- Darstellungen des Hauses, beginnend mit dem Eingangsbereich des Haupteingangs (Raum 1) und den Darstellungen der Musikerinnen, die dem Haus ihren Namen gegeben haben: leider sind beide blau bestrichenen Wände dieses Raumes mittlerweile stark beschädigt und machen eine detaillierte Analyse nicht einfach. Nichtsdestotrotz können wir an der Südseite des Eingangsportals Reste einer Wandmalerei von Musikerinnen erkennen (Tafel 56).



Abb. 75: Südseite des Eingangsbereiches.

Auf dem quadratischen Gemälde auf blauem Hintergrund sehen wir drei Gestalten, die dabei sind zu musizieren. Dank einer Kopie von Michele Mastracchio (Tafel 57) und einer Zeichnung von Nicola La Volpe (Tafel 58) kann die beschädigte Darstellung deutlich besser analysiert werden: Die in der Mitte stehende bekränzte Frauenfigur, die von einer größeren Figur hinter ihr geführt wird, bläst in ihre Doppel *tibia*. Beide Figuren haben Masken auf, weshalb die Szene von Helbig auch als „*scena di commedia*“ bezeichnet wird.⁴⁰⁵ Vor ihr ist eine kleinere, um einiges jüngere Figur zu erkennen, die den Weg zu leiten scheint.

Auf der gegenüberliegenden Seite, der Nordseite, des *fauces* erkennen wir ein weiteres Fragment einer Theaterszene oder laut Abbate eine Darstellung der Göttin Ceres (Tafel 59).⁴⁰⁶ Da auch diese Wand leider stark beschädigt ist und nur mehr der untere Teil des Gemäldes erhalten ist, kann eine genaue Interpretation nicht folgen. Auch hier hilft uns die Zeichnung nach Giuseppe Abbate die Fackeln, die als Attribute der Göttin Ceres gesehen werden, auf der Darstellung besser zu erkennen (Tafel 60).

Verlassen wir nun den Eingangsbereich, überqueren wir das Atrium und gehen schräg rechts ins *triclinium* dem Speisesaal des Hauses, so finden wir zahlreiche, überaus spannende Darstellungen mythologischen Charakters mit musikalischen und theatralen Inhalten. Vor allem Szenen des Banketts mit musikalischer Untermalung sind hier vorzufinden, was nicht allzu überraschend ist bedenkt man den Raum, in dem wir uns befinden. Es handelt sich um

⁴⁰⁵ Helbig 1868, 1469.

⁴⁰⁶ Helbig 1868, 1470; Abbate 1846, 355.

eine Komposition von sechs Gemälden mit Erosen und Psyche, fünf davon mit musikalischem Inhalt und eines mit theatralem. Das erste Gemälde, an der Nord- Ost Wand des *triclinium* zieht besondere Aufmerksamkeit auf sich (Tafel 61): es handelt sich um eine Darstellung eines Banketts im Freien unter einem Zelt, mit tanzenden Erosen. Im Hintergrund ist eine Statue des Dionysos zu erkennen.⁴⁰⁷ Inmitten dieser himmlischen Gestalten der Liebesgötter, die in einer fast unwirklichen Atmosphäre zwischen den Pinselstrichen hervortreten, die leider durch den unerbittlichen Lauf der Zeit zerstört wurden, zieht eine geflügelte Gestalt die Aufmerksamkeit auf sich: Sie begleitet die Musik mit der Bewegung ihres Körpers, während sie mit den *crotala*, die sie zwischen den Fingern hält, den Rhythmus schlägt.⁴⁰⁸ Zu seiner Linken ist ein *lyra* spielender Eros zu erkennen, der die Tanzbewegungen und die rhythmischen Schläge der *crotala* mit seinem Spiel begleitet.

Auf dem zweiten Gemälde an der Nordwand des Raumes tanzt Psyche im Kreis musizierender Erosen beim Gelage. (Tafel 62).⁴⁰⁹ In ihren Händen schwingt sie *crotala*, mit denen sie den Tanzrhythmus markiert. Dabei wird sie von einem geflügelten Eros zu ihrer Rechten enthusiastisch unterstützt. Mit Händeklatschen begleitet er die Tanzende Psyche (Tafel 63). Dass dies seit jeher üblich war, berichtet uns Herodot und Plinius: „Wenn sie nun in die Stadt Bubastis zum Fest ziehen, machen sie Folgendes: Es fahren die Männer zusammen mit den Frauen (...). Einige von den Frauen haben Klappern und klappern damit; die Männer aber blasen die ganze Fahrt lang Aulos,⁴¹⁰ und die übrigen Frauen und Männer singen und klatschen in die Hände. (...): Manche der Frauen tun, was ich eben gesagt habe, andere aber verhöhnen mit lauten Rufen die Frauen in dieser Stadt, andere tanzen, andere stehen auf und heben ihre Kleider hoch;“⁴¹¹

„*plausus plantum ac potius sola cymbala et tympana illis canticis desunt; ululatus quidem (neque enim alio vocabulo potest exprimi theatris quoque inedecora laudatio) large supersunt.*“⁴¹² „Nur Klatschen oder vielmehr Becken und Pauken fehlen bei diesem Singsang noch; Geheul freilich - denn mit einem anderen Wort lässt sich dieser sogar im Theater ungehörige Beifall nicht bezeichnen - gibt es reichlich.“⁴¹³

⁴⁰⁷ Helbig 1868, 759; Carratelli 1990-2003, fig. 188, 267; Schefold 1957, 249.

⁴⁰⁸ Melini 2008, 47.

⁴⁰⁹ Carratelli 1990-2003, fig. 169, 255; Helbig 1868, 760.

⁴¹⁰ Das griechische Pendant zur römischen *tibia*.

⁴¹¹ Herodot II, 60, 1-2.; Deutsche Übersetzung: Kai Brodersen.

⁴¹² Plin. Epist. II, 14, 13.

⁴¹³ Deutsche Übersetzung: Heribert Philips.

Links ergänzt ein Querflötist⁴¹⁴ melodisch mit seinem Spiel die rhythmische Tanzgrundlage des Klapperspiels und des Händeklatschens.⁴¹⁵ Dieses genauso wie das vorangegangene Bild, bieten einen weiteren interessanten Beleg für die Anfänge und Vorformen der Mehrstimmigkeit in der Tanz- und Unterhaltungsmusik und verdeutlichen die Vielseitigkeit der pompejanischen Musikkultur (vgl. Tafel 27, 43, 48).⁴¹⁶

Das dritte Gemälde an der Seitenwand der Nordwand zeigt eine Szene von Eroten, die sich auf eine tragische Szene vorbereiten (Tafel 64).⁴¹⁷ Helbig beschreibt in der Mitte einen Eros im langen blauen Chiton und einem langärmeligen gelben Unterkleid, der zwei lange Pfeifen, eine besonders lange Doppel *tibia*, spielt. Neben ihm eine Psyche mit vier Schmetterlingsflügeln, langem Chiton mit einer einfachen *tibia* in der linken Hand und der erhobenen Rechten, die aufmerksam seinem Spiel lauscht.⁴¹⁸ Auch hier hilft die Zeichnung von Abbate das leider stark beschädigte Bild besser zu erkennen (Tafel 65). Das vierte Gemälde (Tafel 66) zeigt einen lyrischen Chor von Eroten.⁴¹⁹ Helbig beschreibt eine Psyche, die mit einer *cithara* in der linken und einem Plektrum in der rechten Hand einem Eros gegenübersteht. Dieser ist in einen gelben Mantel gehüllt ist, der sie zu grüßen scheint. Neben ihm steht eine Psyche in einem langen violetten Chiton, die in ihrer linken Hand einen undeutlichen Gegenstand hält, vielleicht ein *crotalum*, und vier Schmetterlingsflügel auf dem Rücken trägt. Rechts kniet eine weitere Psyche. Im Hintergrund öffnet eine blau gekleidete Psyche eine Kiste, in der blaue Kleidungsstücke.⁴²⁰ Das fünfte Gemälde an der Südseite der Ostwand (Tafel 68) zeigt erneut Eroten beim Bankett.⁴²¹ Helbig beschreibt einen dreiseitigen mit Getränken beladenen Tisch und einen Eros an der linken Seite, der die fröhliche Atmosphäre mit einer einfachen *tibia* begleitet (Tafel 69).⁴²² Das letzte Gemälde dieser Komposition, an der Südwand des *triclinium*, zeigt eine theatralische Szene, Eroten mit tragischen Masken (Tafel 70).⁴²³ Helbig beschreibt einen Tisch mit zwei tragischen Masken. Links sitzt ein Eros, der sich den Schuh zurechtmacht. Rechts neben dem Tisch steht eine andere mit gelbem Gewand, ein Pedum in der Rechten und eine bärtige Maske in der Linken.⁴²⁴

⁴¹⁴ Dabei handelt es sich stets um das Instrument der *tibia*, die in diesem Fall quer gehalten wurde.

⁴¹⁵ Tafel 61: Zeichnung des Gemäldes nach Giuseppe Abbate.

⁴¹⁶ Abert 1922, 169, 172f.; Wiora 1955, 325ff.; Fleischhauer, Abb. 70, 124.

⁴¹⁷ Carratelli 1990-2003, Abb. 174, 259; Schefold 1957, 249.

⁴¹⁸ Helbig 1868, 767.

⁴¹⁹ Schefold 1957, 249; Carratelli 1990-2003, Abb. 202, 279.

⁴²⁰ Helbig 1868, 766; Tafel 65: Zeichnung nach G. Abbate.

⁴²¹ Schefold 1957, 249; Carratelli 1990-2003, Abb. 193, 273; Niccolini 1854, Tav 9.

⁴²² Helbig 1868, 757; Tafel 67: Zeichnung nach G. Abbate.

⁴²³ Schefold 1957, 249; Carratelli 1990-2003, Abb. 193, 273.

⁴²⁴ Helbig 1868, 768; Tafel 69: Kopie nach Niccolini.

Drei der eben genannten sechs Gemälde entlang der Wände im *triclinium* des Hauses zeigen uns unterschiedliche Bankettszene mit Unterhaltungsmusik. Diese dienen zusätzlich als hervorragende Beispiel, um die römische Sitte (zum Gastmahl Tanz- und Tafelmusik erklingen zu lassen) zu bekräftigen, die bereits im vorangegangenen Kapitel bearbeitet wurde (vgl. Beginn des Kapitels 5.4). Neben diesen sechs kleineren Gemälden (Tafel 71) sind noch zwei weitere große Wandgemälde im Zentrum der Süd- und Ostwand des *triclinium* erhalten geblieben. Dabei handelt es sich um Szenen mythologischen Inhalts, verbunden mit musikalischer Begleitung von Instrumenten.

Das Wandgemälde im Zentrum der Südwand, wovon heute leider nur mehr eine Zeichnung erhalten geblieben ist (Tafel 72), lässt den Triumph des Bacchus erkennen.⁴²⁵ Zu seiner Rechten bläst eine Figur die Doppel *tibia*, mit der sie die Prozession musikalisch zu begleiten scheint.

Das Wandgemälde im Zentrum der Ostwand hingegen zeigt Herkules und Omphale auf der Mitteltafel (Tafel 73). Herkules ist in Frauenkleidern gekleidet und vom Wein und der Musik betäubt. Omphale mit seinem Löwenfell und seiner Keule beobachtet die Ergebnisse ihres Sieges. Auf der rechten Schulter von Herkules spielt ein Eros die Doppel- *tibia* direkt in sein Ohr (Tafel 74) und berauscht ihn durch die Melodie seiner Musik.⁴²⁶

Wie wir bereits wissen, schmücken Tanzdarstellungen verschiedener Arten mit musikalischer Begleitung, Bankettszenen und weitere Musikszene im privaten Raum die Wände einiger Häuser in Pompeji und nicht nur die der *Casa delle Suonatrici*. Die Gemälde mit musikalischen Inhalten, Darstellungen von Musiker*innen und Instrumenten, die wir in der *Casa delle Suonatrici* festmachen bieten aus zwei Gründen Anlass zur Annahme, dass es sich bei diesem Haus um vielleicht mehr als nur eine gewöhnliches pompejanische Wohnhaus handelt: Nicht nur in den wichtigen und repräsentativsten Räumen⁴²⁷, wie dem *fauces* (Raum 1) oder dem *triclinium* (Raum 14) sind wir von Musik und Instrumenten umgeben, auch in kleineren Seitenräumen, wie beispielsweise dem *cubiculum* (Raum 16) zur rechten Seite des Atriums wird das Musizieren hervorgehoben: auf einem Gemälde an der Südwand des Raumes ist eine Szene dargestellt, in der Chiron dem jungen Achill das Spielen der *cithara* lehrt (Tafel 75).⁴²⁸ Die gleiche Szene erkennen wir auch auf einem Wandgemälde aus der Palestra in Herculaneum (vgl. Anhang b, Tafel 98).

⁴²⁵ Zahn 1852, 83.

⁴²⁶ Helbig 1868, 1140; Tafel 72: Zeichnung nach M. Mastracchio.

⁴²⁷ Mielsch 2016, 50.

⁴²⁸ Helbig 1868, 1294.

Es ist die Omnipräsenz der Musik, die diesem Haus eine besondere Stellung gibt. Wohin man auch schauen möchte, man ist von verschiedenen Musikszenen umgeben.

Der zweite und womöglich noch ausschlaggebender Grund ist die unübersehbare und markante Darstellung von Musikerinnen an den Seitenwänden direkt beim Haupteingang des Hauses. In keinem anderen Haus Pompejis, nicht in der *Casa del Citarista*, der *Casa del Poeta tragico* oder der *Villa Imepriale*, andere Häuser Pompejis in denen die Welt der Musik eine ebenfalls wichtige Rolle zu spielen scheint, ist eine vergleichbares Beispiel im Eingangsbereich des Hauses auszumachen. Dass es sich bei der Wahl und den Darstellungen des Raumes um einen reinen Zufall handelt, ist zu bezweifeln, wenn man bedenkt, dass das *vestibulum* zu einem der repräsentativsten Räume römischer Wohnhäuser gehörte.⁴²⁹ Es ist der erste Raum, der von Gästen betreten wird; er bietet einen ersten Einblick darauf, was einem im restlichen Haus zu erwarten hatte. Viel wahrscheinlicher war es also, dass Marco Lucrezio, der Besitzer des Hauses, die Musikerinnen mit durchdachter Absicht an den Wänden des Haupteinganges anbringen ließ und folglich die Darstellungen mehr als nur zur ästhetischen Vergnügung dienten. Verbinden wir diese Annahme mit dem Wissen der omnipräsenten musikalischen Atmosphäre im Haus, vor allem im *triclinium*, so stellt sich folgende Frage:

Kann die *Casa delle Suonatrici* vielleicht eines der Häuser Pompejis gewesen sein, die als privater Veranstaltungsort für Musikkonzerte galt? Konnte es sein, dass der Besitzer Marco Lucrezio eine besondere Leidenschaft für Musik hatte und seine Räumlichkeiten für sogenannte Hauskonzerte nutzte? Oder war er vielleicht bekannt für Banketts mit besonderer musikalischer Begleitung?

Um diese Fragen beantworten zu können müssen wir zuerst einen Blick auf das „Musizieren in den Häusern in Pompejis“ werfen: Wenn wir versuchen uns vorzustellen, wie das Musizieren in der Realität ausgesehen haben könnte, dann muss man sagen, dass in Pompeji wahrscheinlich nicht nur das Odeion als Veranstaltungsort für Konzerte diente: selbst für die "formelleren" musikalischen Anlässe muss es alternative Veranstaltungsorte in den Häusern gegeben haben.⁴³⁰ Auch noch heute kennen wir das Phänomen der „Hauskonzerte“ das vor allem durch den österreichischen Komponisten Franz Schubert im 19. Jahrhundert eingeführt wurde. Nach ihm benannt wurden die sogenannten „Schubertiaden“, frühere Privatkonzerte für die wohlhabende Gesellschaft der damaligen Zeit. Das Konzept solcher Hauskonzerte in Pompeji und anderen Vesuv-Städten kann mit dem der Schubertiaden verglichen werden. Ein Beispiel

⁴²⁹ vgl. Alexander Gordon McKay: *Römische Häuser, Villen und Paläste*. Deutsche Ausgabe bearbeitet und erweitert von Rudolf Fellmann. Atlantis, Zürich 1984; Mielsch 2016, 50f.

⁴³⁰ Melini 2008, 36.

dafür ist der Garten der *Casa degli Amorini Dorati* (VI 16, 7) in Pompeji, der gerne, aufgrund der architektonischen Struktur und der besonderen Elemente der Dekoration, als möglicher Ort für theatralische und poetische Unterhaltung interpretiert wird.⁴³¹ Die dabei verwendeten Instrumenten waren vor allem Saiteninstrumente. Da es wie es scheint keine Orchester mit Saiteninstrumenten gegeben hat, sondern das polyphone Musizieren sich vor allem auf Schlaginstrumente in Verbindung mit einem melodischen Instrument wie beispielsweise der *tibia* beschränkte (vgl. Tafel 27, 48, 61 & 62), und da der Bogen noch nicht erfunden wurde, musste die erforderliche Lautstärke dieser Konzerte eher bescheiden gewesen sein. Es muss sich also um eine Art „*Musica da camera*“ gehandelt haben: Konzerte im intimsten Rahmen zum Genuss der Musik.

Musik und Tanz wurde also nicht nur in den Theatern Pompejis, dem Teatro Grande oder dem Odeion, und anderen Theatern der Vesuv Region, genossen und genutzt, sondern kam gerne auch in privaten und intimeren Rahmen zum Einsatz. Vergleicht man beispielsweise auch die Architektur und vor allem den Garten der *Casa di Marco Lucrezio* mit dem architektonischen Aufbau und dem Garten der *Casa degli Amorini dorati*, so sind einige Ähnlichkeiten deutlich erkennbar. Dass diese Hauskonzerte in der *Casa delle Suonatrici* tatsächlich stattgefunden haben könnten, kann weder archäologisch noch literarisch belegt werden, nichtsdestotrotz scheinen zahlreiche Indizien uns in diese Richtung zu leuchten.



Abb. 76: Garten der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5)

⁴³¹ Melini 2008, 37.



Abb. 77: Garten der Casa degli Amorini dorati in Pompeji (VI 16, 7)

5.5 Musik und Klänge auf den Straßen und im öffentlichen Leben

Die Klänge von Instrumenten waren im Vesuv-Gebiet in verschiedensten Bereichen zu hören und beschränkten sich nicht nur auf kultische Handlungen, das Theater, oder andere künstlerischen Veranstaltungen. Der Tag der Bewohner*innen des antiken Vesuv-Gebiets wurde nämlich durch den fast ununterbrochenen Klang der *tintinnabulum* geprägt war, der lateinische Begriff für *Campana*, *campanello*, *campanellino*, *campanaccio*, den uns bekannten Glocken.⁴³² Ein Instrument das im alltäglichen Leben der Vesuv-Bewohner*innen durchgehenden Gebrauch fand.⁴³³

Die Definition des Instruments ist allerdings nicht so einfach wie gedacht. Es werden unterschiedliche Wörter verwendet, um Klangartefakte zu bezeichnen, die ein ähnliches Aussehen haben. Der Begriff "Glocke" und seine Varianten soll erst in jüngerer Zeit aufgetaucht sein, anscheinend nicht vor dem Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr., da er zuvor für Vasen oder andere Gegenstände verwendet wurde.⁴³⁴

Dank der Beständigkeit des Metallmaterials, aus dem sie hergestellt sind, sind uns zahlreiche Funde aus dem Vesuv-Gebiet erhalten.

Diese *tintinnabula* waren jedoch mit der Welt der Tiere verbunden, sie dienten als Signal für die Herden, wie es auch heute noch der Fall ist und auch als festes Attribut der Lasttiere.⁴³⁵ Sie allerdings nur als „Viehglocken“ zu klassifizieren wäre zu kurz gegriffen. Es ist jedoch schwierig, mit Sicherheit zu sagen, wofür sie verwendet wurden. Selbst wenn man annimmt,

⁴³² Melini 2008, 70.

⁴³³ Zum Alltagsleben in Pompeji: R. Tufi 2006; *Alltagsleben in Pompeji*; Zu römischen Klängen: E. Betts 2017, *Senses of the Empire. Multisensory Approaches to Roman Culture*.

⁴³⁴ Betts 2017, 89f.; Melini 2008, 69.

⁴³⁵ Fedro, *Favole*, II, 7: „*Muli gravati sarcinis ibant duo: unus ferebat fiscos cum pecunia, alter tumentis multo saccos hordeo. Ille onere dives celsa cervice eminens, clarumque collo iactans tintinabulum...* ».

dass in der Vesuv-Region die Viehzucht vorherrschte,⁴³⁶ ist es trotzdem schwer vorstellbar, dass so viele Rinderherden durch die Straßen der Stadt zogen, wo Hunderte von *tintinnabula* gefunden wurden.⁴³⁷ Allein schon aufgrund verschiedener Fundorte, einige wurden auch in der Küche von Häusern gefunden, kann man von mehreren Funktionen dieses Instruments ausgehen. Dass die Glocken dafür benutzt wurden, um sich an der Tür anzukündigen ist allerdings ausgeschlossen, viele eher wurde gerufen oder mit einer Art Hammer an die Tür geklopft.⁴³⁸ Melini hingegen geht davon aus, dass das Läuten dazu diente, die Gäste zu einem Festmahl zu versammeln oder als sanfte Erinnerung an die verschiedenen Bedürfnisse des Haushalts.⁴³⁹ Durch die Auseinandersetzung und Begutachtung der erhaltenen Artefakte, die sowohl in Größen als auch in der Qualität der Verarbeitung variieren, kann man tatsächlich erkennen, dass es viele verschiedene Typen gegeben haben muss. So scheint es, dass die Artefakte an die verschiedenen Verwendungszwecke angepasst wurden, für die sie benötigt wurden.

