

Jünger der Musenkunst in Rom

Elmar Bringezu zum 60. Geburtstag

Die Musik war in Rom ebenso wie in Griechenland ein wesentlicher Bestandteil von Kult, Festen, Sport, Geselligkeit, Arbeit und Kriegführung. Folglich waren nahezu alle Lebensbereiche von ihr durchdrungen, gab es Musizierende in allen Schichten der Bevölkerung. Wegen ihrer zentralen Bedeutung wurde den Repräsentanten dieser Kunst in der Regel Aufmerksamkeit entgegengebracht. Sie schlägt sich in zahlreichen Äußerungen in der antiken Literatur, vornehmlich in der zeitgenössischen Sittenkritik, und in einer beträchtlichen Anzahl epigraphischer Zeugnisse und bildlicher Darstellungen nieder. Obwohl die Stellung der Jünger der Musenkunst nicht nur durch ihr Spezialwissen bestimmt wurde, sondern auch von einer Reihe weiterer Kriterien abhängig war, wurde in der Forschung sozialgeschichtlichen Zusammenhängen kaum Interesse entgegengebracht; daher sollen in der vorliegenden Studie vor allem die Position der Musiker in der Gesellschaft, die Merkmale, die letztlich den Ausschlag für ihre Einbindung in das römische Gemeinwesen gaben, die Frage, ob und in welchem Rahmen Virtuosität in dieser Kunst sozialen Aufstieg bewirkte, und die Auswirkungen der sozialen Stellung auf das Selbstverständnis und die Selbstdarstellung dieser Personengruppe behandelt werden.

Laienmusiker („Hobbymusiker“)

Wie in der griechischen Welt vereinte die Musenkunst auch in Rom Menschen jedes Standes. Eine wichtige Voraussetzung für ihren Anklang in den Oberschichten war, daß sie zu den Fächern gehörte, die Kinder vornehmer Römer wohl vom 3. Jahrhundert v.Chr. an im höheren Unterricht kennenlernten.¹ Diese Unterweisung konnte durch den Besuch von Musik- und Tanzschulen, die bereits im Zeitalter der Punischen Kriege bekannt waren² und in der frühen Kaiserzeit in großer Anzahl existierten,³ vervollkommen werden. Den Wert solcher Fertigkeiten, die von einer sublimierten Lebensweise zeugen, sieht Ovid in erster Linie bei der Annäherung der Geschlechter. Während der Liebhaber singen und tanzen sollte, um der Geliebten zu gefallen,⁴ erhöhten sich die Chancen der Mädchen, die singen, tanzen und Kithara spielen konnten, einen Mann zu finden.⁵ Freilich standen besonders konservative Senatoren dem Musizieren ihrer Standesgenossen noch im 2. Jahrhundert v.Chr. höchst

¹ Dieser Aufsatz entstand als Beitrag zum Forschungsvorhaben „Römische Inschriften als Medien gesellschaftlicher Repräsentation“ im Rahmen des von den Universitäten La Sapienza di Roma und Heidelberg durchgeführten Vigoni-Programms. Für förderliche Kritik danke ich Frau Prof. Dr. G. Wesch-Klein (Heidelberg). Zum Wert musikalischer Bildung siehe Quint. 1,10,9-33; dazu G. Wille, Einführung in das römische Musikleben, Darmstadt 1977, 166f.; vgl. H.-I. Marrou, Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum, hg. von R. Harder, Freiburg – München 1957, 362f. 411.

² Macr. sat. 3,14,4.

³ Sen. epist. 90,19.

⁴ Ov. ars 1,595f.

⁵ Ov. ars 3,315ff. 349ff.; Ov. am. 2,4,25ff.; Ov. rem. 333ff.

skeptisch gegenüber, handelte es sich doch um eine griechische Kunst. So vertrat Cato die Ansicht, daß Singen keine angemessene Beschäftigung für einen ernsthaften Mann sei.⁶ Diese Vorbehalte wurden in der Folgezeit zunehmend abgebaut und waren keineswegs für sämtliche Angehörige der Oberschichten typisch, wenn auch die Einwände gegen allzu große Perfektion, d.h. gegen professionelles Niveau, bestehen blieben. Sulla war ein ausgezeichnete Sänger;⁷ der Ritter Numerius Furius, ein Bekannter Ciceros, hatte während seiner Ausbildung singen gelernt und gab gelegentlich Kostproben seines Könnens.⁸ Außerdem offenbarten die Feierlichkeiten nach Caesars Tod, bei denen Stücke des Pacuvius und Atilius zu Gehör gebracht wurden,⁹ die Wertschätzung der Musenkunst in den führenden Kreisen in Rom. Selbstverständlich beherrschten Dilettanten von Stand auch Instrumente, wie das Beispiel des L. Norbanus Balbus zeigt. Der Konsul des Jahres 19. n.Chr. war der Tuba derart ergeben, daß er sich sogar am Morgen seines Konsulatsantrittes nicht des Spielens enthalten konnte.¹⁰

Selbst Herrscher huldigten der Musenkunst.¹¹ Der erste kaiserliche Dilettant, der ungeniert Kostproben seines Könnens vor Zuschauern gab,¹² war Caligula. Berühmt ist die Episode, in der er sich nachts vor drei Konsularen im Palast in der Schauspielertunica singend und tanzend zu den Klängen der Tibia und Skabelle produzierte.¹³ Am aktivsten war Nero, der sich bereits in seiner Jugend der Dichtkunst und dem Gesang widmete,¹⁴ nach der Thronbesteigung seine Ausbildung als Kitharöde fortsetzte¹⁵ und als einziger Regierender eine Karriere als Musiker anstrebte. Er präsentierte sich zunächst bei privaten, von 59 an bei öffentlichen Veranstaltungen als Kitharöde¹⁶ und beteiligte sich während seines Aufenthaltes in Griechenland von Ende 66 bis Frühjahr(?) 67 an allen Agonen als Wagenlenker, Kitharöde, Tragöde und Herold.¹⁷ Nach seiner Rückkehr zog er in Rom auf dem Triumphwagen des Augustus im Purpurgewand mit seinen Siegestrophäen nach Art einer Ovation ein, während die Festzugsteilnehmer Schilder trugen, auf denen seine musischen Erfolge und die Austragungsorte der Wettbewerbe verzeichnet waren.¹⁸ Erwartungsgemäß verurteilten antike Autoren aus der vornehmen Gesellschaft

⁶ Macr. sat. 3,14,7. 10.

⁷ Macr. sat. 3,14,10. Zu den Laienmusikern siehe A. Baudot, *Musiciens romains de l'antiquité. Etudes et commentaires* 82, Montréal 1973, 101ff.

⁸ Cic. de orat. 3,87.

⁹ Suet. Iul. 84,2.

¹⁰ Dio 57,18,3f. Zu den Dilettanten zählte vermutlich auch ein Mann, der nach Ausweis seines fragmentarischen Grabepigramms beim Gastmahl die Leier spielte (IG XIV 2134 = IGUR 1319 = GVI 1522a).

¹¹ Dazu G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, 337ff.; A. Scheithauer, *Kaiser und Musik in der Historia Augusta*, HAC 6 Colloquium Argentoratense MCMXCVI. Munera 11, Bari 1998, 298ff.

¹² Suet. Cal. 54,1.

¹³ Suet. Cal. 54,2.

¹⁴ Tac. ann. 13,3,3.

¹⁵ Suet. Nero 20,1.

¹⁶ Dazu ausführlich G. Wille, a.a.O. 338ff.

¹⁷ Dio 63,9,1f. 14,4; Oros. hist. 7,7,1. Zu Neros Aufenthalt in Griechenland siehe H. Halfmann, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im Römischen Reich*. HABES 2, Stuttgart 1986, 173ff.; zu seinen künstlerischen Aktivitäten R.C. Beacham, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, New Haven – London 1999, 210ff.

¹⁸ Suet. Nero 25,1.