Die zahlreichen Artefakte aus Pompeji, die vermutlich für Pferde und Rinder verwendet wurden⁴⁴⁰, erinnern also daran, dass diese *tintinnabula* in verschiedensten Größen und Formen kamen.

Zur allgemeinen Charakteristik der *tintinnabula*:

Die Glocken wurden aus Bronze hergestellt, sind etwa zehn Zentimeter hoch und haben einen Durchmesser von 5 bis 6 cm. Durch einen Klöppel im Inneren des Instruments, der durch das Schaukel an die inneren Wände der Glocke schlug, konnte der Klang erzeugt werden. Im Gegensatz zur Glocke selbst war dieses Element jedoch häufig aus Eisen- und nicht aus Bronzemetall, so dass es bei einigen Funden oxidiert oder sogar verschwunden ist.

Unter den zahlreichen Artefakten sollen ein paar Beispiele hervorgehoben werden, die die unterschiedlichen Formen dieser Instrumente bekräftigen:

Ein sehr gut erhaltenes Bronze- *tintinnabulum*, wurde in der Nähe des Atriums des pompejanischen Hauses VI 15,9 gefunden. Erhalten ist auch heute noch der Köppel aus Eisen im Inneren des Instruments. Mit einer Größe von 10,7 und einem Durchmesser von 6,2cm gehört es zu den größeren Exemplaren aus der Vesuvregion.

⁴³⁶ Pappalardo 2010, 57f.

⁴³⁷ Melini 2008, 70.

⁴³⁸ Daremberg und Saglio 1888-1917, *tintinnabulum*.

⁴³⁹ Melini 2008, 70.

⁴⁴⁰ Melini 2008, 70.



Abb. 78: große Glocke aus Bronze mit Köppel aus Eisen; Casa VI 15, 9 in Pompeji; Soprintendenza per i Beni Archeologici.

Die Bronzeglocke aus der Casa II 9,4 in Pompeji hingegen hat zum Beispiel, im Vergleich zu den Exemplaren aus dem Viehbestand, ein viel eleganteres Aussehen: Mit einer Größe von 6cm und einem Durchmesser von 5,5cm ist sie in zwei Teile geteilt und das Metall ist in vertikalen Wellen geformt, das ein wenig an das Aussehen einer Muschel erinnern kann.



Abb. 79: elegante Bronzeglocke, Casa II, 4 in Pompeji, Soprintendenza per i Beni Archeologici

Tintinnabula mit kleinen plastischen Elementen oder einer Gravur darauf, zur Verschönerung des Instrumentes sind aus der Casa I 13 (ex II 1) in Pompeji erhalten. Diese verzierten Bronzeglocken waren zweifellos auch eine Quelle ästhetischer Freude.⁴⁴¹ In einigen Fällen wurde durch die Gravur von Inschriften allerdings der symbolische Wert, mit dem es manchmal versehen wurde, deutlich gemacht, die sich auf Gottheiten bezogen oder Versöhnungs- oder Dankesformeln ausdrückten.⁴⁴²

⁴⁴¹ Melini 2008, 71.

⁴⁴² Plin., *Historia naturalis*, XXXVI, 91.



Abb. 80: Bronzeglocke mit Verzierung, Casa 1 13 (ex II 1) in Pompeji; Soprintendenza per i Beni Archeologici.

Ein Beispiel für Glocken von sehr geringer Größe, die zusammen verwendet werden konnten und durch Ketten miteinander verbunden waren, ist uns ebenfalls aus Pompeji bekannt. Vielleicht hatten solche Gegenstände, die einen ähnlichen Klang wie die modernen Glockenspiele gehabt haben müssen, eine Funktion innerhalb bestimmter religiöser Rituale, wie es bei den *sistri* (vgl. Kapitel 5.1) der Fall war. Im folgenden Beispiel ist leider nur mehr eine Glocke und die Verbindungskette erhalten.



Abb. 81: Bronzeglocke mit Kette aus Pompeji, Soprintendenza per i Beni Archeologici.

Auch wenn es tausend praktische Verwendungsmöglichkeiten für Glocken im Alltag gab, darf man keineswegs die Möglichkeit ausschließen, dass es in gewissen Kontexten auch als echtes Musikinstrument, zum Beispiel zur Begleitung von Aufführungen der *cithara*, verwendet

werden konnte.⁴⁴³ Weitere Schlaginstrumente, die zur Begleitung melodischer Instrumente dienten, waren das *sistrum*, das *scabellum* und das *tympanum* (vgl. Kapitel 5.4).

Besonders spannend sind die berühmten phallischen *tintinnabula* aus dem Vesuv-Gebiet, die uns durch die Bände der „*Antichità di Ercolano esposte*“⁴⁴⁴ bekannt sind und seit ihrer Entdeckung großes Aufsehen erregten. Hier wird die Glocke zu einer „Allegorie“ des Sex.

Aus der *Caupona di Asellina*, ein sehr belebtes Lokal in der *Via dell'Abbondanza* in Pompeji (IX 11, 2), stammen trocypyramidale *tintinnabula*, die an Ketten aufgehängt und mit einer Laterne verbunden sind, sowie eine 16 cm hohe Bronzestatuetten, die eine nackte ithyphallische Pygmäe darstellt.



Abb.82: *Caupona* entlang der *Via dell'Abbondanza* (Pompeji).

⁴⁴³ Melini 2008, 71.

⁴⁴⁴ „*Le Antichità di Ercolano esposte*“ 1757-1792. Diese sind heute im Internet frei zugänglich: [Le Antichità di Ercolano esposte \(accademiaercolanese.it\)](http://www.leantichitadihercolano.it)



Abb. 83: *tintinnabula*, die an einer geflügelten Phallus-Figur hängen; aus Herculaneum; Neapel: Nationalmuseum.



Abb. 84: *tintinnabula*, die an einer Bronze Statuette hängen, die einen nackten ichthyphallischen Pygmäen darstellt, Laterne und Amulett. *Caupona di Asselina* in Pompeji (IX 5, 13). Soprintendenza per i Beni Archeologici.

Die Fantasie der Bevölkerung des Vesuv-Gebiets war, wie wir sehen, sehr lebhaft, und die Freude an der Verbindung von "Heiligem" und "Profanem" führte zu originellen Ergebnissen, deren Bedeutung wir oft nicht mehr verstehen.⁴⁴⁵

Neben den *tintinnabula* fällt noch ein weiterer Gegenstand auf, der mit dem Klanghorizont in den Vesuv-Städten zu tun haben könnte: die *oscilla*. Dabei handelt es sich um runde, aus Holz oder Metall gefertigte Gegenstände, die an einen Teller erinnern. Ursprünglich wurden sie zu Votivzwecken verwendet, das heißt als Embleme, die die Bauern an die Bäume hängten, für eine erfolgreiche Ernte.⁴⁴⁶ Später scheinen sie einen dekorativen Wert erlangt zu haben, und zu diesem Zweck wurden sie von den Römern des Reiches zur Verzierung von Säulengängen und Peristylen verwendet.⁴⁴⁷ Sie können aus zwei Gründen etwas mit dem Klanghorizont zu tun haben: Erstens, weil sie durch das Schwingen im Wind Zischlaute und Geräusche erzeugen, und zweitens, weil ihre Form an die ebenfalls runde Form des *tympanums* erinnert. Die Funde solcher *oscilla* aus dem Vesuvgebiet sind aus Stein mit einem Durchmesser von etwa vierzig Zentimetern, was sie ziemlich sperrig und schwer und ein Schwanken im Wind eher unwahrscheinlich macht.⁴⁴⁸ In Herculaneum, in der *Casa del Rilievo di Telefo*, sind einige solche Kopien noch vor Ort zu finden, die zwischen den Säulen der *porticus* aufgehängt sind.



Abb. 85: Hängende *Oscilla* in der *Casa del Rilievo di Telefo*, in Herculaneum.

Besonders interessant sind allerdings ihre Verzierungen, die oft Figuren darstellen, die von Musik umgeben sind und auf die Welt des Dionysos- Bacchus anspielen, die Sphäre der

⁴⁴⁵ Melini 2008, 76.

⁴⁴⁶ Betts 2017, 101f.; Melini 2008, 74f.

⁴⁴⁷ Melini 2008, 75.

⁴⁴⁸ Melini 2008, 74.

Mysterien und an den Ort anspielen an der die Musik eine mächtige und besondere Rolle hat (vgl. Anhang a)⁴⁴⁹. So erkennt man auf einem eine tanzende Mänade und auf einem anderen den Gott Pan, der die *syrinx* spielt.



Abb. 86: *Oscillum* aus Marmor (Dm. 44 cm, Dicke 1 cm), *Casa del Rilievo di Telefo* in Herculaneum (Or. I, 2-3); Herculaneum, depositi della Soprintendenza.

Wie wir bereits wissen, ist die Region um den Vesuv mit einem umfangreichen und wertvollen ikonografischen Erbe ausgestattet. Besonders auch was die Musik, Musiker*innen und Musikinstrumente betrifft. Neben den häufigen Szenen, die Menschen mit Musikinstrumenten zeigen, gibt es auch unglaublich viele Zeugnisse, die sich mehr oder weniger direkt auf die Welt der Klänge beziehen. Nach einer gründlichen Untersuchung handelt es sich dabei tatsächlich um mehr als tausend Darstellungen verschiedenster Musikinstrumente, die als Dekoration der Wände im Vesuv-Gebiet, in der Zeit des IV. Stils, dienten.⁴⁵⁰ Dabei handelt es sich um die Darstellung verschiedenster Musikinstrumente, wobei das *tympanum* eindeutig am häufigsten verwendet wurde. Nachdem die *oscilla* dem *tympanum* allerdings sehr ähneln sind ist es oftmals schwer zu erkennen, was nun tatsächlich dargestellt wird.

Bei dem auf einem Wandgemälde eines Hauses in Herculaneum abgebildeten *tympanum* beispielsweise handelt es sich mit Sicherheit um ein *tympanum*, da es mit einer symmetrisch auf der anderen Seite der Struktur angebrachten *syrinx* kombiniert ist (Tafel 76).

⁴⁴⁹ Melini 2008, 75.

⁴⁵⁰ Ich habe mit Hilfe einer Excel Tabelle alle Darstellungen von „alleinstehenden“ Musikinstrumenten auflisten können, wodurch ich auf eine Anzahl von über 1000 Darstellungen kam.

Darstellungen von hängenden Instrumenten dienten allerdings nicht nur der Ästhetik, sondern vermittelten auch symbolische Bedeutungen und Allegorien, beispielsweise bei Anspielungen auf bacchantische Kulte.⁴⁵¹

Mehrere Beispiele aus dem Vesuv-Gebiet bekräftigen das:

Aus der *Villa di P. Fannius Synistor* in Boscoreale kennen wir ein Gemälde im II. Stil (Tafel 77), wo das Vorhandensein des *cymbalum* zur Charakterisierung der dionysischen Umgebung dient (vgl. Kapitel Anhang a). Der Anblick eines *sistrum* hingegen erinnert unweigerlich an Situationen, die mit Ägypten und der Isis Religion in Verbindung stehen (vgl. Kapitel 5.1.2). Auf dem Bodenmosaik in der Casa VII 6,28 in Pompeji ist innerhalb des dargestellten Weinstockes, neben anderen Motiven auch ein *sistrum* präsent (Tafel 78).

Auch Zahlreiche Saiteninstrumente werden ohne Spieler*innen beziehungsweise Musiker*innen im Vesuv-Gebiet dargestellt und stehen sozusagen allein im „Raum“. Sie tragen ebenfalls zur Verzierung bei und verleihen besondere Bedeutungen. Hier eine Auswahl dieser Darstellungen:

Auf einem Gemälde im III. Stil im Tablinum der *Casa di M. Lucretius Fronto* (Pompeji V 4a) sind wiederkehrenden Elemente einer *lyra* mit einem seltsamen anthropomorphen Aussehen zu erkennen (Tafel 79).⁴⁵² Der obere Teil des Instruments ähnelt der Darstellung einer *lyra*, während der untere Teil, wo eigentlich der Panzer des Instruments erscheinen müsste, ein lächelndes Gesicht hinzugefügt wurde. Im selben Haus sind noch weitere „alleinstehende“ *lyra* – Darstellungen zu finden. Auf einer werden anstelle der Voluten Hörner zur Vollendung des Instruments verwendet (Tafel 80). Eine ähnliche Darstellung finden wir auch in Herculaneum: der Maler verwendet geschickt die Enden von Hörnern anstelle der Voluten des Echinus eines ionischen Kapitells: diese *lyra*- Darstellung wird auch „Akroteriallyra“ genannt (Tafel 81).⁴⁵³ Eine weitere Gemälde lässt sich in der *Casa dell'Orso ferito* in Pompeji (VII 2, 44/46) finden (Tafel 82): das dargestellte Saiteninstrument ist zur einen Hälfte eine *lyra* und zur anderen Hälfte eine *cithara*.

Zum Schluss soll eine Darstellung aus der *Casa del Bracciale d'oro* in Pompeji (VI 17, 42) hervorgehoben werden, die eine perspektivische Illusion schafft und die letzte Phase des III. pompejanischen Stils kennzeichnet (Tafel 83).⁴⁵⁴

⁴⁵¹ Melini 2008, 76.

⁴⁵² Melini 2008, 77.

⁴⁵³ Melini 2008, 78.

⁴⁵⁴ Melini 2008, 79.

Die Malerei aus dem Vesuv-Gebiet war voll von architektonischen Elementen, denen, neben dem ästhetischen Aspekt, manchmal eben auch eine tiefgründigere Bedeutung zukam.

Der Ort, auf den die alten Römer*innen nicht verzichten konnten, waren die Thermen. Bekanntlich wurden in den Städten des Vesuv-Gebiets mehrere Gebäude mit dieser Funktion identifiziert.⁴⁵⁵ Auch in diesen Gebäuden konnten unterschiedliche Klangartefakte festgemacht werden. Die Thermen der Vesuv-Städte, die zur Entspannung, aber auch zur Begegnung und zum Erleben von geselligen Momenten dienten, mussten von einer besonderen Lautstärke geprägt gewesen sein, die durch die architektonischen Eigenschaften des Gebäudes nur verstärkt wurde und den Lärm der vielen Besucher*innen betonte.⁴⁵⁶ Es ist daher anzunehmen, dass es nicht darum ging in diesem Kontext zu musizieren, sondern mit dem Klang des Instruments Ordnung und Organisation zu schaffen. Wir sprechen vom *discus*.

Mehrere Funde dieses Instruments, das dank seines Materials⁴⁵⁷ in der Lage war dem Ausbruch des Vesuvs standzuhalten, konnten aus dem Vesuv-Gebiet geborgen werden. Es handelt sich um mindestens sechs Artefakte, die heute in den Lagerräumen des Nationalmuseums in Neapel aufbewahrt werden.⁴⁵⁸ Erstaunlicherweise gibt es nur wenige ikonografische Zeugnisse aus der klassischen Antike und auch über seine Herkunft ist wenig bekannt.

Der *discus* besteht aus einer großen runden Bronzeplatte, an der ein Schlagbolzen aus demselben Material hängt. Die Verbindung wird durch eine Eisenkette hergestellt, so wie die Eisenkonstruktion, an der der *discus* aufgehängt war.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Zu den Thermen in Pompeji und Herculaneum siehe Auswahl: R. Étienne 1988, *Pompeji. Das Leben in einer antiken Stadt.*; H. Eschebach 1979: *Die Stabianer Thermen in Pompeji*; A. O. Koloski-Ostrow 2009, *The city baths of Pompeii and Herculaneum*, 224-256; Maiuri 1969, Herculaneum.

⁴⁵⁶ Maiuri 1939, 31; Koloski-Ostrow 2009, 230f.

⁴⁵⁷ Der *discus* bestand aus einer kompakten Metallmasse.

⁴⁵⁸ Die Artefakte wurden nachträglich unter den Nummern 78617 bis 78622 katalogisiert.

⁴⁵⁹ Sachs 1996, 170.



Abb. 87: *discus* Exemplare gelagert in den depositi des Nationalmuseums in Neapel.



Abb. 88: Bronze *discus* mit Kette und Schläger aus Herculaneum; Neapel: Nationalmuseum.

Die Abmessungen der verschiedenen Artefakte, die in keiner Weise ästhetische Verzierungen aufweisen, sind ähnlich: Nr. 78621 aus Herculaneum hat einen Durchmesser von 26 cm, ein zentrales Loch von 4 cm und einen Schlägel von 11 cm Länge und ähnelt sehr einem Artefakt im Musikinstrumentenmuseum in Rom (Inv. Nr. 992; Durchmesser 27,7 cm und Loch 3,2 cm). Durch die Entdeckung einiger Exemplare in thermischen Umgebungen (wie z. B. Nr. 78617, das bei Ausgrabungen in der *Palestra* der *Terme Stabiane*, Pompeji VII 1.8, gefunden wurde) geht man von einer Verwendung in den Thermen aus. Mehrere schriftlichen Quellen bestätigen die Verwendung des *discus* in diesem Kontext:

Marzial nennt das Instrument sogar *aes thermarum*, was sich auf das Material bezieht, aus dem es hergestellt wurde.⁴⁶⁰ Marcus Aurelius erzählt uns von der praktischen Verwendung des Klangobjekts: "Der Diskus ertönte, so wird meinem Vater gesagt, dass er das Bad betreten darf".⁴⁶¹ Ob der *discus* als Instrument oder doch nur als Klangobjekt verwendet wurde ist umstritten.⁴⁶²

Das Alltagsleben der Bewohner*innen der Städte um den Vesuv wurde also von Klängen verschiedenster Klangobjekte und Instrumente begleitet: ob im privaten oder öffentlichen Bereich, während der Arbeit oder beim Vergnügen. Musik und Klänge waren nicht nur der Elite

⁴⁶⁰ Marzial, *Epigramme*, XIV, 163.

⁴⁶¹ Marc Aurel, Ep. Front. Ad Marc. Caes., IV, 6.

⁴⁶² Curt Sachs vermutet schon in römischer Zeit eine „edlere“ Verwendung des Instruments: Sachs 1996, 171.

vorbestimmt, sondern bestimmten zahlreiche Aspekte des Lebens aller Vesuv-Bewohner*innen.

Conclusio

Die Vesuv-Region weist eine sehr facettenreiche Geschichte auf, die nicht zuletzt durch den Vulkan und seinem Ausbruch im Jahre 79 n. Chr., das das tragische Ende dieser Städte herbeiführte, geprägt wurde. Durch diese Ereignisse wurde diese Region zu einem der größten Forschungsgebiete über das öffentliche und private Leben der antiken Bevölkerung. Es ist aber auch dem Vesuv zu verdanken, dass sich zahlreiche materielle Hinterlassenschaften, wie Wandgemälde, antike Instrumente und vieles weiteres, bis heute gut erhalten haben. Während von anderen größeren Städten nur Spuren der öffentlichen Gebäude und die Grundmauern erhalten blieben, bietet Pompeji beispielsweise noch heute das Bild einer blühenden kampanischen Stadt, mit all ihren Häusern, Läden, Werkstätten und einer reichen künstlerischen und kulturellen Kenntnis. Angefangen von den schönsten Wandgemälden bis zu den Inschriften über die gewöhnlichsten und alltäglichsten Dinge des öffentlichen Lebens, vom kostbaren Kunstwerk und den Zeugnissen unterschiedlichster Materiale bis zum primitivsten bäuerlichen Hausgerät. Das alles erklärt das frühe und große Interesse für die antike Archäologie in der Gegend. Hauptsächlich im Zuge von Landarbeit oder von Bautätigkeiten wurden viele Funde gemacht, wie zum Beispiel die Entdeckung des antiken Theaters in Herculaneum (vgl. Kapitel 5.2). Erste systematische Grabungen begannen im 18. Jh., als unter Karl III. zuerst in Herculaneum und dann in Pompeji gegraben wurde. Die ersten Ausgrabungsversuche beschränkten sich auf die Gegend des Amphitheaters und auf das Gebiet beim Herculener Tor, wo wichtige Gebäude entdeckt wurden, die anfangs leider ihrer Gemälde und Kunstwerke beraubt wurden und danach wieder zugeschüttet wurden. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts kamen mit Zunahme der Arbeiten große Teile der Gebäude des Forums in Pompeji zum Vorschein. Mit der Übernahme der Ausgrabungen durch Giuseppe Fiorelli im Jahre 1860 begann die Periode der systematischen Ausgrabungen. Dieser haben wir es zu verdanken, dass vom Jahre 1895 bis heute die Wunder der *Casa dei Vettii*, der *Villa dei Misteri*, der *Casa di Menandro* zum Vorschein kamen, wo die ersten Darstellungen mit musikalischem Inhalt ans Licht kamen.

So war von Beginn der Ausgrabungen an, durch die frühe Entdeckung der Theater und den Wandmalereien in der *Villa dei Misteri* und *Casa dei Vettii* beispielsweise, die Welt der Musik im Gebiet des Vesuvs deutlich zu erkennen.

In Pompeji und Herculaneum kam 79 n. Chr. das Leben zum Stillstand. Mit dem Ausbruch des Vesuvs wurde das gesamte Territorium von einer Lapilli-Schicht bedeckt, die zur Folge hatte, dass neben den zahlreichen ikonographischen Zeugnissen auch antike Instrumente

verschiedensten Materials, sogar Holzteile, bis heute erhalten geblieben sind. Das Fehlen einer umfassenden Katalogisierung dieser Funde, vor allem zu Beginn der Ausgrabungen in Pompeji, macht die Forschung der Musikarchäologie nicht leichter. Muss man bedenken, dass die heute registrierten antiken Instrumente und Instrument-Fragmente wahrscheinlich nur ein Teil der gefundenen sind. Manche Fragmente der Instrumente wurden wahrscheinlich gar nicht erkannt. Auch die Informationen, die man aus den Tagebüchern des 18. und 19. Jahrhunderts gewinnen kann, können nur teilweise bei der Rekonstruktion der Fundgeschichte helfen.

Es scheint, dass sich die Archäologen später bemühten, den Fund solcher Artefakte genauer zu erfassen. Im Inventar der archäologischen Aufsichtsbehörde der Provinzen Neapel und Caserta wurden viele Einträge, die sich auf die ältesten Funde beziehen bis zu einem gewissen Punkt gruppiert und die entsprechenden Depots aufbewahrt.

Welch großen Raum die Musik im kulturellen Horizont der Völker der Antike einnahm erläutert uns schon Platon, Plutarch und Aristoteles. Nach ihnen war die Musik in all ihren Bedeutungen wichtig, und sie gehörte zu Recht zu den Disziplinen, die die Grundlage für eine ausgewogene Gesellschaft bildeten: *"So war auch die antike Musik, und dies war der Zweck, für den sie nützlich war. Herakles, so heißt es, bediente sich der Musik, ebenso wie Achilles und viele andere, die der Überlieferung nach den weisen Chiron zu ihren Erziehern hatten, der ein Meister der Musik und zugleich der Gerechtigkeit und der Medizin war."*⁴⁶³

Die Bedeutung und Vielfältigkeit der Welt der Musik in der Vesuv-Region, konnte diese Arbeit deutlich aufzeigen. Klänge unterschiedlicher Instrumente und Klangartefakte, Gesang und Kultur muss für die Bewohner der Städte um den Vesuv an der Tagesordnung gestanden haben. Dass es sich dabei nicht nur um simple und primitive Musik gehandelt habe muss wird auch durch die simultane Verwendung unterschiedlicher Instrumente deutlich. Die dabei entstehende Polyphonie, Mehrstimmigkeit, ist das erste Zeichen einer hochentwickelten Musikkultur. So tragisch der Vesuvausbruch aus dem Jahre 79 n. Chr. auch war, für die junge Forschung der Musikarchäologie war er ertragreich.

⁴⁶³ Plutarcho, De musica, 40.

Anhang

Darstellungen von Musiker*innen im mythologischen Kontext

a) Musik im Dionysos- Bacchus- Kult

Die Menschen der Vesuv-Orte, zu der Zeit, als Pompeji, Herculaneum und die anderen Gebiete des Vesuvs durch den Ausbruch ausgelöscht wurden, suchten auf verschiedenste Art und Weise nach Verbindungen zum Übernatürlichen. Mit der Erweiterung des kulturellen Horizonts verbreitete sich nicht nur der Isis- Kult (vgl. Kapitel 5.1.2), sondern auch andere neue Religionen rasch. Einige davon beinhalteten Initiationskulte und geheime Rituale - die Mysterien.⁴⁶⁴ Diese wurden von den Führern der Gesellschaft ab einem gewissen Punkt als gefährlich angesehen, sodass im Jahr 186 v. Chr. in Rom das berühmte *Senatus consultum de Bacchanalibus*, ein senatorischer Erlass, verhängt wurde mit dem die scheinbare Entartung des **Dionysos-Bacchus-Kults** gestoppt werden sollte.⁴⁶⁵ Allerdings zeugen außergewöhnliche Wandgemälde in Pompeji im zweiten Stil, die also mehr als hundert Jahre nach dem Verbot geschaffen wurden, in der *Villa dei Misteri*, einer Villa unmittelbar außerhalb der Stadtmauern von Pompeji, vom Fortbestehen dieser Kulte.⁴⁶⁶ Diese Riten boten der Musik der Antike ein weites Betätigungsfeld (Tafel 84). Bei der Analyse der Darstellungen, die für uns auf rätselhafte Weise den Beginn des Dionysos-Kults darstellen,⁴⁶⁷ darf also die Musik nicht außer Acht gelassen werden. In einer Szene des berühmten in situ erhaltenen Wandgemäldes in der *Villa dei Misteri* (Tafel 85) handelt es sich laut Mau um eine Lustrationsszene.⁴⁶⁸ Veyne hingegen interpretiert sie als eine Vorbereitung des hochzeitlichen Bades.⁴⁶⁹ Wir erkennen eine sitzende mit Haube und Myrtenkranz geschmückte Priesterin (laut Veyne die Hausherrin⁴⁷⁰), die ihren Rücken zum Betrachter wendet. Zu ihrer linken steht eine zweite weibliche Figur, die ihr einen Korb hält. Die Priesterin/ Hausherrin hebt mit ihrer linken Hand das Tuch des Korbes. Auf der rechten Seite steht eine ebenfalls bekränzte etwas jüngere Frau, die im Begriff ist aus einem Krug Wasser über die Hand der Priesterin/ Hausherrin in eine Schale zu gießen. Zu ihrer rechten sind zwei Gestalten mit Musikinstrumenten zu erkennen: ein alter bärtiger Silen zupft an den Saiten einer *lyra* (vgl. Kapitel 3), die auf einer Säule ruht. Sie erinnert an eine archaische

⁴⁶⁴ Melini 2008, 82.

⁴⁶⁵ Cfr. Liv., *Ab urbe condita*, XXXIX 18,3 sgg.

⁴⁶⁶ Quasten 1930, Taf. 14, S. 47f.; Curtius 1929, Abb. 188, S. 343ff.; Maiuri 1953, S. 59; Melini 2008, 83.

⁴⁶⁷ Melini 2008, 83.

⁴⁶⁸ A. Mau 1928, *Führer durch Pompeji*, 209.

⁴⁶⁹ Veyne 2018, 28f.

⁴⁷⁰ Veyne 2018, 72.

Welt.⁴⁷¹ Veyne interpretiert diesen Silen als einen einfachen Hochzeitsmusikanten.⁴⁷² Daneben erkennen wir einen jungen Mann, der in die *syrinx* bläst (vgl. Kapitel 3). Ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. tauchen Silene singend und die *lyra* spielend im Gefolge des Dionysos auf und auch Satyrn spielen die *lyra*, die *tibia* und andere Instrumente (Tafel 86).⁴⁷³

In einer weiteren Szene des in situ erhaltenen Wandgemäldes in der *Villa dei Misteri* (Tafel 84) ist nach älterer Literatur der Augenblick der Enthüllung der Mysterien dargestellt.⁴⁷⁴ Veyne sieht in den folgenden Figuren eine einfache Tänzerin und Sängerin, deren Vortrag die Gäste der Hochzeit erfreuen soll.⁴⁷⁵ Die Szene zeigt: Eine kniende weibliche Gestalt, mit entblößtem Oberkörper aber noch bedeckten Unterkörper wartet auf den Augenblick, in dem das Linkon über sie ausgeschüttet werden soll.⁴⁷⁶ Dieses wird von einer weiblichen Person aus dem Hintergrund herbeigebracht. Auffällig ist die fast nackte weibliche Figur mit hoch erhobenen Händen, die wirkt als würde sie wie besessen tanzen und die Szene mit dem Klang der *cymbala* (vgl. Kapitel 3) begleitet. Mit ihrem hellen, scharfen Klang eignen die *cymbala* sich vorzüglich zur Begleitung der Kulttänze der dionysischen Initiationsriten. Satyrn, Silene und die Bachantinnen waren für die Musik, den Rhythmus, den Tanz und die Melodie zuständig. Zur Zeit der Entstehung des Freskos und seines hellenistischen Vorbilds hatten sich die Künstler*innen, Musiker*innen, Tänzer*innen, Schauspieler*innen, aus allen Teilen der griechischen Welt in professionelle „Bruderschaften“ zusammengefunden (vgl. Kapitel 5.1.1).⁴⁷⁷ Diese verschiedenen Bruderschaften, die sich unter den Schutz einer Gottheit stellten, schlossen sich am Ende zu einer einzigen zusammen: den dionysischen Techniten.⁴⁷⁸ Wollte man für eine Zeremonie die Dienste der Künstler*innen gegen eine Gage in Anspruch nehmen, wandte man sich an die Bruderschaft.⁴⁷⁹

Die symbolträchtigen *cymbala* wurden überall dargestellt. Auch in Situationen, in denen sie manchmal in komplexen Allegorien vorkommen, wie auf dem berühmten pompejanischen Gemälde der *Casa del poeta tragico*, Pompeji VI 8, 3/5. (Tafel 87). Ihre Verwendung beschränkte sich vor allem auf die antiken Kulte der „Großen Mutter“ und denen zu Ehren des

⁴⁷¹ Melini 2008, 83.

⁴⁷² Veyne 2018, 51.

⁴⁷³ Veyne 2018, 56.

⁴⁷⁴ Quasten 1930, 48. Mau 1928, 209.

⁴⁷⁵ Veyne 20218, 57.

⁴⁷⁶ Quasten 1930, 48.

⁴⁷⁷ Veyne 2018, 56.

⁴⁷⁸ Zu den Techniten vgl. Poland in: RE, s.v. *technitai*, Sp. 2474-2558.

⁴⁷⁹ Robert 1937, 446.

Dionysos, in denen sie Teil der Liturgie waren.⁴⁸⁰ Die *cymbala* spielten auch eine symbolische Rolle in der Urreligion der *arbores sacrae*: Aus diesem Grund ist es nicht ungewöhnlich, dass man sie an Bäumen hängen sieht.⁴⁸¹ Ein Vergleichsbeispiel soll aus der Collezione Farnese hergenommen werden (Tafel 88): es handelt sich um eine Szene des Dionysos- Kultes auf einem Sarkophag- Relief aus Marmor. An der rechten Ecke sind an einem Baum aufgehängte *cymbala* deutlich zu erkennen.

In Bacchus - dem Gott Dionysos der Griechen - überschneiden und verschmelzen sich Mythos und Ritual. Es handelt sich um eine esoterische und exoterische Religion zugleich: sie hat Mysterienaspekte, verehrt aber einen Gott, der einen Platz im Pantheon hat, als Vater des Theaters anerkannt ist und den Sterblichen den Wein schenkte.⁴⁸²

Wer an dem Kult teilnimmt wird von Klängen und Rhythmen verschiedenster Instrumente überwältigt. So erklingen in der Prozession der Anhänger des Gottes die *tibia*, *cymbala* und das *tympanum* (vgl. Kapitel 3) gleichzeitig.⁴⁸³ Als Hauptinstrument, beziehungsweise zentrales Instrument im Dionysos- Bacchus- Kult zählt allerdings das *tympanum*. Wir finden mehrere Malereien mit Darstellungen von *tympana* in Pompeji, wie beispielsweise die wunderschön fliegenden Mänaden, die auf die Wände der *Villa di Cicerone* mit dunklem Hintergrund, gemalt sind (Tafel 89). Tanzende Mänaden aus dem Gefolge des Dionysos waren ein beliebtes Motiv der dekorativen Kunst in hellenistischer und römischer Zeit.⁴⁸⁴ Nicht nur Wände, sondern auch Gemmen, Tonlampen, Vasen und andere Gegenstände wurde mit musizierenden und tanzenden Mädchen verziert.⁴⁸⁵ Darüber hinaus sind die häufigen Ikonographien, in denen ein *tympanum* zu sehen ist, allerdings nicht immer als "Glaubensbekenntnis" zu verstehen: manchmal dient ihre Funktion auch einfach nur der Ästhetik.⁴⁸⁶

b) Götter- Musiker

Wie wir bereits in der *Casa delle Suonatrici* beobachten konnten, ist das Darstellen von mythischen Szenen und Göttern auf Wandgemälden der Städte um den Vesuv besonders beliebt gewesen. Auf zahlreichen Gemälden an den Wänden von Pompeji, Herculaneum, Stabia, Boscoreale und Oplontis erkennen wir verschiedenste Figuren, die Saiteninstrumente spielen. Doch wer sind diese Personen genau? Kann es sich dabei um Götter handeln?

⁴⁸⁰ Melini 2008, 85.

⁴⁸¹ Melini 2008, 85.

⁴⁸² Riedl 2012, 113f.

⁴⁸³ Melini 2008, 86.

⁴⁸⁴ Fleischhauer 1964, 82.

⁴⁸⁵ Helbig 1868, S. 109f., 122; Wille 1967. 228f.; 531f.

⁴⁸⁶ Melini 2008, 86.

Nicht immer ist die Interpretation der Figuren einfach, da sich viele Figuren auf dem schmalen Grat zwischen Mythos und Geschichte bewegen. Ob es sich um Realität handelt oder Fantasie ist manchmal nicht einfach zu bestimmen. Bei den Musikszenen ist das Problem nicht weniger akut.

Der erste unter den Musikern im Vesuv-Gebiet, und der deutlich am häufigsten dargestellt wird ist Apollo. Er selbst sagt: *"Die cithara und der gebogene arco sollen meine Privilegien sein; außerdem will ich den Menschen den unveränderlichen Willen des Zeus offenbaren"*.⁴⁸⁷ Seine zahlreichen Darstellungen sind auf die griechische Kulturtradition zurückzuführen.⁴⁸⁸ Zu den schönsten und am besten erhaltenen Bildern gehört zweifelsohne das Meisterwerk im IV. Stil aus dem Peristyl der *Casa dei Vettii* (Pompeji VI 15, 1/27, noch in situ), eine Ikonographie auf schwarzem Hintergrund, mit dem *cithara* spielenden Apollo im Zentrum des Bildes (Tafel 90). Weitere Beispiel wunderschöner Apollo Darstellungen mit einer *cithara* oder *lyra*,⁴⁸⁹ sind auf einem Wandgemälde in Herculaneum zu sehen (Tafel 91) und auf einem Wandgemälde aus der *Casa di Meleagro* in Pompeji (VI 9, 2- 13): hier erkennen wir den *lyra* spielenden Apollo neben Daphne (Tafel 92). Auf einem prächtigen Fresko, das in Moregine, einem Ort in der Nähe von Pompeji, gefunden wurde (Tafel 93) erkennen wir eine der umstrittensten Apollo Darstellungen, dessen Interpretation viel diskutiert wurde⁴⁹⁰: zu sehen ist der fliegende Apollo in einer hieratischen Pose in der Mitte der großen Architektur. Er spielt eine „moderne“ und beachtlich große *cithara*. In seiner rechten Hand hält er das Plektrum, während er mit der Linken die Saiten von hinten zupft oder berührt. Um ihn herum, auf der gleichen Wand (Tafel 94), befinden sich die Musen, die Göttinnen der Künste und Begleiterinnen so vieler Konzerte: *"Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne schmausten sie; und nicht mangelt' ihr Herz des gemeinsamen Mahles, nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leier Apollons, noch des Gesangs der Musen mit hold antwortender Stimme."*⁴⁹¹

Die neun Töchtern des großen Zeus, Clio und Euterpe und Thalia und Melpomene, Thersikore und Erato und Polyhymnia und Urania und Kalliope, die berühmteste von allen,⁴⁹² konnte im Laufe der Jahrhunderte ihre Eigenschaften manchmal ändern. Mindestens zwei oder drei von ihnen waren Instrumentalistinnen, der Überlieferung nach Euterpe, Erato und Kalliope

⁴⁸⁷ Homerischer Hymnus an Apollon, 131-132.

⁴⁸⁸ Melini 2008, 31.

⁴⁸⁹ Aufgrund der unzähligen Apollo Bildnisse werden in dieser Arbeit nur ein paar wenige, besonders herausstechende Beispiele vorgestellt.

⁴⁹⁰ Vgl. M. Mastroroberto 2003, Una visita di Nerona a Pompei: le deversiorae tabernae di Moregine.

⁴⁹¹ Ilias, 1, 601-4: „Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἡμαρ ἐς ἥελιον καταδύντα δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἰσης, οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων, Μουσάων θ' αἶ ᾄειδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῇ”

⁴⁹² Ibidem, vv. 76-79.

zusätzlich zu Thersikore die den Tänzen vorstand. Eine stabile Übereinstimmung mit bestimmten Instrumenten zu rekonstruieren, scheint allerdings nicht möglich zu sein. Dies spiegelt sich auch in den Gemälden der antiken Vesuv-Region wider, wo man die Musen sowohl die *tibia* als auch auf der *lyra* oder *cithara* spielen sieht. Dass trotz der engen Verbindung der Saiteninstrumente mit Apollo und den Musen die *lyra* eine Erfindung von Hermes war (vgl. Kapitel 3.3: Saiteninstrumente), muss den Bewohnern des Vesuv Gebietes bewusst gewesen sein. Die bestätigt uns das prächtige Bild an der Decke des oberen Peristyls der *Villa San Marco in Stabia* beweist (Tafel 95).

Neben den zahlreichen Darstellungen von Apollo und den Musen darf auch Orpheus, der Musiker schlechthin, auf den Wänden der Häuser im Vesuv-Gebiet natürlich keinesfalls fehlen. Nach einigen Überlieferungen ist Orpheus der direkte Sohn von Apollo, nach anderen von der Muse Kalliope und Eagro, dem König von Thrakien. Orpheus ist der mythische Sänger, der als Erster den göttlichen Wesen die exklusive Macht der Musik entriß und sie den Sterblichen gab.⁴⁹³

Ein pompejanisches Haus entlang der *Via del Vesuvio*, die *Casa di Orfeo* (VI 14, 20) wurde durch eine Wandmalerei auf der Außenmauer des Hauses am Ende eines Gartens sogar nach ihm benannt (Tafel 96). Der Eingang des Hauses war durch ein Tor versperrt, sodass die Wandmalerei für die vorbeilaufenden Menschen vielleicht gar nicht wahrnehmbar war.

Auf dem pompejanischen Gemälde (Tafel 97) ist Orpheus zu erkennen als er die Tiere mit seinem Gesang versucht zu zähmen. Orpheus' war berühmt dafür mit seiner Musik außergewöhnliche Sachen machen zu können. Die Expedition mit den Argonauten gehört zu seinen abenteuerlichsten Erlebnissen. Es schadet nicht sich den Mythos des berühmtesten Sängers und Musikers der Geschichte noch einmal ins Gedächtnis zu rufen:⁴⁹⁴

Auf der Suche nach dem Goldenen Vlies begleitete er sie, gab mit seinem Instrument den Ruderern den Takt vor, beruhigte die Wogen in einem Sturm, rettete seine Gefährten vor den Verlockungen der Sirenen; mit dem Spiel der *lyra* gelang es ihm, das Ungeheuer, das das Vlies bewachte, einzuschläfern. Doch um seine geliebte Eurydike dem Tod zu entreißen, musste Orpheus, wie wir wissen, zum mächtigsten seiner Zauber greifen: Er verzauberte die Götter der Unterwelt, verlor dann aber seine Braut, weil er sie zu sehr liebte. Dann begann er verzweifelt umherzuwandern bis er von den Mänaden getötet wurde; sein Körper wurde in Stücke gerissen

⁴⁹³ Vgl. W. Storch (Hrsg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*. Leipzig 1997, 3. Auflage. 2001

⁴⁹⁴ vgl.: Apollonios von Rhodos, *Argonautika*; Valerius Flaccus, *Argonautica*; Vergil, *Georgica*; Ovid, *Metamorphosen*.

und in einen Fluss geworfen. Sein Kopf und seine Leier wurden von den Strömungen nach Lesbos getragen, das fortan die Insel der Poesie genannt wurde.⁴⁹⁵

Eine beliebte Darstellung an den Wänden Häuser im Vesuv- Gebiet ist auch die Lehrer-Schüler-Beziehung im Rahmen der Wissensvermittlung, die vor allem mit Chiron und Achill häufig porträtiert wird. Ein Beispiel dafür haben wir bereits im *cubiculum* (Raum 16) in der *Casa delle Suonatrici* sehen können (vgl. Kapitel 5.4.1). Eine weitere ist auf einem Mosaik aus dem Garten der *Casa di Apollo* (Pompeji, VI 7, 23), wo die Szene sogar als Emblem auf dem Schild des Helden erscheint. Das berühmteste Gemälde dieser Thematik, das ein Meisterwerk kampanischer Wandmalerei darstellt, ist allerdings aus der Basilika von Herculaneum (Tafel 98).⁴⁹⁶ Wir sehen den loorbeerbekränzten, bärtigen Kentauren und rechts neben ihm den jugendlichen Achill, der aufmerksam zu seinem Lehrer schaut. An seiner linken Schulter hält er mit einem Trageriemen die *lyra*. Chiron demonstriert seinem Schüler den Gebrauch des Plektrums zum Anreißen der Saiten am Instrument. Mit einem weiteren, ebenfalls aus der Basilika von Herculaneum stammenden Gemälde, das Marsyas und Olympus beim *aulos/ tibia* Unterricht zeigt (Tafel 99) diente dieses Gemälde als Leitbild musischer Erziehung.⁴⁹⁷ Die *lyra* in der Hand Achills ist bemerkenswert, da hier ein Bildzeugnis für die seltene Zehnsaitigkeit der *lyra* vorliegt, die in klassischer Zeit 4 bis 6 oder 7 Saiten besaß und erst später ausnahmsweise 10 oder mehr.⁴⁹⁸ Das Verhältnis von Lehrer und Schüler im Musikunterricht hatte eine uralte Bedeutung. Der Musikunterricht der Knaben und Mädchen in der römischen Antike erstreckte sich vor allem auf die Fächer Gesang und Instrumentalspiel (*cithara*, *lyra*, *arpa* und anderen Instrumenten).⁴⁹⁹ Auch im Gebiet des Vesuvs schien der Musikunterricht von geraumer Bedeutung gewesen zu sein, wie uns einige Zeugnisse aus pompejanischen Häusern veranschaulichen.