Neros künstlerische Aktivitäten aufs schärfste;¹⁹ denn professionelles Gebaren, öffentliche Zurschaustellung und Buhlen um die Gunst von Kampfrichtern und Zuschauern waren mit der sozialen Stellung eines Regierenden nicht zu vereinbaren.²⁰

Männer, Jugendliche und Frauen von Stand stellten ihr musikalisches Talent in der Öffentlichkeit normalerweise beim sakralen Chorgesang unter Beweis, der in Rom ein hohes Ansehen genoß.²¹ Nach Horaz wurden mit Hilfe von Jugendchören Bitten um Beistand, um Regen, um Abwendung von Krankheit und Gefahr, um Frieden und ein gutes Jahr sowie um die Versöhnung der Götter vorgebracht.²² Das berühmteste und bedeutendste Beispiel eines solchen Kultgesanges ist das *Carmen saeculare* des Horaz, ein Hymnus auf Apollo und andere Gottheiten, der die Säkularfeier des Augustus im Jahr 17 v.Chr. krönte.²³ Auch den Priestersodalitäten oblagen musische Pflichten. So boten die Salier und Arvalbrüder das einschlägige Kultlied samt Kulttanz dar.

Musizieren war jedoch keineswegs auf die Elite der römischen Gesellschaft beschränkt; auch im Haus von weniger vornehmen Musikliebhabern ertönten Saiten- und Blasinstrumente; sie selbst sangen beim Gastmahl, allein oder bei der Arbeit, um ihre Sorgen zu vertreiben.²⁴ Ein typischer Dilettant aus diesen Kreisen ist der Parvenü Trimalchio, dem trotz seines Vermögens wegen seiner unfreien Herkunft die höhere Bildung abging. Nichtsdestoweniger sang er voller Inbrunst im Bad Lieder des berühmten Kitharöden Menecrates in einer Weise, die Petron als Mißhandlung deutet.²⁵ Diese Episode wirft ein bezeichnendes Licht auf die Musikpflege sozialer Aufsteiger. Wegen fehlender Unterweisung, die unter Umständen mit Unmusikalität einherging, waren sie nur zu „Badewannengesang“ imstande. Andererseits ist Trimalchios Darbietung ein eindeutiges Indiz für Akkulturation; denn Musik gehörte nach Ansicht dieses Emporkömmlings offensichtlich zu einem verfeinerten, urbanen Lebensstil und war attraktiv, weil sie der Selbstdarstellung dienstbar gemacht werden konnte. Bekanntlich offenbarte sie seinen Reichtum und seinen daraus resultierenden Anspruch auf Zugehörigkeit zu den Oberschichten. Freilich degradierte er sie zum bloßen Hintergrundgeräusch, ließ er doch sämtliche Abläufe im Alltagsleben von der Musenkunst begleiten. So wurde er zu den Klängen einer Miniaturtibia in seiner Sänfte zum Gastmahl getragen,²⁶ und jede Phase dieser Veranstaltung vom Vorschneiden der Speisen²⁷ bis zum Bad der Gäste im Anschluß daran²⁸ wurde von Musik, Tanz und Gesang umrahmt.²⁹

¹⁹ Tac. ann. 14,14,1. 15,1; Dio 63,6,3; Aur. Vict. Caes. 5,5; Eutr. 7,14,2; Hier. chron. a. Abr. 2077; 2079; 2082.

²⁰ Dio 63,9,1f. Da Caligula nicht regelmäßig vor einem größeren Publikum als Musiker auftrat, wurden seine Verstöße gegen seine soziale Position als weniger gravierend empfunden. Demnach durfte sich ein Herrscher der Musenkunst nach seiner Thronbesteigung nur im Privatleben und unter Ausschluß der Öffentlichkeit hingeben.

²¹ Ov. ars 3,405-408.

²² Hor. epist. 2,1,132-138.

²³ Dazu G. Wille, *Musica Romana* 49f. 245f.; A. Baudot, *Musiciens romains* 108ff.

²⁴ Manil. 5,32ff.

²⁵ Petron. 73.

²⁶ Petron. 28.

²⁷ Petron. 36.

²⁸ Petron. 73.

²⁹ Petron. 22. 64.