Wenn man sich die Ikonographien ansieht, die in der Asche des Vesuvs vergraben sind, findet man manchmal Götter, mythologische Figuren und menschliche Musiker*innen, die miteinander musizieren oder beim Musikunterricht zusammen dargestellt wurden.

Ein Beispiel dafür findet sich in der *Villa Imperiale* in Pompeji, wo der Schriftsteller und Musiker Pindar, der zu Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Griechenland tätig war, auf einer Pinaxe realistisch dargestellt ist, während er einen musikalischen Dialog mit den Musen führt

⁴⁹⁵ Storch 1997, 23f.

⁴⁹⁶ Helbig 1868, 1291; Wille 1954, 239f., 537, 594; Schefold 1957, Taf. 46, 136ff.

⁴⁹⁷ Fleischhauer 1964, 104.

⁴⁹⁸ Norlind 1945, 80ff.; Fleischhauer 1964, 104.

⁴⁹⁹ Fleischhauer 1964, 104.

(Tafel 100).⁵⁰⁰ Der sitzende Dichter spielt die *lyra* während drei ihm gegenüberstehende Frauenfiguren, die in der Literatur als Musen interpretiert wurden, seinem Spiel aufmerksam lauschen.⁵⁰¹ Auf einem anderen Beispiel in der *Casa del Citarista* in Pompeji (14.5/25) wird er in einem Duett mit der Dichterin Corinna dargestellt, seiner wahren Lehrerin.⁵⁰² Die Darstellung des musizierenden Pindar mit Corinna war an den Wänden der Häuser in Pompeji unglaublich beliebt. Mehr als 25 Darstellungen dieses Inhaltes konnten in unterschiedlichen Bereichen der Stadt gezählt werden.⁵⁰³

Weitere Dichter, Konzertszenen und Musikunterrichtsszenen können entdeckt werden, wenn man die Ikonographien untersucht, die genau aus diesen Häusern stammen. Zu den interessantesten gehört die in der Exedra eines Hauses in der Insula Occidentalis (Pompeji VI 17,41), in der die Darstellung einer *lyra* sicherlich dem Wunsch entspricht, die intellektuelle Atmosphäre der Umgebung in einem archaischen Sinne zu charakterisieren (Tafel 101).⁵⁰⁴ Ein besonders schönes Beispiel eines Musikunterrichts ist aus dem Triclinium der *Villa Imperiale* in Pompeji zu finden (Tafel 102). Wir sehen eine Szene einer musikalischen Ausbildung mit einem bärtigen, älteren Mann, der das Spielen der *lyra* vorzuführen scheint. Eine jugendliche, kleinere Figur beobachtet seinen Lehrer, während eine dritte Figur beim Lesen eines Textes zu sehen ist: könnte der Text eine Notation enthalten haben und könnte es sich folglich um einen Notentext handeln?

Im Vesuv-Gebiet besonders beliebt und folglich vielfach vorkommend, waren vor allem auch die Amorini oder Erogen Darstellungen im Kontext der Musik. Wie wir bereits bei der *Casa delle Suonatrici* mehrfach sehen konnten (vgl. Kapitel 5.4.1), wurden Erogen oft beim Spielen unterschiedlichster Instrumente dargestellt, vor allem mit der *tibia* und Saiteninstrumenten. Auf einer Amphora aus Pompeji, die sich heute im Nationalmuseum in Neapel befindet, sind Weinkelternde und musizierende Erogen abgebildet (Tafel 103). Dabei handelt es sich um eine blaugrundige Amphora in Überfangtechnik, deren Bildfläche in vier Abschnitte zerfällt:⁵⁰⁵ zwei zeigen Weinranken mit prächtigen Blättern und Trauben und dem anschließenden Bankett. Ein Eros zertritt die Trauben, die ein anderer herbeischafft, während zwei weitere links und rechts auf Pfeilern sitzen und dabei auf der *syrinx* und der *tibia* spielen. Musik im Kontext der Arbeit,

⁵⁰⁰ Melini 2008, 36.

⁵⁰¹ Helbig 1868, 1349.

⁵⁰² Melini 2008, 36.

⁵⁰³ Anzahl der Darstellungen durch Erstellung einer Excel Tabelle anhand der PPM Volume I- IX (Roma 1994) erhalten.

⁵⁰⁴ Melini 2008, 36.

⁵⁰⁵ Vollständige Abbildung bei A. Kisa 1908, *Das Glas im Altertum*, Taf. VIII, IX, 582f.

mit Gesang und Instrumentalmusik, war vor allem dafür gedacht Sklaven und Sklavinnen während der Arbeit, ob beim Rudern, Mähen, Spinnen, Stampfen oder Keltern im gleichen Rhythmus zu halten und es bot ihnen auch Ermunterung, Erleichterung und Entspannung.⁵⁰⁶

Das Leben, die Mentalität und die Liebe zur Musik, Kunst, Klang und mythologischen Figuren und Szenen der Bevölkerung aus dem Vesuv- Gebiet in der Antike spiegelt sich auf ihren zahlreich erhaltenen und außergewöhnlichen Darstellungen wider. Wie wir bereits in Kapitel 5.1 nachlesen konnten, war Musik im Kult ein „Muss“ und von großer Bedeutung. Vor allem die Göttin Isis und der Gott Dionysos fanden im Vesuv- Gebiet große Bewunderung (vgl. Kapitel 5.1.2 & Anhang a). Zwei Wandgemälde aus Pompeji, die diese beiden Göttern mit ihren Musikinstrumenten abbilden, sollen zum Abschluss dieses Kapitels hervorgehoben werden: Auf der Tafel 104, erkennt man Dionysos, der, unterstützt von einer Mänade, einem jungen Satyr und einem Silenus mit einer *cithara*, Wein aus dem *Rhyton* ausschenkt, der von einem Panther geleckt wird. Die Darstellungen von *cithara* und *lyra* spielenden Sileni schien ebenfalls ein beliebtes Motiv auf den Wänden der Vesuv-Städte gewesen zu sein, wie uns das Beispiel aus der *Villa dei Misteri* in Pompeji bestätigt (Tafel 105).⁵⁰⁷ Auf der Tafel 106 hingegen aus Pompeji (bottega IX 3, 15 ambiente C?), erkennt man die geflügelte Göttin Isis mit Füllhorn (cornucopia) und *sistrum*, zwischen Helios-Harpokrates zu Pferd, mit Krone und Axt, und Hesperos mit Fackel.

⁵⁰⁶ Über Musik im Arbeitsbereich in der römischen Antike berichtet uns: Tibull I, 7, 39ff.; II, 6, 25ff.; Philod. De mus. IV, 8 – 25; Quint. Inst. I, 10, 16; Censor. De die nat. 12, 3 ; Isidor. Etym. III, 17, 2.

⁵⁰⁷ Mehr zu *Villa dei Misteri*, siehe Auswahl: Veyne 2021, Bieber 1928, Brendel 1966, Herbig 1958, Maiuri 1947, Pappalardo 1982, Simon 1961.

Karten

Karte 1:

Golf von Neapel



Karte 2:

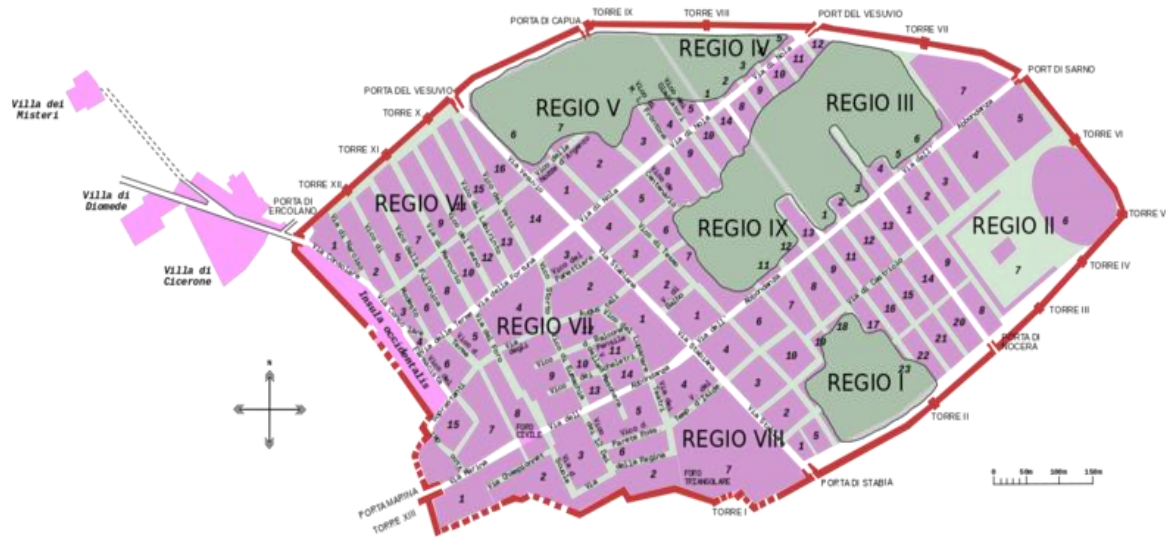
Beispiel für die Kartierung der musikalischen Zeugnisse in Pompeji (nach Melini 2008)



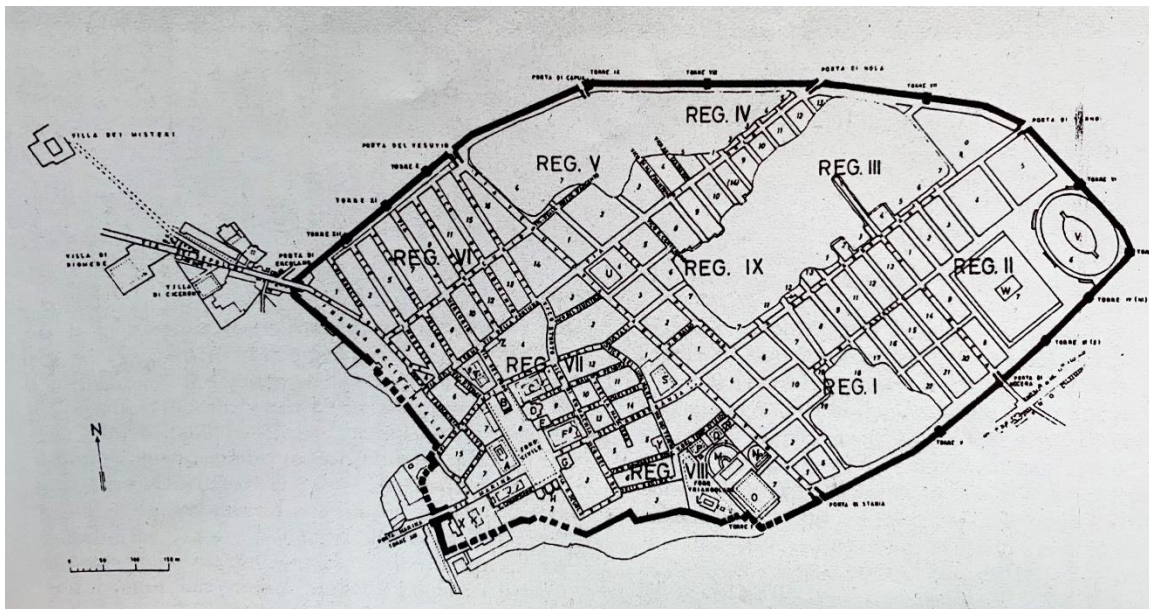
Karte 3:

Stadtplan von Pompeji

1.

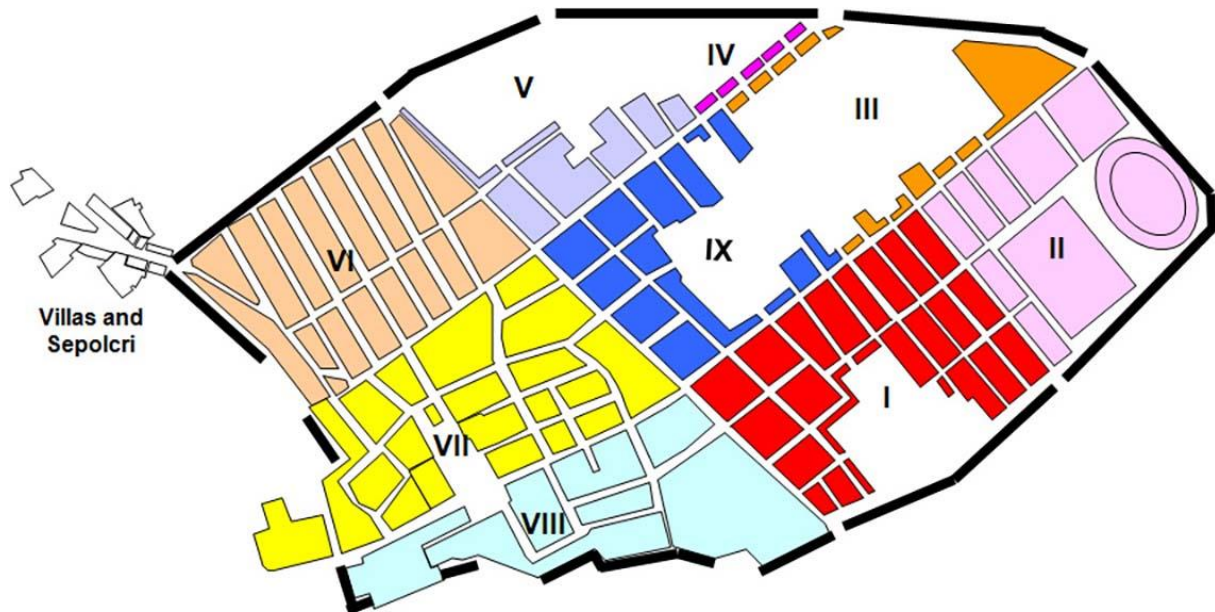


2.



Karte 4:

Stadtplan der Regios von Pompeji



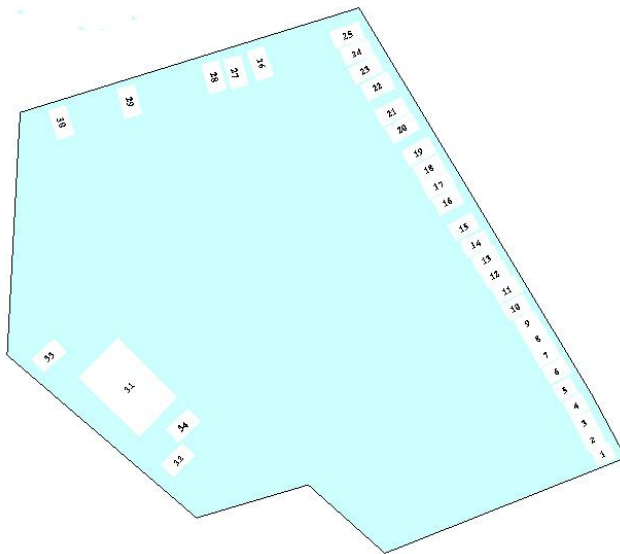
Karte 5:

Plan Regio VIII Pompeji



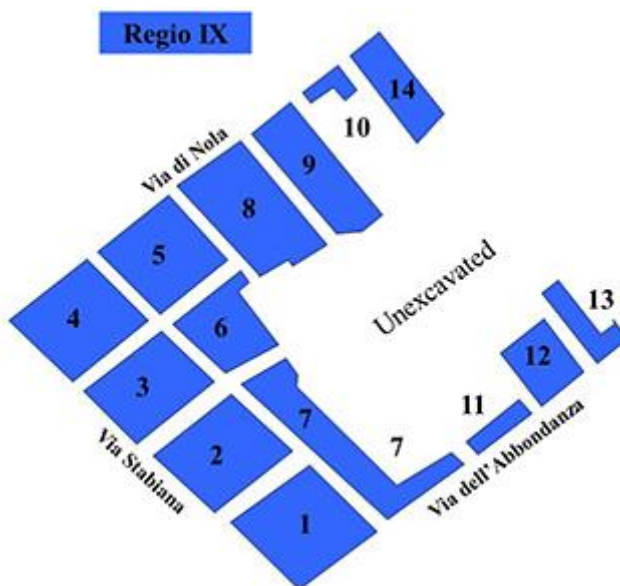
Karte 6:

Pompeji, Regio VIII.7.1 bis 34: Teatro Grande, Odeion, Gladiatorenkaserne (Quadriporticus), Isistempel, dreieckiges Forum und dorischer Tempel



Karte 7:

Plan Regio IX in Pompeji



Karte 8:

Plan *Casa delle Suonatrici* (Pompeji Regio IX, 3, 5 und 3, 24)



Katalog: Musikdarstellungen im Vesuv-Gebiet

Tafel 1: Wandgemälde aus Pompeji, *Praedia* di Iulia Felix (II 4,3)

cymbala und andere Objekte dionysischen Kultes

Neapel: Archäologisches Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume III (Roma 1994) 150f. s.v. *Praedia*; Melini S, 84; Quasten S. 45f.



Tafel 2: Wandgemälde aus der Casa VI 17, 41 in Pompeji

nackte Tänzerin mit *crotala* in den Händen

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume VI (Roma 1994) 6, s.v. *Casa IV*; Melini S. 48; Quasten 47f.



Tafel 3: Mosaik aus *Villa di Cicerone* außerhalb der Stadtmauern von Pompeji

Szene komödiantischer Schauspielerinnen mit Masken

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume (Roma 1994) 546-547 s.v. *Villa di Cicerone*; Melini S, 84.; Wille, S. 251; M.

Bieber 1920, 161f. Taf. XCIII; M. Bieber 1961, 95f., Abb. 347; E. Csapo 1997, 165- 182; W. Stockert 2012, 22ff.



Tafel 4: Wandgemälde aus Stabia: *Villa di Arianna*

tibia Spielerin; Detail: besonders lange *tibia* mit erkennbaren Drehringen

im Antiquarium, Castellammare di Stabia

Lit.: Helbig Nr. 367; Melini S, 25.



Tafel 5: Wandgemälde aus der *Casa di Giasone* in Pompeji (IX 5, 8/12)

Pan spielt die Panflöte mit Ninfe

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 703-704 s.v. *Casa di Giasone*; Helbig Nr. 28; Boyce S. 112f.; Schefold, WP 130. ; Melini S. 64.



Tafel 6: Steinrelief aus der *Casa dei Capitelli* in Pompeji (VII 4, 57)

Satyr mit *syrinx*

Pompei, Soprintendenza per i Beni Archaeologici



Tafel 7: Wandgemälde aus der „Basilica“ in Herculaneum

Hercules findet seinen Sohn Telefo in Arkadien (*syrinx* Spieler)

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: Le pitture antiche d'Ercolano I (1757) 207 Taf. 38; Helbig Nr. 81; EAA III (1960) 814 Abb.

1009 s.v. Genio (W. Fuchs); Melini S, 60.



Tafel 8: Gemälde in opus sectile aus *Casa dei Capitelli colorati* in Pompeji (VII 4, 31/51)

Dionysische Szene mit *tuba* und *tympanum* (linke Frauenfigur)

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume VI (Roma 1994) 253f., s.v. *Casa dei Capitelli colorati*.



Tafel 9: Wandgemälde aus *Case di Achille* (IX 5, 1/3) in Pompeji

Achille a Sciro (*tuba* Bläser im Hintergrund)

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 546-547 s.v. *Casa di Achille*; Helbig Nr. 18; Schefold WP 115;

Richardson, CDD 4. 86; Melini S, 60; Rep. Fot. II 207.