Die breite Masse pflegte die Musik wegen fehlender Spezialkenntnisse zur eigenen Erbauung im Rahmen ihrer Fähigkeiten. Im Mittelpunkt ihrer Aktivitäten stand zweifellos der Gesang. Im Unterschied zu den sozialen Aufsteigern verfolgten einfache Leute damit keine weiteren Absichten.³⁰ Wir finden in den literarischen Quellen Hinweise auf Arbeitslieder, mit denen die Mühen der Gewerbe erleichtert werden sollten,³¹ Brauchlieder, die in verschiedenen Situationen des täglichen Lebens, nämlich bei Hochzeiten, Geburtstagen und bei Tisch, angestimmt wurden,³² Liebes-,³³ Schelt- und Spottlieder,³⁴ Triumphgesänge der Soldaten,³⁵ das musikalische Lob der Ahnen³⁶ und Kinderlieder.³⁷ Instrumentalmusik machten offensichtlich vor allem Hirten.³⁸ Wiederholt wird in der Bukolik das Bild des Hirten gezeichnet, der auf seiner Syrinx ländliche Weisen spielte,³⁹ mit einem anderen Hirten im Duett musizierte⁴⁰ oder einen singenden Gefährten begleitete.⁴¹

Berufsmusiker

Den zahlreichen Laienmusikern aus allen Schichten der Bevölkerung stand eine geringere Anzahl von Berufsmusikern gegenüber. Da Rom als Metropole des Imperium Romanum Musiker aus allen Teilen der damals bekannten Welt anzog, waren dort alle Arten von Künstlern vertreten. Folglich gab es ein breitgefächertes Unterhaltungsangebot, das dem Geschmack des anspruchsvollen, verwöhnten Großstadtpublikums Rechnung trug.

Zeitweilig in Rom wirkende Künstler

Zu den Höhepunkten der stadtrömischen Musikdarbietungen zählten die nach griechischem Vorbild organisierten Agone, die erstmals im 2. Jahrhundert v.Chr. veranstaltet wurden, als römische Feldherren im Zuge der Expansion des Imperium Romanum Triumphe wegen ihrer Siege über den Osten feierten.⁴² Diese Form der Musikpflege etablierte sich in Rom im 1. Jahrhundert n.Chr. und nahm im Prinzipat wegen der kaiserlichen Förderung einen lebhaften Aufschwung. Nero richtete im Jahr 60 nach griechischer Art einen musischen, gymnischen und hippischen Agon ein, der den Namen seines Stifters

³⁰ Dieses Phänomen faßt Quintilian in seinen kulturhistorischen Reflexionen treffend in der Bemerkung zusammen, es werde in jedem Volk auf irgendeine Weise gesungen und getanzt (Quint. 2,17,10). Vgl. A. Baudot, *Musiciens romains* 97ff.

³¹ Z.B. Ov. trist. 4,1,5-16; Verg. georg. 1,293f.

³² Z.B. Cat. 61,11ff. 121ff.; Hor. carm. 4,11.

³³ Z.B. Tib. 1,5,67f.; Ov. am. 3,8,23f.; Prop. 3,3,48ff.

³⁴ Z.B. Plaut. Merc. 407ff.; Plaut. Persa 569f.

³⁵ Z.B. Mart. 7,8,7ff.; Suet. Iul. 49,4; 51; Vell. 2,67,4.

³⁶ Z.B. Cic. Tusc. 1,3; 4,3.

³⁷ Porf. Hor. epist. 1,1,62; zu den Volksliedern ausführlich G. Wille, *Musica Romana* 105ff.

³⁸ G. Wille, a.a.O. 111ff.

³⁹ Verg. ecl. 1,1f. 4f.

⁴⁰ Calp. ecl. 4,149ff.

⁴¹ Verg. ecl. 5,1ff.

⁴² Zur Agonistik in Rom in der Republik siehe M.L. Caldelli, *L'agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*. Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la Storia Antica 54, Roma 1993, 15ff.; vgl. G. Fleischhauer, *Die Musikergenossenschaften im hellenistisch-römischen Altertum. Beiträge zum Musikleben der Römer*, Diss. Halle-Wittenberg 1959, 127f.; F. Bernstein, *Ludi publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom*. *Historia Einzelschriften* 119, Stuttgart 1998, 51ff. bes. 271ff.