Tafel 10: Wandgemälde aus Herculaneum (V 17, 18)

Amorini spielen eine *cithara*

Depositi della Soprintendenza

Lit.: Reinach; RP 97, 6; Mau, Pompeji (1884) 335; Melini S, 41; J. Winckelmann, Storia dell'arte dell'antichità, Milano 2003, S. 621; V. Tran Tam Tinh, Le culte des divinités orientales à Herculaneum, 17. EPRO (1971) 22. 82 Nr. 57 Frontispice.



Tafel 11: Wandgemälde aus Pompeji / Casa VIII 2 (Höhe: 1,21m; Breite 1,78m)

Datierung: IV. Stil

tibicen (tibia berecynthia) beim häuslichen Larenopfer mit *Genius familiaris* und Laren

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PAH I 1, 133; I 2, 143; H. Jordan, Adl 1862, 314f. Nr. E; Helbig Nr. 56, Ruesch, Guida 316 Nr. 1335; HBr I 59 Abb. 15; Reinach, RP 102,7; Boyce 470; Spinazzola I 180 Anm. 152 Abb. 218; Alföldi, Lorbeerbäume 56 Taf. 20, 1; Kunckel, Genius 18 Taf. 35; de Vos, Guida 1976 Abb. S.339; Felletti Maj, Tradizione 333f. Abb. 166; Pompeii, Boston 186 Nr. 199 Abb. S. 72f.; Pompei 79, Napoli Taf. 5b; M. Grant, Pompeji. Kunst und Leben in Pompeji und Herculaneum (1986) 126 (Farbabb.); Collezioni 168f. Nr. 332; Fleischhauer Abb. 29.



Tafel 12: Wandgemälde aus Pompeji/ *Casa di Iulius Polybius*, H.: 2,00m B.: 1,51m

Datierung: IV. Stil, wahrscheinlich früh

Larenopfer mit *tibicen*

Lit.: C. Giordano, RendAccNapoli NS 49, 1974, 25f.; D. G. Orr., in: ANRW II 16, 2 (1978) Taf. 2, 4; 9, 18- 19; de Vos, Guida 119; E. Salza Prina Ricotta, L'arte del convito nella Roma antica (1983) 51 Abb. 33 Farbabb. 33; V. Kockel, AA 1986, 520; Rep. Fot. III 574; A. De Franciscis, Rivista di studi pompeiani 2, 1988, 24.



Tafel 13: Wandgemälde aus Pompeji I 7, 10-12/ *Casa dell' Efebo*

Laren Opfer mit *tibicen*

Datierung: IV. Stil

Lit.: A. Maiuri, NSc 1927, 38f. Abb. 15; Boyce 40; Schefold, WP 32; de Vos, Guida 114; Rep. Fot. I 61.; T. Fröhlich Taf. 3,1, S. 251.



Tafel 14: Wandgemälde aus Pompeji I, 8?

Laren Opfer mit *tibicen*

Eine Photographie aus dem Jahre 1938, AFS A 9251

Lit.: T. Fröhlich Taf. 26, 2 S. 254.



Tafel 15: Wandgemälde aus Pompeji I 13, 2

Larenopfer mit *tibicen*

Datierung: frühaugusteisch

Lit.: Orr, DomRel 161f. Nr. 33. 11, 35-36; ders., in: ANRW II 16, 2 (1978) 1584; Jashemski, Gardens 118f. Abb. 189; E. Salza Prina Ricotta, RendPontAcc 51/52, 1978/80, 252ff. Abb. 21-22; de Vos, Guida 131; Rep. Fot. I 185; T. Fröhlich Taf. 28, 1. S. 261.



Tafel 16: Wandgemälde aus Pompeji V 2, b/c Caupona, H.: 1,30m, B.: 1,90m

Laren Opfer mit *tibicen*

Datierung: IV. Stil

Lit.: G. Fiorelli, NSx 1883; 425; ders., NSc 1884, 52; A. Mau, BdI 1885, 251f.; De Marchi I 100f. Nr. 1; Boyce 99 Taf. 17, 1; ders., AJA 46, 1942, 13 Abb. 2; Schefold, WP 74, Kunckel, Genius 18 Taf. 30, 1; T. Fröhlich Taf. 31, 2, S. 267.



Tafel 17: Wandgemälde aus Boscoreale, Villa Rustica in Piazza Mercato, H.: 0,65m, B.: 1, 118m

Larenopfer mit *tibicen*

Datierung: IV. Stil

Lit.: A. Sogliano. NSc 1898, 421; H. F. De Cou, Antiquities from Boscoreale in Field Museum of Natural History 152, anthropological series 7, 4 (1912) 171 ff. Taf. 123, 2; Boyce 489; Provence (1982) 23 Abb. 28; T. Fröhlich Taf. 51, 1, S. 305.



Tafel 18: Wandgemälde aus Pompeji VII 4, 20. Laden, vielleicht mit Wohnung; Nordwand des Hofes; Zeichnung La Volpe publiziert in Museo Borbonica

Opferzug mit Genius und *tibicen*

Lit.: Museo Borbonico XI Taf. 37-38; H. Schulz, AdI 1839, 101f. Taf. 6d; Helbig Nr. 60; Fiorelli, Descriz. 215; De Marchi I 93; M. Della Corte, Ausonia 10, 1921, 85 Nr. 2; M. H. Swindler, AJA 27, 1923, 303, 305 Abb. 4.; Boyce 271 Taf. 18, 2; Schefold, WP 179; Knuckel, Genius Taf. 32, 2; Rep. Fot. III 115.



Tafel 19: Wandgemälde aus Pompeji V 2, h/ *Casa del Cenacolo*, H.: 1, 59m, B.: 1, 87m

Laren Opfer mit *tibicen*

Datierung: IV. Stil

Lit.: G. Spano, NSc 1910, 330; Boyce 107 Taf. 17, 2; Schefold, WP 76; Rep. Fot. II 37; T. Fröhlich Taf. 30, 2, S. 268.



Tafel 20: Altar im Tempel des Vespasian/ Tempel des Genius Augusti in Pompeji / Regio VII
Darstellung eines Stieropfers mit einem *tibia*-Spieler auf dem Relief des Altars

Lit.: H. P. L'Orange / A. v. Gerkan, Berlin 1939, Taf. 46 d, S. 185; Quasten, Taf. 5, S. 12; G.

Hamberg pl. 16, S. 96ff.; I. Scott Ryberg, Rites, pl. XL. Fig. 59, S. 115; M. J. Vermaseren XXXII, 1957, S. 7f. Melini S. 84; Fleischhauer Abb. 34.



Tafel 21: Wandgemälde aus Iseum (Isis- Tempel) in Pompeji / Iseum VIII, 7, 27/28)

Io und Isis; dahinter Tempeldiener mit *sistrum* in rechter Hand

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 887, s.v. *Tempio di Iside*; Helbig Nr. ; Schefold ; Maiuri ; Melini S, 91; Quasten; Wille; Tran Tam Tinh; Le culte d'Isis, Nr. 143; Pompeji, Essen 198 Nr. 279 (mit Abb.).



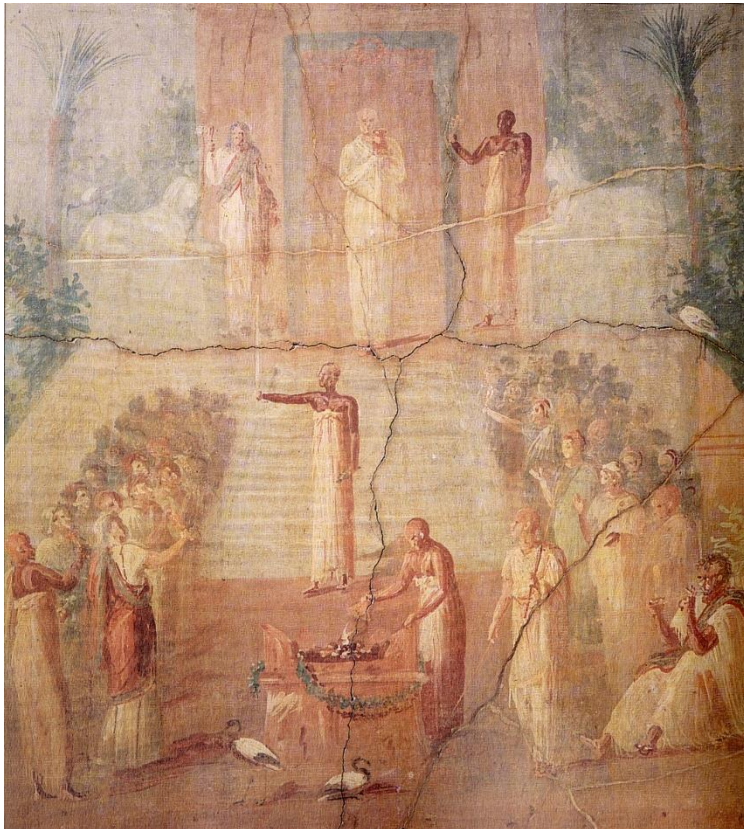
Tafel 22: Wandgemälde aus Herculaneum (Höhe 0,81m, Breite 0,82)

Datierung: 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.

Szene aus einer Isiskultfeier

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: Helbig Nr. 1111, S. 221f.; M. H. Schwindler, *Ancient Painting*, Nr. 557, S. 372; Quasten Taf. 23, S. 63ff.; Cumont Taf. III, 1, S. 87ff.; Wille S. 61f.



Tafel 23: Wandgemälde aus Herculaneum

Szene aus dem Isiskult

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: Helbig Nr. 1113, S. 223f.; M. H. Schwindler, *Ancient Painting*, Nr. 558, S. 373; Quasten Taf. 24, S. 63ff.; Cumont Taf. IV, 2, S. 87ff.; Wille S. 62f.; Melini S. 92.



Tafel 24: Wandgemälde aus Isis- Tempel in Pompeji

Darstellung einer Priesterin mit *sistrum* in der Hand

Neapel: Nationalmuseum (MANN, inv. 8923)

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 772f., s.v. *Tempio di Iside*; Tran Tam Tinh Abb. 154; Melini S. 25; Quasten S. 225.



Tafel 25: Marmorrelief aus Herculaneum

Bacchusparade mit *tibia* und *tympanum* Spielern

Neapel: Archäologisches Nationalmuseum



Tafel 26: Wandgemälde aus Pompeji (IX 7, 1/2): Fassade in Via dell' Abbondanza auf *officina coactiliaria* und *officina infectoria* (Taberna delle Quattro Divinità, Laden der Filzmacher⁵⁰⁸ (?)), B.: 1,65m

Kybele Prozession

Datierung: entstanden zwischen 74 und 79 n. Chr.⁵⁰⁹

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 772-773, s.v. *Officina coactiliaria e officina infectoria*; G. Spano, NSc 1912, 104ff. Abb. 3-7; 137ff. Abb. 1; R. Delbrück, AA 1913, 161f. Abb. 18; M. Della Corte, Ausonia 10. 1921, 68ff. Abb. 2. Taf. 3; Reinach. RP 102,2; M. H. Swindler, AJA 27, 1923, 302f. Abb. 1; F. Cumont, Les religions orientales dans le paganisme romain (1929) 225 Nr. 41 ; T. Fröhlich Taf. 59. 1-2, S. 332. ; Rizzo 90 Taf. 200 ; Marconi 82 Abb. 59-61. 115 ; Boyce S. 111 Nr. 24 ; R. Bianchi Bandinelli, CrdA 6, 1941, 12f. Taf. 7, 15; G. Spano, Abitanti di Pompei chiedenti protezione ai pianeti, in: Annali dell' Istituto superiore di scienze e lettere S. Chiara 2, 1950, 208ff.; K. Schefold, Pompejanische Malerei (1952); Spinazzola I 213ff. Abb. 241-243. 250-251. 264-266 tav. d'agg. 3 Taf. 13- 15; R. Schilling, La religion romaine de Venus (1954) 286 Anm. 3 Taf. 17 ; Schefold, WP 267 ; M. Borda, La pittura romana (1958) 254 Abb. S. 250 ; V. Tran Tam Tinh, in : NFP 281 Nr. 5 Abb. 256-257 ; M. J. Vermaseren, Cybele und Attis. The myth and the cult (1977) 66 Taf. 46 ; ders., Corpus cultus Cybelae Attidisque IV, 50. EPRO (1978) 17ff. Nr. 42 Taf. 10-17.

⁵⁰⁸ Fröhlich 1991, 332.

⁵⁰⁹ Spano a.O. 139 Nr.7.



Tafel 27: Mosaik (Höhe 0,44m, Breite 0,42) aus der *Villa di Cicerone* in Pompeji; Ende 2.

Jh.v. Chr.

Musikanten / *musici ambulanti*

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9985

Lit.: Reale Museo Borbonico IV, Taf. 34; F. Coarelli 2002, 170f.; K. Gutzwiller 2012, 608, Abb. 30;

P. Hermann, *Malerei I* Taf. 106, S. 132ff.; E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, Abb. 684, §§ 931ff.;

Bieber, *Theaterwesen*, 95f., Abb. 346; Th. Kraus 1977, 46f., Abb. 43; *History*, fig. 239, S. 171, 177; L.

Curtius Taf. IX, S. 337ff.; E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken, die hellenistische Kunst in*

Pompeji, IV, Berlin 1938, Taf. 71, S. 169f.; A. K. H. Simon, *Comicae tabellae*, Nr. 8, S. 14ff., A.

Maiuri, S. 94ff.; Fleischhauer Abb. 53, S. 96; Melini S. 89.





Tafel 28: Rielief auf Tonvase aus *Casa dei Riti Magici* in Pompeji (II 1,12)

Symbole des Sabazius- Kultes: *syrinx*, *cymbala*, *tympanum*

BoscCoreale: Antiquarium

Lit.: Melini S. 89.



Tafel 29: Mosaik aus *Casa del Poeta tragico* (Pompeji VI 8, 3/5)

Szene aus einer Theateraufführung / Probe einer Komödie

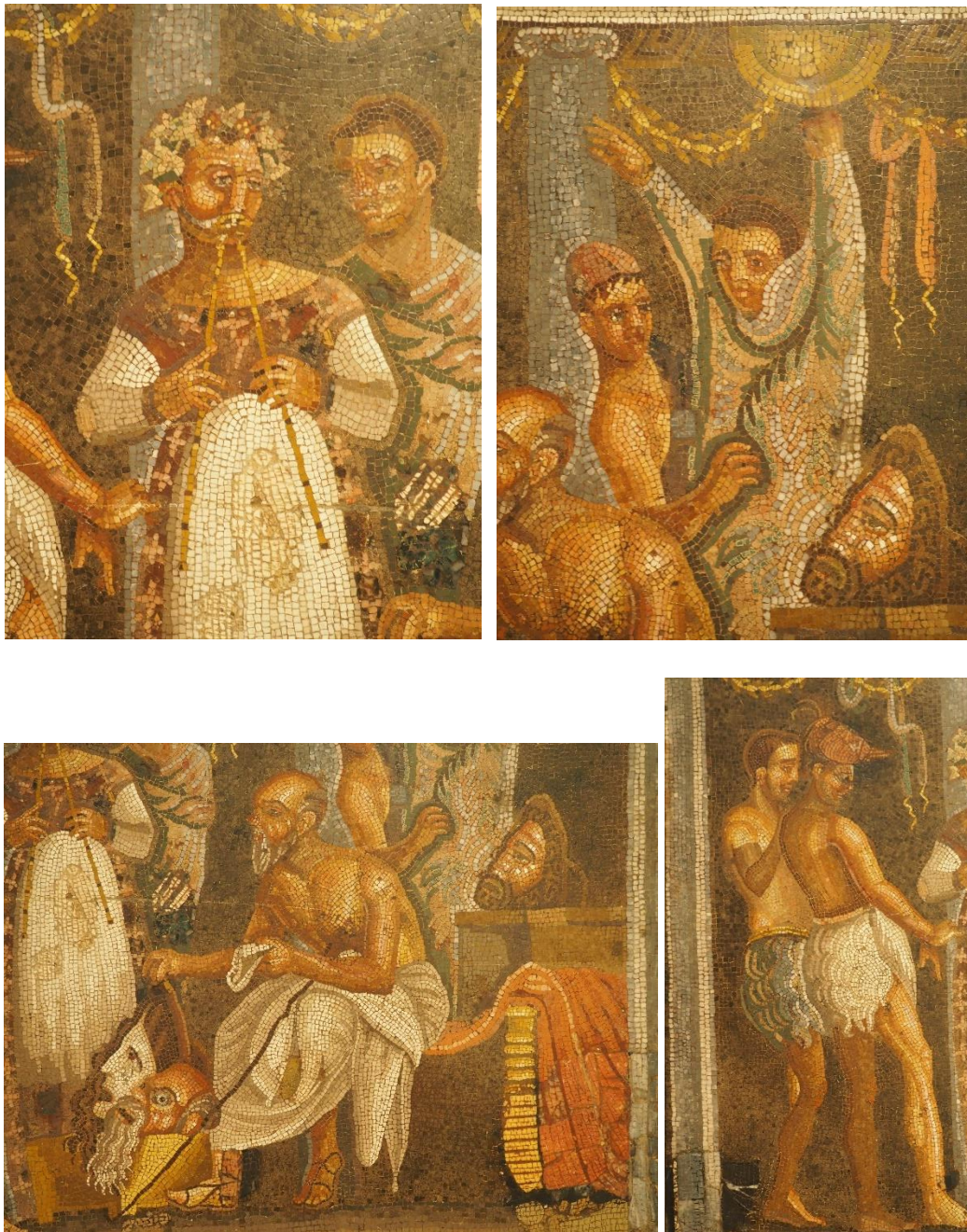
Neapel: Archäologisches Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 546- 647, s.v. *Casa del Poeta tragico*; Fleischhauer Abb. 23, S. 55; M. Bieber N. 136, Taf. 93; Melini S. 20; Timothy J. Moore, *Music and structure in roman comedy* (1998) S. 271; Sachs, S. 158; Wille S. 250.



Tafel 30: Detail des Musikers aus Mosaik der *Casa del Poeta tragico* (Pompeji)

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 546- 647, s.v. *Casa del Poeta tragico*.



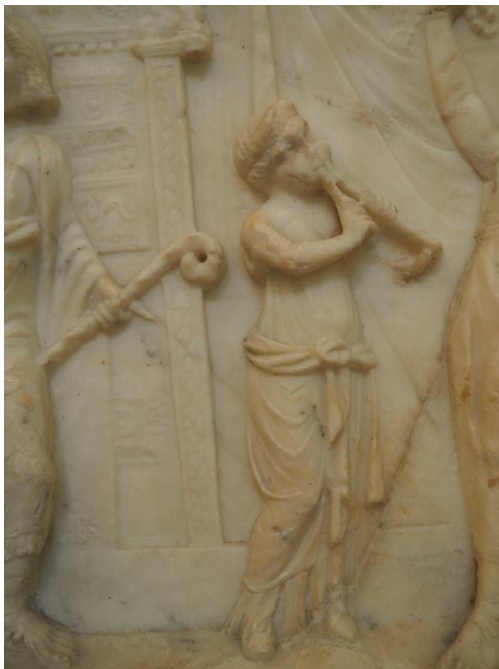
Tafel 31: Marmorrelief aus Pompeji (unbestimmter Standort); 2. Hälfte d. 2. Jh. v. Chr.
tibicines (*tibia*- Spieler) während einer Theateraufführung / Komödienszene

Neapel: Archäologisches Nationalmuseum (Inv. Nr. 6687)

L.: M. Bieber, *Theaterwesen*, Nr. 130, Taf. 89, S. 157, *History*, fig. 225, S. 167f.; *Mostra Augustae* XXIX, 28; B. Varneke, *Istorijs teatra*, S. 91; M. Machabey, *Musique latine*, S. 68; W. Beare, *The Roman Stage*, pl. 38, S. 175, 210ff., 219; G. Wille, S. 179ff., 183ff.; *Rom MGG* XI, Sp. 669f.; H. Kähler 1958, Taf. 130; Fleischhauer Abb. 52, S. 94; Melini S. 15.



Tafel 32: Details *tibia* Spielerin



Tafel 33: Wandgemälde aus *Casa del Medico* in Pompeji (VIII 5,24)

nilotische Szene mit Pygmäen; einer spielt die Doppel *tibia*

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume VIII (Roma 1994) 340f., s.v. *Casa del Medico*; Helbig Nr. 37; Wille S. 251; Melini S. 21.



Tafel 34: Wandgemälde aus Herculaneum (45- 79 n. Chr).

Supplizio di Marsia: Marsyas Hinrichtung

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9539



Tafel 35: Wandgemälde aus Pompeji (30-40 n. Chr)

Vorbereitung auf ein Frauenkonzert mit Saiteninstrumenten

Neapel: Nationalmuseum, Invent. Nr. 9023

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) s.v. *Casa*; Helbig Nr.; J. Winckelmann, S. 630; G. E. Rizzo, Tav. 52, S. 31f.; H. Abert, S. 164ff.; Wille, S. 245ff. K. Schefold/ W. Dräyer, Abb. 18, S. 37; Melini S. 37.



Tafel 36: Fresko aus der *Casa di Anicetus* in Pompeji (I 3,23); H: 1,70m; B: 1,85m

„Streit im Amphitheater“

Neapel: Nationalmuseum MANN, n°inv. 112222

Lit.: G. de Petra, GdSc NS 1, 1868/69, 185ff. Taf. 8; F. Matz, Bdl 1869, 240ff; T. Fröhlich Taf. 23,2, 241ff.; Fiorelli, Scavi 145f. Nr. 401; W. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873) 73f.; Fiorelli, Descriz. 55.f; Sogliano Nr. 604; Overbeck – Mau, Pompeji (1884) 13ff. Abb. 3; Ruesch, Guida 319 Nr. 1344; Mau, Pompeji (1908) 223f. Abb.111; Rizzo 89 Taf. 198b; Marconi 81 Abb. 109; O. Elia, Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli (1932) 59ff. Nr. 101 Abb. 20; A. Maiuri, NSc 1939, 168ff. Abb.1; R. Bianchi Bandinelli, CrdA 6, 1941, 13; Schefold, WP 12; M. Bieber, The history of the Greek and Roman theatre (1961) 178f. Abb. 624; B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften II (1963) 285 Taf. 66,2; K. Schefold, RM 72, 1965, 125f. Taf. 49,2; R. Brilliant, MemAMAc 29, 1967, 224 Abb. 63; Bianchi Bandinelli, RZdM 64 Abb. 70; Pompeji, Essen 19 Abb. S. 18; P. Sabbatini Tumolesi, Gladiatorium paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei, 1. Tituli (1980) 25f. Taf. 1,1-2; M. Grant, Pompeji. Kunst und Leben in Pompeji und Herculaneum (1986) 30f. (Farbabb.); Collezioni 64. 170f. Nr. 336.



Tafel 37: Aquarell von F. Morelli nach einem Fresko im Amphitheater von Pompeji

Vorbereitung auf den Gladiatorenkampf; Gladiator spielt eine *cornu*



Tafel 38: *Cornu* Bestandteil

Neapel: Nationalmuseum



Tafel 39: Helm eines Gladiators aus Bronze, *Caserma gladiatoria* (Porticum post scaenam, VIII 7, 16/18)

Neapel: Nationalmuseum



Tafel 40: Wandmalerei aus Pompeji, *Casa del Sacerdos Amandus* (I 7, 7)

Kampfszene zwischen Gladiatoren mit musikalischer Begleitung

Lit.: PPM Volume I (Roma 1994) 375, s.v. *Casa del Sacerdos Amandus*; Melini S. 59; Helbig Nr. ; Schefold,



Tafel 41: Graffiti einer Kampfszene zwischen Gladiatoren mit Inschriften

Nekropole aus Porta Nocera außerhalb von Pompeji (tomba 14 EN)

Lit.: Melini S. 59; Jacobelli, op. cit., S. 76.



Tafel 42: Marmorrelief mit Gladiatorenspielen aus Pompeji (Nekropole der Porta Stabia)

tubae Spieler begleiten die Kämpfe

Neapel: Archäologisches Nationalmuseum

Lit.: Wille, S. 46ff.; Fr. Behn, *Musikleben*, Abb. 135, S. 104f.; Sachs Taf. 10; Melini S. 58; W.

Technau, *Die Kunst der Römer*, Abb. 190, S. 234, 238.



Tafel 43: Mosaik aus Zliten (Libyen)

Gladiatorenkämpfe mit Musiker

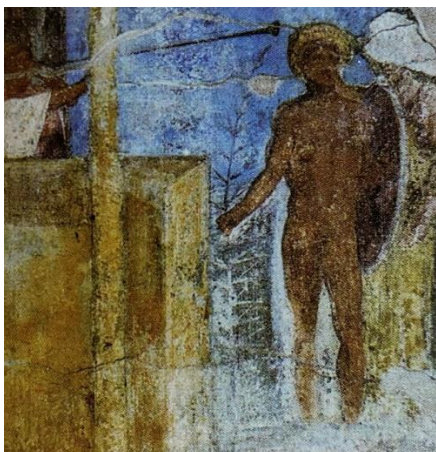
Tripoli: Nationalmuseum



Tafel 44: Wandgemälde aus Pompeji, Palestra VIII 2, 3 (in situ)

Sieger eines Wettkampfs mit Musiker

Lit.: Melini S. 61; PPM Volume VIII (Roma 1994) 546-547 s.v. *Palestra*.



Tafel 45 & 46: Wandgemälde aus der *Casa del Triclinio* in Pompei (V 2,4); H.: 0,63m, B.: 0,60m

Bankettszenen mit Inschriften

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 120031

Datierung: IV. Stil

Lit.: Sogliano a.O. 47f.; Mau a.O. 245f.; Ruesch, Guida 391 Nr. 1811; CIL IV 3442; Reinach, RP 256,3; HBr II 23f. Abb. 2 Taf. 212b; Maiuri a.O. Taf. 7; Schefold, WP 71; Felletti Maj, Tradizione 329; Pompeii, Boston 198f. Nr. 245.; Melini S. 45; PPM Volume III (Roma 1994) 1032, s.v. *Casa del Triclinio*.



Tafel 47: Wandgemälde aus der *Casa dei Casti amanti* in Pompeji (IX 12, 06/08)

Bankettszene

in situ

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 546-547 s.v. *Casa dei Casti amanti*; Helbig Nr. 54; J.

Winckelmann, S. 630; G. E. Rizzo, Tav. 52, S. 31f.; H. Abert, S. 164ff.; Wille, S. 245ff. K. Schefold/
W. Dräyer, Abb. 18, S. 37.



Tafel 48: Wandgemälde aus Herculaneum (Palestra, Insula Orientalis, II 4, 19); 30-40 n. Chr.

Konzertszene in intimen Rahmen der Hausmusik

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9021

Lit.: Th. Reinach, *Tibia*, Daremberg- Saglio V, fig. 6983, S. 326f.; G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano 1929, Tav. 51, S. 31f.; H. Abert, *Musik*, S. 164ff., 261ff., 268, 328, 455ff.; Rom, MGG XI, Sp. 673f.; K. Schefold/ W. Dräyer, *Pompeji, Zeugnisse griechischer Malerei*, München 1956, Abb. 17, S. 37; J. E. Scott, *Roman Music*, pl. XII, S. 413, 416.



Tafel 49: Detail *tibia* Spieler



Tafel 50: Detail *cithara* Spielerin



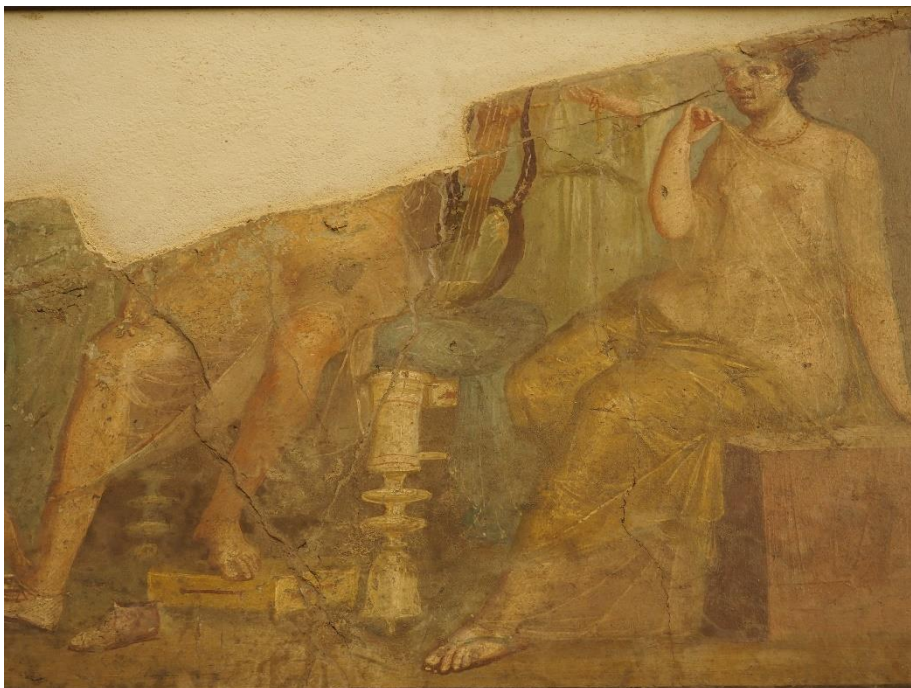
Tafel 51: Wandgemälde aus der *Casa di Meleagro* in Pompeji (VI 9, 2- 13 atrio);

Datierung: 62-79 n.Chr.

Ankleidung mit *lyra* Begleitung

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9543

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 679-680, s.v. *Casa di Meleagro*; Helbig Nr. 84.



Tafel 52: Wandgemälde aus Herculaneum (in einer Casa zwischen Basilika und Theater)

Porträt einer *cithara* Spielerin und eines Schauspielers mit Maske

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: K. Schefold/ W. Dräyer, Abb. 18.; O. Tiby; *La musica in Grecia e a Roma*, fig. 27, 163f.; Melini S. 38.



Tafel 53: Wandgemälde aus der *Villa San Marco in Stabia*

Lyra Spielerin

in situ

Lit.: J. Winckelmann 2003, S. 622.; Melini, S. 39.



Tafel 54: Wandgemälde aus der *Villa rustica* in Boscoreale

Arpa Spielerin / Musikerin

Stuttgart, Württembergischen Landmuseums



Tafel 55: Wandgemälde aus der *Villa di P. Fannius Synistor* in Boscoreale

Cithara Spielerin / Musikerin

New York, Metropolitan Museum, Rogers Fund



Tafel 56: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 24); *fauces*
Nordseite des Eingangsbereiches: Musikerinnen spielen Instrumente

Datierung: IV. Stil

in situ

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 1469.



Tafel 57: Gemälde von Michele Mastracchio

Kopie der Wandmalerei der Musikerinnen von der Südwand des Eingangskorridors

Heute im Archäologischen Museum von Neapel. Inv. Nr. ADS 998.

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 149, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 58: Zeichnung von Nicola La Volpe, Oktober 1853,
Musikerinnen an der Südwand der *Casa delle Suonatrici*
Heute in Neapel: Nationalmuseum; Inv. Nr. ADS 1000.
Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 59: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5/24); *fauces*
Südseite des Eingangsbereiches: Fragment einer Theaterszene oder Darstellung Ceres
in situ

Datierung: IV. Stil

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Abbate S. 355; Helbig Nr.
1470.



Tafel 60: Zeichnung nach Giuseppe Abbate

Fragment einer Theaterszene oder Darstellung Ceres

Heute in Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 997

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 61: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5/24); *triclinium*

Musizierende und Tanzende Amoretten beim Bankett

Datierung: IV. Stil

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 267f., s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 759; Carratelli

1990- 2003, fig. 188, 267; Schefold S. 249; Melini S. 47f..



Tafel 62: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*

Bankett Szene mit tanzender Psyche und musizierenden Eroten

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9208

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 255f., s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 760; P. Herrmann, *Malerei I*, Taf. 65, S. 86; Wille, S. 161ff., 166, 228; K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, S. 249; Fleischhauer Abb. 70, S. 124; Carratelli fig. 169, 255; Wiora S. 325ff.; Abert S. 169, 172f..

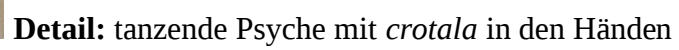


Tafel 63: Zeichnung nach Giuseppe Abbate, 1847

Bankett Szene mit tanzender Psyche; Instrumente: *crotala* und Quer- *tibia*

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 1080

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 64: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*

Eroten und Psyche Vorbereitung auf tragische Szene

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9191

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 275, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 767; Carratelli fig. 174, S. 259; Schefold S. 249.

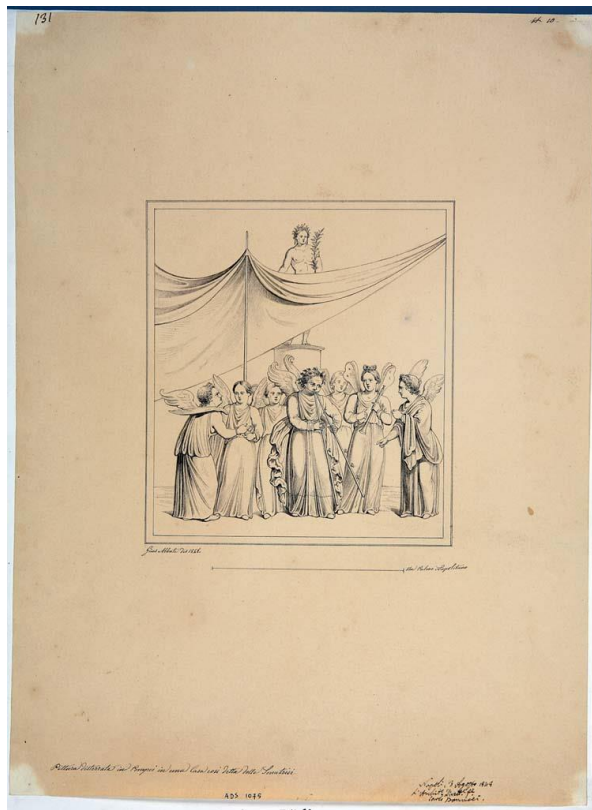


Tafel 65: Zeichnung nach Giuseppe Abbate, 1848

Vorbereitung auf eine tragische Szene, Eroten und Psyche

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 1075

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 66: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*

Lyrischer Chor: Eros und Psyche

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9206

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 766- 767; Schefold S. 249; Carratelli fig. 202, S. 279.

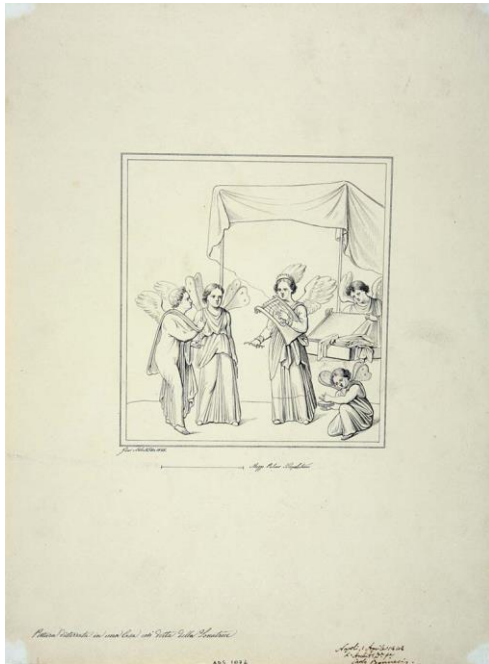


Tafel 67: Zeichnung nach Giuseppe Abbate, 1848

Lyrischer Chor, Eros und Psyche

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 1076

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 68: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*

Erosen beim Bankett

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9255

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Niccolini 1854, Taf. 9;

Schefold S. 249; Carratelli fig. 193, S. 273.



Tafel 69: Zeichnung nach Giuseppe Abbate, 1848

Eroten beim Bankett unter einer Dionysos Statue

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 1073

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 70: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*

Theatralische Szene

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9191

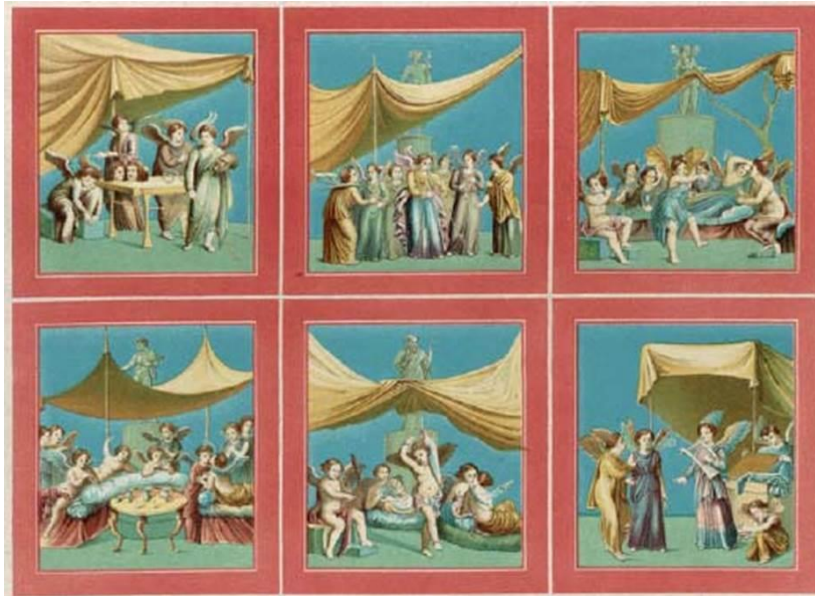
Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 768; Schefold S. 249; Carratelli fig. 193, S. 273.



Tafel 71: Wandgemälde von Psyche und Eros an den Seitenwänden des *Triclinium* in der *Casa delle Suonatrici*

Heute alle in Neapel: Nationalmuseum (Kopien nach Niccolini 1854, Taf.9)

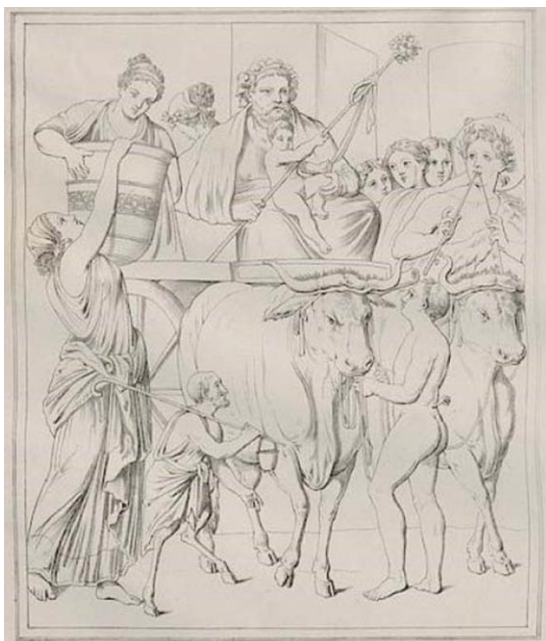
Lit.: siehe oben



Tafel 72: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*

Zeichnung nach W. Zah, 1852: Bacchus Triumph mit *tibia* Bläser

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 801; P. Herrmann, *Malerei I*, Taf. 70, S. 86; Wille, S. 161ff., 166, 228; K. Schefold, *Die Wände Pompejis*, Berlin 1957, S. 251f.; Zahn 1852, S. 83.



Tafel 73: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *triclinium*
Herkules und Omphale umgeben von Musik und Wein

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 8992

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 269-271, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 1140.



Tafel 74: Zeichnung nach Michele Mastracchio

Detail von Herkules und Amor aus dem Originalgemälde an der Ostwand des *Tricliniums*.

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 1064.

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 269-271, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*.



Tafel 75: Wandgemälde aus der *Casa delle Suonatrici* in Pompeji (IX 3, 5); *cubiculum* (Raum 16)

Chiron und Achille mit *cithara*

in situ

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) 141- 279, s.v. *Casa di Marco Lucrezio*; Helbig Nr. 1294.



Tafel 76: In situ Wandgemälde aus Herculaneum mit aufgehängten *tympanum* und *syrinx*.

Lit.: *Le pitture antiche d'Ercolano* I (1757) 207 Taf. 38; Melini S. 75.



Tafel 77: Wandgemälde aus Boscoreale, *Villa di P. Fannius Synistor*

Girlande mit *cymbala* und anderen hängenden Objekten

Kopie heute im Metropolitan Museum in New York



Tafel 78: Bodenmosaik aus der *Casa VII 6,28* in Pompeji

Fries mit isiakischen Symbolen (*sistrum* Abbildung in der Mitte)

Neapel: Nationalmuseum

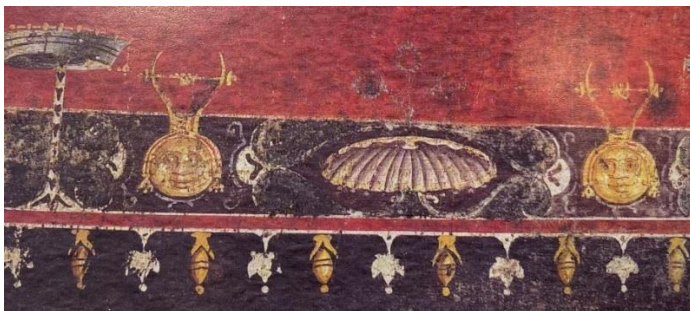
Lit.: PPM Volume VI (Roma 1994) 774, s.v. *Casa VII*.



Tafel 79: in situ Wandmalerei aus der *Casa di M. Lucretius Fronto* aus Pompeji (V 4a)

lyra Darstellungen mit Gesichtern

Lit.: PPM Volume III (Roma 1994) s.v. *Casa di Marco Lucretius Fronto*.



Tafel 80: in situ Wandmalerei aus der *Casa di M. Lucretius Fronto* in Pompeji (V 4a)
lyra Darstellung mit Hörnern

Lit.: PPM Volume III (Roma 1994) s.v. *Casa di Marco Lucretius Fronto*.



Tafel 81: in situ Wandmalerei aus Herculaneum
Darstellung einer *lyra acroteriale*



Tafel 82: in situ Wandmalerei aus der *Casa dell'Orso* in Pompeji (VII 2, 45)

Darstellung einer *lyra- cithara*

Lit.: PPM Volume VII (Roma 1994) s.v. *Casa dell'Orso*.