tragen und alle fünf Jahre stattfinden sollte,⁴³ aber bereits nach der zweiten Aufführung eingestellt wurde.⁴⁴ Wie Sueton überliefert, brachte der kaiserliche Kitharöde bei ihrer letzten Austragung die Niobe zu Gehör.⁴⁵ Erst Domitians Capitolia, die alle fünf Jahre im neuen Odeum zu Ehren des kapitolinischen Jupiters abgehalten wurden, konnten sich durchsetzen;⁴⁶ sie rechneten neben den Sebasta in Neapel und den Eusebeia in Puteoli zu den prestigeträchtigen Wettbewerben Italiens, an denen Künstler aus allen Teilen des Römischen Reiches teilnahmen. Freilich trug nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der führenden Musiker, nämlich zehn der 39 großen Talente aus dem 1. bis 3. Jahrhundert, bei den Capitolia einen Sieg davon.⁴⁷ Zu ihnen zählten drei Kitharöden,⁴⁸ sechs Auleten, die entweder als reine Solisten fungierten⁴⁹ oder als Solisten und in Begleitung von Chören auftraten,⁵⁰ und ein Trompeter.⁵¹ Ob die 29 übrigen Virtuosen diese Veranstaltung mieden oder nicht zu den Preisträgern zählten, läßt sich indessen nicht zweifelsfrei entscheiden.

Die erfolgreichen Künstler weisen etliche Gemeinsamkeiten auf: Sie besaßen in der Regel das römische Bürgerrecht; soweit sich ihre Herkunft bestimmen läßt, waren sie ausnahmslos in der östlichen Reichshälfte, d.h. überwiegend in Kleinasien und Griechenland bzw. Kreta,⁵² beheimatet und zentrierten ihr musikalisches Wirken auf diese Gegend, weil dort in der Kaiserzeit die Agonistik blühte.⁵³ Nur zwei von ihnen unterhielten engere Beziehungen zu Italien. So wies sich der Trompeter M. Aurelius Silvanus aus Hermupolis

⁴³ Suet. Nero 12,3; vgl. Tac. ann. 14,20,1; zu diesem Agon siehe G. Wille, *Musica Romana* 340f.; M.L. Caldelli, a.a.O. 37ff.

⁴⁴ Suet. Nero 21,1f.

⁴⁵ Suet. Nero 21,2.

⁴⁶ Suet. Dom. 4,4. Zu dieser Veranstaltung siehe G. Wille, a.a.O. 353; M.L. Caldelli, a.a.O. 43ff. Weitere Agone in Rom wurden nur zeitweilig ausgetragen; siehe ebd. 46ff.

⁴⁷ IGRR I 442 = IG XIV 737; IGRR IV 1432. 1636; G. Daux, *Inscriptions de Delphes*, BCH 68-69, 1944/45, 123ff. Nr. 36; FD III 1,547; III 1,550 = L. Moretti, *Iscrizioni agonistiche greche. Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la Storia Antica* 12, Roma 1953, 237ff. Nr. 81; FD III 4,476; III 6,143; P. Frisch, *Zehn agonistische Papyri. Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften. Sonderreihe Papyrologica Coloniensis* 13, Opladen 1986, 22 Nr. 1,22f. Dagegen ist nicht zu entscheiden, ob der Kitharöde M. Aurelius Agathokles (I.E. Stephanes, *Dionysiakoi technitai. Symboles sten prosopographia tu theatru kai tes musikes ton archaion Hellenon*, Herakleio 1988, Nr. 24 = M.L. Caldelli, a.a.O. 159 Nr. 70) und der Trompeter M. Aurelius Orion (I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 2649 = M.L. Caldelli, a.a.O. 159f. Nr. 71) einen Sieg bei den Capitolia in Rom oder in Oxyrrhynchos davongetragen haben. Zu den führenden Musikern aus dem Osten siehe A. Scheithauer, *Instrumentalvirtuosen des kaiserzeitlichen Musiklebens aus der östlichen Hälfte des Imperium Romanum*, *International Journal of Musicology* 7, 1998, 57ff.

⁴⁸ I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 84 = M.L. Caldelli, *Agon Capitolinus* 135f. Nr. 26; I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 2121 = M.L. Caldelli, a.a.O. 148 Nr. 51; I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 2622 = M.L. Caldelli, a.a.O. 147f. Nr. 50.