Tafel 83: Wandmalerei aus der *Casa del Bracciale d'oro* in Pompeji (VI 17, 42)

Darstellung einer *cithara acroteriale*

Soprintendenza per i Beni Archeologici Pompei

Lit.: PPM Volume VI (Roma 1994) 44- 50, s.v. *Casa del Bracciale d'oro*.



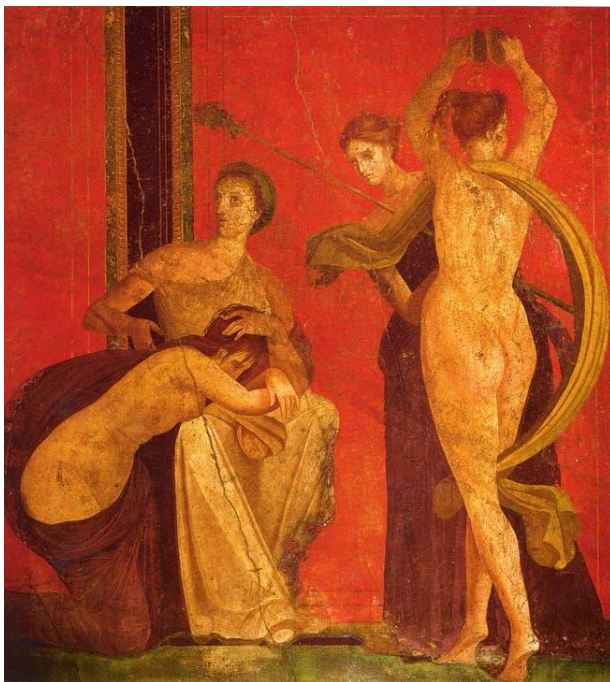
Tafeln aus Anhang (Darstellungen von Musiker*innen im mythologischen Kontext):

Tafel 84: Wandgemälde aus *Villa dei Misteri* (außerhalb von Pompeji)

Einweihungsszene mit Kulttanz / Tänzerin mit *cymbala*

in situ

Lit.: Cerulli Irelli/de Franciscis 1993a,b, 104, Nr. 175b. 95, Nr. 157b; O. Brendel JdI 81, 1966, 214; M. Bieber JdI 43, 1928, 455; R. Herbig JdI 40, 1925, 39; K. Lehmann, JRS 52, 1962, A. Maiuri 1947, 191; U. Pappalardo, AW. 13/3, 1982, G. Zuntz 49, 1963 182; Veyne 2021, S. 51; Curtius 1929, 369, Abb. 202.



Tafel 85: Wandgemälde aus *Villa dei Misteri* (außerhalb von Pompeji)

Lustrationsszene der Dionysos- Mysterien

in situ

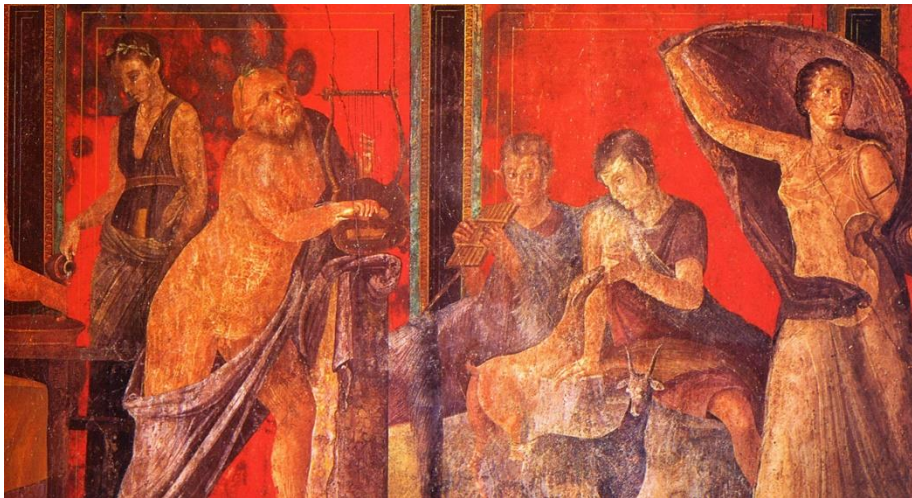


Tafel 86: Wandgemälde aus *Villa dei Misteri* (außerhalb von Pompeji)

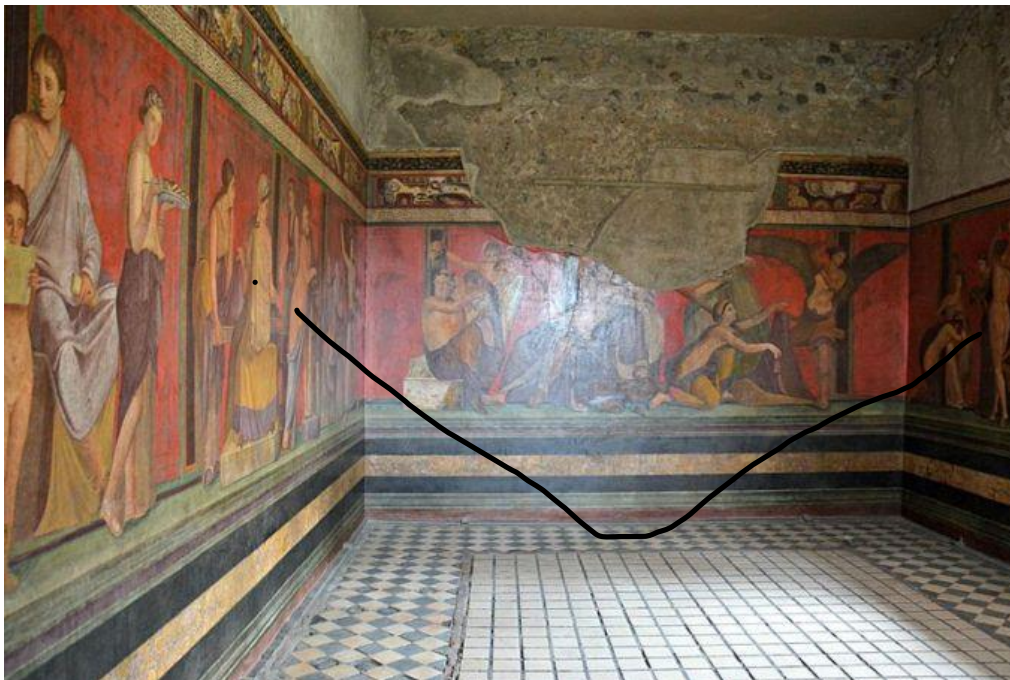
Szene eines *lyra* spielenden Silenus und *syrinx* spielenden Musikers

in situ

Lit.: Cerulli Irelli/de Franciscis 1993a,b, 104, Nr. 175b. 95, Nr. 157b; O. Brendel JdI 81, 1966, 214; M. Bieber JdI 43, 1928, 455; R. Herbig JdI 40, 1925, 39; K. Lehmann, JRS 52, 1962, A. Maiuri 1947, 191; U. Pappalardo, AW. 13/3, 1982, G. Zuntz 49, 1963 182; Veyne 2021, S. 51; Curtius 1929, 369, Abb. 202.



In situ Wandgemälde aus *Villa dei Misteri* in Pompeji



Tafel 87: Wandgemälde aus *Casa del poeta tragico* (Pompeji VI 8, 3/5)

Hängende *cymbala*

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 527-528, s.v. *Casa del Poeta tragico*; Helbig Nr.; J.

Winckelmann, S. 630; G. E. Rizzo, Tav. 52, S. 31f.; H. Abert, S. 164ff.; Wille, S. 245ff. K. Schefold/
W. Dräyer, Abb. 18, S. 37; Melini S. 85.



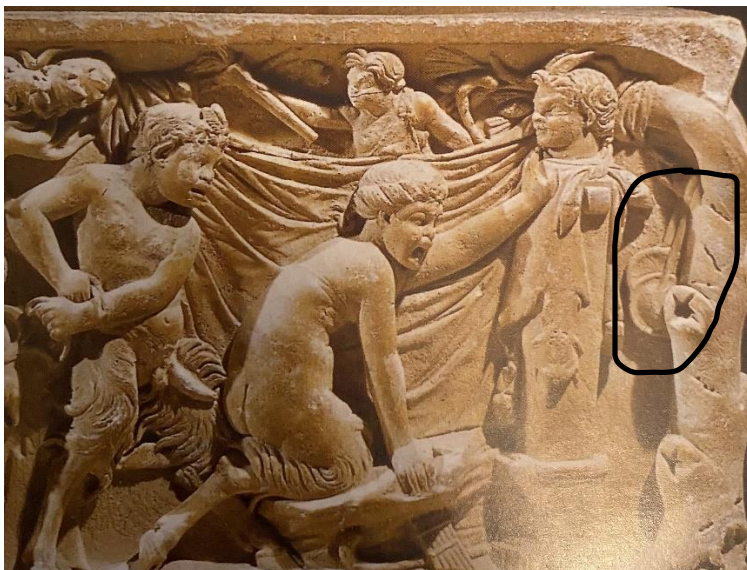
Tafel 88: Sarkophagrelief

Szene eines Dionysos- Kultes

Neapel: Archäologisches Nationalmuseum, Collezione Farnese

Lit.: W. Altmann, Die römischen Grabaltäre, Nr. 232, fig. 141, S. 176f.; J. Quasten, Taf. 3, S. 101; K.

Latte, Römische Religionsgeschichte, Abb. 28, S. 383f.; Melini S. 50.



Tafel 89: Wandgemälde aus der *Villa di Cicerone* in Pompeji

Fliegende und tanzende Mänaden mit Musikinstrumenten: links mit *cymbala*, drittes von rechts mit *tympanum*

Neapel: Archäologisches Nationalmuseum

Lit.: P. Herrmann, *Malerei I*, Taf. 88, S. 124; Fr. Weege, *Der Tanz in der Antike*, S. 70ff., 152ff.; Sachs, S. 148; K. Schneider, *Tympanum*, RE 2. Reihe VII, 2, 1948, Sp. 1749ff.; Melini S. 86; Fleischhauer 1941, Abb. 44, S. 82.



Tafel 90: Wandgemälde aus der *Casa dei Vettii* in Pompeji (VI 15, 1)

cithara spielender Apollo bei Onphalus

in situ

Lit.: PPM Volume V (Roma 1994) 555, s.v. *Casa dei Vettii*; Theodor Kraus, Leonard von Matt: *Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte*, S. 70–72; Eugenio La Rocca, Mariette de Vos Raaijmakers, Arnold de Vos: *Lübbes archäologischer Führer Pompeji*, S. 269–278; Helbig Nr.875.



Tafel 91: Wandgemälde aus Herculaneum

cithara Spieler Apollo

in situ



Tafel 92: Wandgemälde aus der *Casa di Meleagro* in Pompeji (VI 9, 2- 13), Peristyl 16

Apollo spielt die *lyra* neben Daphne

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9534

Lit.: PPM Volume IV (Roma 1994) 720, s.v. *Casa di Meleagro.*; Helbig Nr 1204.; Schefold S. 435.



Tafel 93: Wandgemälde aus Moregine, in der Nähe von Pompeji
fliegender Apollo mit *cithara*

Soprintendenza per i Beni archeologici di Pompei

Lit.: Melini S. 32.



Tafel 94: Wandgemälde aus Moregine, in der Nähe von Pompeji
Muse mit *cithara-lyra*

Soprintendenza per i Beni archeologici di Pompei

Lit.: Melini S. 32.



Tafel 95: Wandgemälde aus der *Villa di S. Marco* in Stabia

Hermes mit zwei weiblichen Figuren, eine davon mit einer *lyra*
Castellammare di Stabia, Antiquarium.

L.: J. Winckelmann, *Storia dell'arte dell'antichità*, S. 621f.



Tafel 96: Wandgemälde in der *Casa di Orfeo* in Pompeji (VI 14, 20)

Orpheus mit *lyra* zwischen den Tieren

in situ

Lit.: Presuhn E., 1878. *Pompeji: Die Neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1878*. (III, Plate VI);

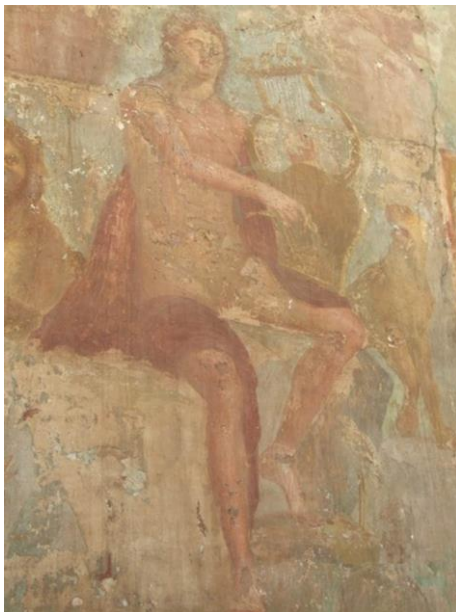
Garcia y Garcia, L., 2006. *Danni di guerra a Pompei*. Rome: L'Erma di Bretschneider. (S.87, 91); The Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections, J64f1614; PPM Volume V (Roma 1994) 284- 287, s.v. *Casa di Orfeo*; Melini S. 34; Helbig Nr. ; Schefold 254.



Tafel 97: Zeichnung nach Roberto Rive, 1868

Orpheus mit Tieren und *lyra*

Lit.: Presuhn E., 1878. *Pompeji: Die Neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1878*. (III, Plate VI); Garcia y Garcia, L., 2006. *Danni di guerra a Pompei*. Rome: L'Erma di Bretschneider. (S.87, 91); The Wilhelmina and Stanley A. Jashemski archive in the University of Maryland Library, Special Collections, J64f1614; PPM Volume V (Roma 1994) 284- 287, s.v. *Casa di Orfeo*; Melini S. 34; Helbig Nr. ; Schefold 254.;



Tafel 98: Wandgemälde aus Basilika in Herculaneum (Ins. Orientalis)

Musikunterricht Chiron und Achill mit *lyra*

Neapel: Nationalmuseum

Lit.: W. Helbig, Nr. 1291; P. Herrmann, Malerei I, Taf. 82, S. 109; L. Curtius, Abb. 9, S. 211; A. Hug, Musikunterricht, RE XVI, 1, 1933, Sp. 890f.; Wille, S. 239f., 270f., 356ff., 437ff., 471, 537ff., 597; A. Rumpf, Malerei und Zeichnung, Taf. 63, 5, S. 179; Schefold 1952, Taf. 46, S. 136ff.; H. Sichtermann, Zur Achill- und Chiron- Gruppe, Röm. Mitt. 64, 1957, S. 98ff., 108.



Tafel 99: Wandgemälde aus der Basilika in Herculaneum

Musikunterricht Marsyas und Olympus mit *tibia/ aulos*

Neapel: Nationalmuseum



Tafel 100: Gemälde auf Pinax aus der *Villa Imperiale* aus Pompeji

Pindaro und Muse beim Musikunterricht mit Saiteninstrument

Lit.: W. Ehrhardt 1987: *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, S. 47–49. U. Pappalardo: *Die "Villa Imperiale" in Pompeji*. In: *Antike Welt*. Jg. 16, Nr. 4; S. 3–15; U. Pappalardo, M. Grimaldi 2018, *La Villa Imperiale a Pompei*; Helbig Nr. 1349; PPM Volume V (Roma 1994) 463, s.v. *Villa Imperiale*; Melini S. 36.

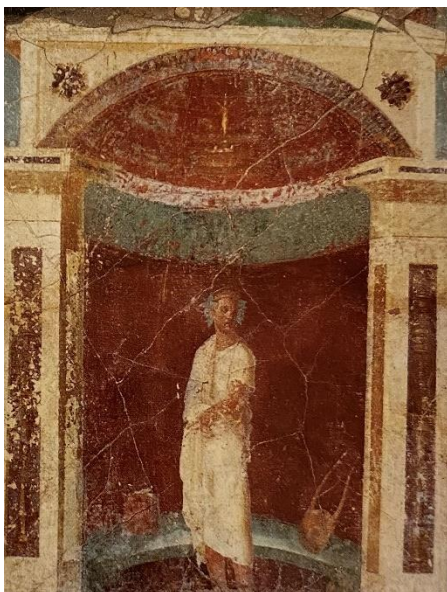


Tafel 101: Wandgemälde aus der Casa VI 17, 41 in Pompeji

Poeta / Dichter

in situ

Lit.: PPM Volume VI (Roma 1994) s.v. *Casa*; Melini S. 36.



Tafel 102: Wandgemälde aus der *Villa Imperiale* in Pompeji

Musikunterricht mit Saiteninstrument

Lit.: W. Ehrhardt 1987: *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros*, S. 47–49. U. Pappalardo: *Die "Villa Imperiale" in Pompeji*. In: *Antike Welt*. Jg. 16, Nr. 4; S. 3–15; U. Pappalardo, M. Grimaldi 2018, *La Villa Imperiale a Pompei*; PPM Volume IX (Roma 1994) s.v. *Villa Imperiale*; Melini S. 37.



Tafel 103: Amphora aus Pompeji

Musizierende Eroten

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 13521

Lit.: H. P. L'Orange / A. v. Gerkan, Berlin 1939, Taf. 46 d, S. 185; Quasten, Taf. 5, S. 12; G. Hamberg pl. 16, S. 96ff.; I. Scott Ryberg, *Rites*, pl. XL. Fig. 59, S. 115; M. J. Vermaseren XXXII, 1957, S. 7f. Melini S. 84; Fleischhauer Abb. 38.



Tafel 104: Wandgemälde aus Pompeji

Dionysos mit Menade und Silenus mit *cithara*

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 9274

Lit.: PPM Volume IX (Roma 1994) s.v. *Casa*.

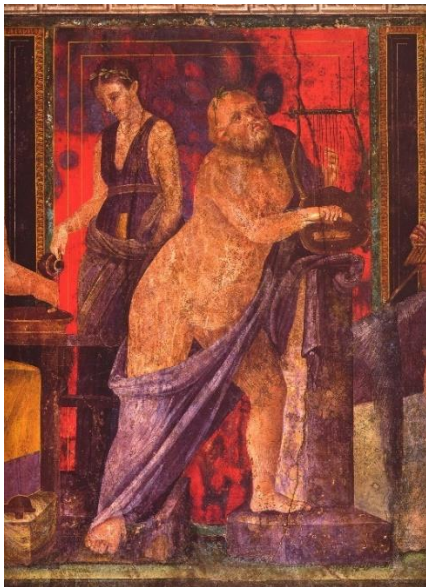


Tafel 105: Wandgemälde aus der *Villa dei Misteri* in Pompeji

Silen spielt *lyra*

in situ

Lit.: Cerulli Irelli/de Franciscis 1993a,b, 104, Nr. 175b. 95, Nr. 157b; O. Brendel JdI 81, 1966, 214; M. Bieber JdI 43, 1928, 455; R. Herbig JdI 40, 1925, 39; K. Lehmann, JRS 52, 1962, A. Maiuri 1947, 191; U. Pappalardo, AW. 13/3, 1982, G. Zuntz 49, 1963 182; Veyne 2021, S. 51; Curtius 1929, 369, Abb. 202.



Tafel 106: Wandgemälde aus Pompeji (bottega IX 3, 15 ambiente C?); H.: 0,72m, B.: 0,79m

Göttin Isis mit *sistrum* in der Hand

Datierung: IV. Stil

Neapel: Nationalmuseum, Inv. Nr. 8836

Lit.: T. Panofka, BdI 1847, 127f; ders., AZ 1847, 144; G. Minervini – C. Cavedoni, Bullettino archeologico italiano 1, 1861/62, 89ff. 159f. 163ff. Taf. 4; Helbig Nr. 78; E. Brizio, GdSc NS 2, 1870, 46; CIL IV 882 (K. Zangmeister); Fiorelli, Descriz. 394; De Marchi I 96; Ruesch, Guida 321 Nr. 1352; HBr Taf. 241; Boyce 415; di Capua, Sacrari 70; Schefold, WP 251; Della Corte, Case 191; Tran Tam Tinh, Culte d'Isis 148 Nr. 59 Taf. 17; Gassner, Kaufläden 209; Rep. Fot. III 446; Collezioni 168f. Nr. 325; LIMC IV (1988) 436 Nr. 304 Taf. 259 s.v. Harpokrates (V. Tran Tam Tinh – B. Jaeger – S. Poulin); PPM Volume IX (Roma 1994) 335, s.v. *bottega*.



Abkürzungen

CIL – Corpus Inscriptionum Latinarum

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-3: Fotos der Verfasserin.

Abb. 4-6: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell’ antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 92.

Abb. 7-10: Fotos der Verfasserin.

Abb. 11- 12: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell’ antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 50.

Abb. 13-15: Fotos der Verfasserin.

Abb. 16: G. Stefani, La villa del fondo Prisco in località Civita. In: Casali di ieri casali di oggi, Soprintendenza Archeologica di Pompei (Naplio 1999) S. 47.

Abb. 17- 18: Fotos der Verfasserin.

Abb. 19: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell’ antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 24.

Abb. 20- 23: Fotos der Verfasserin.

Abb. 24: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell’ antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 27.

Abb. 25: Capistrum (mediterranees.net)

Abb. 26- 31: Fotos der Verfasserin.

Abb. 32: Soprintendenza per i Beni Archeologici

Abb. 33- 36: Fotos der Verfasserin.

Abb. 37: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell’ antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 57.

Abb. 38- 41: Fotos der Verfasserin.

Abb. 42: Foto der Verfasserin.

Abb. 43: Foto der Verfasserin.

Abb. 44: G. Fleischhauer, Musik des Altertums. Etrurien und Rom, Musikgeschichte in Bildern II, 5 (Leipzig 1964), Abb. 54.

Abb. 45- 46: Fotos der Verfasserin.

Abb. 47: A. Maiuri, Pompeji, Kunst und Kultur einer antiken Stadt (Stuttgart 1939), S. 130.

Abb. 48: A. Maiuri, Pompeji, Kunst und Kultur einer antiken Stadt (Stuttgart 1939), S. 135.

Abb. 49: Foto der Verfasserin.

Abb. 50: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell' antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 29.

Abb. 51: M. Murolo, RendNap 34, 1959, 89 ff.

Abb. 52- 54: Fotos der Verfasserin.

Abb. 55: Foto der Verfasserin.

Abb. 56: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell' antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 38.

Abb. 57-76: Fotos der Verfasserin.

Abb. 77: Foto der Verfasserin.

Abb. 78- 81: Soprintendenza per i Beni Archaeologici.

Abb. 82- 83: Fotos der Verfasserin.

Abb. 84: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell' antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 69.

Abb. 85: Foto der Verfasserin.

Abb. 86- 88: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell' antica area vesuviana (Pompeij 2008) S. 70.

Bibliographie

Antike Quellen :

Vitr. – F. Krohn (Hrsg.), Vitruvii De architectura (1912).

Var. – H. Keil (Hrsg.), De re rustica (1912).

Var. – A. Traglia (Hrsg.), De lingua latina (1956).

Ovi. – A. Berg (Hrsg.), Ars amatoria (1945).

Hyg. – F. P. Waiblinger (Hrsg.), Fabulae (1996).

Plin. – C. Mayhoff (Hrsg.), Historia naturalis (1967).

Tac. – E. Koestermann (Hrsg.), Annales liber (1965).

Cic. – Winter (Hrsg.), Acad. Pr. (1964).

Plaut. – Willcock (Hrsg.), Pseudolus (1934).

Luk. – G. Jakobitz (Hrsg.), De dea Syria (1880).

Her. – Brodersen (Hrsg.), Historien II (2002).

Plin. – H. Philips (Hrsg.), Epistulae (2006).

Mart. – O. Bächli (Hrsg.), Epigramme (1977).

Petr. – C. Schnur (Hrsg.), Satyricon (1986).

Hor. – R. A. Schröder (Hrsg.), Carmina (1935).

Ovi. – M. Albrecht (Hrsg.), Metamorphosen (1994).

Liv. – A. H. Mc.Donald (Hrsg.), Ab Urbe Condita (1965).

Sekundärliteratur:

- H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (Leipzig 1899)
- H. Abert, Zu Cassiodor, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III, 1901-02, 439-453
- H. Abert, Musik. In: L. Friedländer (Hrsg.), Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine II ¹⁰(Leipzig 1922)
- E. Adriani, Storia del teatro antico (Rom 2017)

- A. Alloggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (1974). Dies., *CronPomp* 2, 1976, 149ff.
- A. Barbet, *La peinture murale en Gaule Romaine* (Paris 2008)
- W. Beare, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic* (Harvard 1951)
- F. Behn, *Die Musik im römischen Heer* (Mainz 1912); S. 36ff- 186.
- F. Behn, *Die Musik im römischen Heer*, *Mainzer Zeitschrift* VII, 1912.
- F. Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter* (Stuttgart 1954)
- H. Beyen, *Die pompejanische Wandmalerei vom Zweiten bis zum Vierten Stil II*, 1 (Haag 1960)
- M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum* (Berlin 1920)
- M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre* (Princeton 1961)
- M. Bieber, *Mysteriensaal der Villa Itona*, *JdI* 43, 1928.
- M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre* ²(London 1961)
- Th. Birt, *Das Kulturleben der Griechen und Römer* (Leipzig 1928)
- O. Brendel, *Der große Fries in der Villa der Mysterien*, *JdI* 81, 1966.
- L. Bricault, *Les prêtres isiaques du monde romain, Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis (SET)*, 2018, 155- 197
- A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeit* (Prag 1956)
- H. Bulle, *Pompeji, Großes Theater. Untersuchungen an Griechischen Theatern*, *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse* 33, 2019, 165-167.
- G. P., Carratelli, *Pompeii. Pitture e Mosaici IX. Istituto della enciclopedia italiana*, (Roma 1990-2003)
- F. Celentano, *La musica presso i Romani*, *Rivista musicale italiana* XX, 1913, S.243ff.- 300.
- G. Cerulli-Irelli – M. Aoyagi – St. DeCaro: (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990)
- G. Cerulli Irelli – A. de Franciscis, *La peinture de Pompeii I - II* (Paris 1993). [zit. als Cerulli Irelli/de Franciscis 1993a,b]

- G. Cerulli Irelli (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (1990). dies. In: G. Cerulli Irelli (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (1990) 233ff.
 - Ciano Rosetto – G. Pisani Sartorio (Hrsg.), Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio rappresentato, Censimento analitico (1994).
 - F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (München 2002)
 - L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Leipzig 1929)
 - Fr. Cumont, Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum (Leipzig 1959)
-
- Ch. Daremberg – E. Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les documents (Paris 1888-1917)
 - M. Della Corte, Case ed Abitanti di Pompei (Rom 1965)
 - D. E. Duckworth, The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment (Princeton 1952)
-
- W. Engelmann, New Guide to Pompeii, JRS 21, 1929, 120- 225.
 - R. Étienne, Pompeji – Das Leben in einer antiken Stadt (Stuttgart 1974)
 - L. Eschbach (Hrsg.), Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (1993)
 - M. Flecker, Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien (Wiesbaden 2015)
 - G. Fiorelli, Atti della Reale Accademia dei Lincei I, II, III. Transunti (1877-1878)
 - E. Fränkel, Plautinisches im Plautus (Berlin 1922)
 - T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten (Mainz 1991)
-
- G. Fleischhauer, Die Musikergenossenschaften im hellenistisch-römischen Altertum. Beiträge zum Musikleben der Römer (Phil. Diss. Halle 1959)
 - G. Fleischhauer, Musik des Altertums. Etrurien und Rom, Musikgeschichte in Bildern II, 5 (Leipzig 1964)

- V. Gasparini – R. Veymiers, *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis (SET); Agents, Images, and Practices; Religions in the Graeco-Roman World* 187, 2018.
- F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart 1889)
- W. Helbig, 1868. *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1722)
- E. Heinrich, *Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern* (2002).
- R. Herbig, *Neue Beobachtungen am Fries der Mysterienvilla* (Baden- Baden 1958)
- H. Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern II, 1* (Leipzig 1961)
- M. Pagano – R. Prisciandoro, *Studio sulle provenienze degli oggetti rinvenuti negli scavi borbonici del Regno di Napoli, Longobardi* (Neapel 2006)
- L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei, “L’Erma” di Bretschneider* (Roma 2003)
- A. Körte, *Die hellenistische Dichtung*, (Leipzig 1925)
- G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig 1929)
- A. Kisa, *Das Glas im Altertume* (Leipzig 1908)
- K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (München 1960)
- J. Leipoldt, *Archäologisches zur Isisreligion, Archiv für neutestamentliche Zeitgeschichte und Kulturkunde* 1925, 127
- K. Lehmann, *Ignorance and Search in the Villa of the Mysteries*, JRS, 1962, 52-80.
- H. Lauter- Bufo in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch verschütteten Städten* (1975) 196ff.
- A. Machabey, *Musique latine*. In N. Dufourq (Hrsg.), *La musique des origines à nos jours* (Paris 1946)
- A. Maiuri, *Pompeji, Kunst und Kultur einer antiken Stadt* (Stuttgart 1939)
- A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (Rom 1947)
- A. Maiuri, *La peinture romaine* (Genf 1953)
- A. Maiuri, *Roman Painting* (Lausanne 1953)

- M. Mastroroberto, Una visita di Nerone a Pompei. Le deversiorae tabernae di Moregine, in A. D'ambrosio – P. G. Guzzo – M. Mastroroberto (Hrsg.), Storie di un'eruzione. Pompei Ercolano Oplontis (Milano 2003)
- J. W. McKinnon, Hydraulis, Grove Music Online, 2001.
- R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell' antica area vesuviana (Pompeij 2008)
- R. Meucci, Riflessioni di archeologia musicale. gli strumenti militari romani e il lituus, Rivista Musicale Italiana 19, 3, 1985, 67ff.
- G. Michaut, Histoire de la comédie romaine I (Paris 1912)
- H. Mielsch, Die römische Villa. Architektur und Lebensform (München 1997)
- H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001)
- H. Mielsch, Häuser von Senatoren in Rom (Paderborn 2016)
- Th. Mommsen, Römische Geschichte I (Berlin 1857)
- T. J. Moore, Music and Structure in Roman Comedy, American Journal of Philology 19, 1998.
- E. M. Moormann, The temple of Isis at Pompeii. Nile into Tiber, Egypt in the Roman World 159, 2007, 137-154
- E. M. Moormann, Ministers of Isiac Cults in Roman Wall Painting, In: V. Gasparini – R. Veymiers, Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis (SET), 2018, 366-383
- F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei I (Napoli 1854)
- T. Norlind, Lyra und Kithara in der Antike, Swedish Journal of Music Research 19, 1934, 76
- M. Osanna – M. Grimaldi – G. Zuchtriegel, Pompeji. Kurzführer (Neapel 2016)
- M. Pagano, Il teatro di Ercolano, Cronache Ercolanesi 34, 1993.
- U. Pappalardo, Beobachtungen am Fries der Mysterien, AW 13,3, 1982.
- U. Pappalardo, Pompeji. Leben am Vulkan (Mainz 2010)
- E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen II (München 1923)

- J. Quasten, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit (Münster in Westfalen 1930)
- H. Reich, Der Mimus. Ein Litterar-Entwickelungs Geschichtlicher Versuch (1903)
- S. Reinach, Répertoire de la peinture grecque e romaine (Paris 1922)
- M. Riedl, The Containment of Dionysos. Religion and Politics in the Bacchanalia Affair of 186 BCE. In: International Political Anthropology V 2, 2012, 113–133
- H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I (Leipzig, 1901)
- Ch. E. Ruelle, Eine Entdeckung der musikalischen Altertumsforschung in Rom, Revue et Gazette musicale 21, 1979, 201-203, übersetzt von G. Bekker, Allg. deutsche Musikzeitung 25/26.
- A. Rumpf, Malerei und Zeichnung (Amsterdam 1953)
- L. Robert, Études anatoliennes. Recherches sur les inscriptions de l'Asie Mineure (Paris 1937)
- S. R. Tufi, Alltagsleben in Pompeji (Berlin 2006)
- C. Sachs, Storia degli strumenti musicali (Milano 1996)
- C. Sachs, The History of Musical Instruments (New York 1940)
- C. Sachs, The Rise of Music in the Ancient World. East and West (New York 1943)
- A. H. Saloni, Die Griechen und das Griechische in Petrons Cena Trimalchionis (Helsingfors 1927)
- K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn- und Ideengeschichte (Basel 1952)
- K. Schefold – W. Dräyer, Pompeji. Zeugnisse griechischer Malerei (München 1956)
- K. Schefold, Die Wände Pompeji (Berlin 1957)
- M. H. Schwindler, Ancient Painting (Yale 1929)
- G. Stefani, La villa del fondo Prisco in località Civita. In: Casali di ieri casali di oggi, Soprintendenza Archeologica di Pompei (Napoli 1999)
- V. M. Strocka, Domestic Decoration. Painting and the „Four Styles“, In: J. Dobbins – P. Foss, The World of Pompeii, (London/New York 2007) 302-322
- E. Simon, Zum Fries der Mysterienvilla, JdI 76, 1961.
- H. Simon, Comicae tabellae (Emsdetten 1938)
- H. J. Tillyard, Instrumental music in the Roman age, JHS 27, 1907, 160-169

- V. Tran-Tam-Tinh, *Culte d'Isis* (Paris 1964), 148
- Ch. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire Romain, Etude historique et archéologique. II siècle av. J.C. / Ve siècle ap. J.-C.* (Paris 1999)
- P. Veyne, *Das Geheimnis der Fresken, Die Mysterienvilla in Pompeji* (Darmstadt 2018)
- M. Wegner, *Musikleben der Griechen* (Griechenland 1949)
- M. Wegner, *Griechenland* ²(Leipzig 1970) Abb. 33, 60
- K. W. Welch, *The Roman Amphitheatre. From its Origins to the Colosseum.* (Cambridge 2007)
- G. Wille, *Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Phil. Diss. Tübingen 1951)
- G. Wille, *Zur Musikalität der alten Römer*, *Archiv für Musikwissenschaften* XI, 1954.
- W. Wiora, *Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit*, In: W. Vetter (Hrsg.), *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag* (Leipzig 1955)
- W. Zahn, *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae III* (Berlin 1852)
- G. Zuntz, *On the Dionysiac Fresco in the Villa dei Misteri*, *Proceedings of the British Academy* 49, 1963.

Kartennachweis

Karte 1: CampaniaMap.jpg (2172×1484) (pithecusa.com)

Karte 2: Melini 2008: R. Melini, Suoni sotto la cenere. La musica nell'antica area vesuviana, Edi. Flav. Pomp. 2008, S. 11.

Karte 3. 1.: L. Eschebach (Hrsg.), Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (1993)

Karte 3. 2.: PPM Volume I- IX (Roma 1994) (Pitture e mosaici di Pompei).

Karte 4: Die Karte beruht auf der Grundlage der Daten des digitalen und analogen Archivs des Parco Archeologico di Pompei.

Karte 5: Die Karte beruht auf der Grundlage der Daten des digitalen und analogen Archivs des Parco Archeologico di Pompei.

Karte 6: Die Karten beruhen auf der Grundlage der Daten des digitalen und analogen Archivs des Parco Archeologico di Pompei.

Karte 7: Die Karte beruht auf der Grundlage der Daten des digitalen und analogen Archivs des Parco Archeologico di Pompei.

Karte 8: Die Karten beruhen auf der Grundlage der Daten des digitalen und analogen Archivs des Parco Archeologico di Pompei.

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit soll einen Überblick zur Welt der Musik und das Leben der Musiker*innen in der antiken Vesuv-Region, mit einem Fokus auf Pompeji und Herculaneum, bis ins Jahr 79 n. Chr. geben. Diese Gegend weist eine sehr vielfältige Geschichte auf, die durch einen regen kulturellen Austausch geprägt war. Aufgrund jahrzehntelangen Desinteresses an der Musik der Römer und der Mutmaßung ihrer „Unmusikalität“ im Vergleich zu ihren griechischen Vorfahren wurde zu Beginn der ersten Grabungen im 18. Jahrhundert den Funden antiker Instrumente zuerst keine Beachtung geschenkt, was folglich zu einer mangelhaften Dokumentation führte wodurch vieles verloren ging. In dieser Arbeit wird versucht, anhand der zahlreichen Darstellungen von Musiker*innen, Instrumenten und Musikszenen, sowie der materiellen Zeugnisse antiker Instrumentenfunde aus dem Vesuv-Gebiet das Leben der Berufsmusiker*innen und ihre Aufgabenbereiche, die Bedeutung und Stellung von Musik und die Verwendung verschiedener Instrumente in unterschiedlichen Kontexten in den Städten des Vesuv-Gebiets zu dokumentieren und zu untersuchen. Wie sehr sich die antiken Bewohner*innen der Vesuv-Region mit der Musik und den Musiker*innen identifizierten, lässt sich an der Art und Weise erkennen, wie sie dargestellt wurden und wird durch die vielzähligen Funde antiker Instrumente verdeutlicht. Die ikonographischen Zeugnisse liefern dazu auch zahlreiche Informationen zu den unterschiedlichen Tätigkeiten der Berufsmusiker*innen, sowie Informationen zur Mehrstimmigkeit. Sie helfen uns zu verstehen welche Klänge verschiedener Instrumente miteinander vermischt und gleichzeitig gespielt wurden. Die materielle Hinterlassenschaft antiker Instrumente aus Pompeji und Herculaneum ermöglicht nicht nur einige dieser zu rekonstruieren und folglich den Klang des antiken Vesuv-Gebietes wieder herzustellen, sondern unterstützt die Aussagen und Interpretationen der ikonographischen Zeugnisse. Die Untersuchung dieser Arbeit beschränkt sich nicht nur auf Details oder einzelne Instrumente, sondern umfasst auch eine globale Analyse des Gebietes, den Musik und Klänge im Alltag des antiken Vesuv-Gebiets einnehmen. Musik war im antiken Pompeji allgegenwärtig, wie die Visualisierung der räumlichen Analyse zeigt. Die Wiederentdeckung der Musik, der Klänge, der Instrumente, der Musikerinnen und Musiker, der Orte und Gelegenheiten, an denen sie spielten, ist auch heute noch lebendig.

Abstract (English)

This Master's thesis aims to give an overview of the world of music and the life of musicians in the ancient Vesuvian region, with a focus on Pompeii and Herculaneum, up to the year 79 AD. This area has a very diverse history, which was characterised by a lively cultural exchange. Due to decades of lack of interest in the music of the Romans and the assumption that they were "unmusical" in comparison to their Greek ancestors, no attention was paid to the finds of ancient instruments at the beginning of the first excavations in the 18th century, which led to inadequate documentation and much was lost. This work attempts to document and examine the life of professional musicians and their tasks, the meaning and position of music and the use of various instruments in different contexts in the cities of the Vesuvius area on the basis of the numerous iconographic representations of musicians, instruments and musical scenes, as well as the material evidence of ancient instrument finds from the Vesuvius area. The extent to which the ancient inhabitants of the Vesuvius area identified with music and musicians can be seen in the way they were depicted and is illustrated by the numerous finds of ancient instruments. The iconographic testimonies also provide a lot of information about the different activities of the professional musicians, as well as information about polyphony. They help us to understand which sounds of different instruments were mixed and played simultaneously. The material legacy of ancient instruments from Pompeii and Herculaneum not only allows us to reconstruct some of them and, consequently, to recreate the sound of the ancient Vesuvius area, but also supports the statements and interpretations of the iconographic testimonies. The study of this thesis is not limited to details or single instruments, but also includes a global analysis of the space that music and sounds occupy in the everyday life of the ancient Vesuvius area. Music was omnipresent in ancient Pompeii, as the visualisation of the spatial analysis shows. The rediscovery of music, the sounds, the instruments, the musicians, the places and occasions where they played is still so vivid.

Abstract (Italiano)

La presente tesi di Master mira a dare una panoramica del mondo della musica e della vita dei musicisti nell'antica regione vesuviana, con un focus su Pompei ed Ercolano, fino all'anno 79 d.C. Questa zona ha una storia molto varia, che è stata caratterizzata da un vivace scambio culturale. A causa di decenni di mancato interesse nei confronti della musica dei romani e l'assunzione che fossero "poco musicali" rispetto ai loro antenati greci, non si prestò attenzione ai ritrovamenti di strumenti antichi all'inizio dei primi scavi nel XVIII secolo, il che portò a una documentazione inadeguata e molto andò perso. Questa tesi cerca di documentare ed esaminare la vita dei musicisti professionisti e i loro compiti, il significato e la posizione della musica e l'uso di vari strumenti in diversi contesti nelle città dell'area vesuviana sulla base delle numerose rappresentazioni iconografiche di musicisti, strumenti e scene musicali, così come l'evidenza materiale dei reperti di strumenti antichi dell'area vesuviana. La misura in cui gli antichi abitanti dell'area vesuviana si identificavano con la musica e i musicisti può essere vista nel modo in cui venivano raffigurati ed è resa chiara dai numerosi ritrovamenti di strumenti antichi. Le testimonianze iconografiche forniscono anche una grande quantità di informazioni sulle diverse attività dei musicisti professionisti, così come informazioni sulla polifonia. Ci aiutano a capire quali suoni di diversi strumenti erano mescolati insieme e suonati simultaneamente. L'eredità materiale degli strumenti antichi di Pompei ed Ercolano non solo permette di ricostruire alcuni di essi e quindi di ricreare il suono dell'antica area vesuviana, ma supporta anche le affermazioni e le interpretazioni delle testimonianze iconografiche. L'indagine di questa tesi non si limita ai dettagli o ai singoli strumenti, ma comprende anche un'analisi globale dello spazio che la musica e i suoni occupano nella vita quotidiana dell'antica area vesuviana. La musica era onnipresente nell'antica Pompei, come mostra la visualizzazione dell'analisi spaziale. La riscoperta della musica, dei suoni, degli strumenti, dei musicisti, dei luoghi e delle occasioni in cui hanno suonato è ancora oggi vivida.