⁴⁹ I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 82 = M.L. Caldelli, a.a.O. 134 Nr. 23; I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 3021 = M.L. Caldelli, a.a.O. 150f. Nr. 55.

⁵⁰ I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 200 = M.L. Caldelli, a.a.O. 133f. Nr. 22; I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 480 = M.L. Caldelli, a.a.O. 146 Nr. 47; I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 1039 = M.L. Caldelli, a.a.O. 130 Nr. 14.

⁵¹ I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 2268 = M.L. Caldelli, a.a.O. 154f. Nr. 63.

⁵² Pergamon: I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 2121; Salamis: ebd. Nr. 82; Philadelphia: ebd. Nr. 2622; Nicomedia: ebd. Nr. 200; 1147; Ancyra: ebd. Nr. 480; Kyzikos: ebd. Nr. 84; zur Herkunft der Spitzenmusiker siehe auch A. Scheithauer, *International Journal of Musicology* 7, 1998, 62ff.

⁵³ Dazu A. Scheithauer, a.a.O. 64f.

noch 273/274 n.Chr. explizit als römischer Bürger aus.⁵⁴ Vermutlich erhielt der Pyth- und Choraules P. Aelius Antigenidas im 2. Jahrhundert das Ehrenbürgerrecht von Neapel, weil er seine Kunst 20 Jahre in den Dienst des römischen Volkes gestellt hatte, und bekleidete neben der Position des *archiereus* im Verband der dionysischen Techniten dort das kommunale Amt des Demarchen und Laukelarchen.⁵⁵ Vielleicht verzichtete Antigenidas wegen seiner Pflichten in der Wahlheimat weitgehend auf das für Virtuosen typische Wanderleben. Von den Asclepia in seiner Heimatstadt Nikomedia, bei denen er den ersten Platz belegte, abgesehen nahm er nur noch an den drei renommierten Agonen in Italien mehrmals mit ausgezeichneten Ergebnissen teil. Zweifellos erfüllte ihn sein Sieg bei den Capitolia in Rom mit besonderem Stolz, denn er wird in seiner Inschrift an erster Stelle genannt. Außerdem stärkten die Zahl und die Kombination seiner Erfolge sein Selbstbewußtsein, war er doch der erste und einzige, der dies zuwege brachte.

In den Inschriften der übrigen Instrumentalvirtuosen aus dem Osten kommt dem ersten Platz bei den Capitolia hingegen keine zentrale Bedeutung zu; vielmehr stellt er nur eine Station in ihrem langen Wanderleben dar. Das beste Beispiel ist Ti. Scandilianus Zosimus, der brillianteste und angesehenste Aulet des Altertums, der nur einen einzigen seiner mindestens 356 Erfolge in der westlichen Reichshälfte errang.⁵⁶ Nichtsdestoweniger legten die Künstler aus dem Osten auf das Prestige dieser Veranstaltung Wert, denn sie nahmen die weite, beschwerliche Reise nach Italien auf sich. Allerdings verzichteten sie nach Ausweis ihrer Inschriften auf eine mehrfache Teilnahme an diesem Wettbewerb, es sei denn, man nimmt an, weiteren Versuchen sei kein gutes Gelingen beschieden gewesen.

Vereinzelt siegten auch Künstler, die nicht zu den führenden Musikern rechneten, im musischen Agon der Capitolia; wir kennen einen Chorauleten und Komödienschauspieler aus Tarsos in Kilikien, dessen Name nicht erhalten ist,⁵⁷ und den Kitharöden Pollio, den Martial und Juvenal mehrfach erwähnen.⁵⁸ Pollio, der anscheinend ein erklärter Liebling vornehmer Damen war, dürfte vor allem von diesem ersten Platz profitiert haben, verdiente er doch seinen Lebensunterhalt überwiegend durch Unterrichtstätigkeit im Haus reicher Leute⁵⁹ und befand sich aufgrund seiner Verschwendungssucht und seines ausschweifenden Lebenswandels des öfteren in Geldnöten.⁶⁰ Offensichtlich war seine Beteiligung an diesem Wettbewerb seinem Ansehen in diesen

⁵⁴ P. Frisch, Papyri 20ff. Nr. 1,18. 22f.

⁵⁵ IG XIV 737 = IGRR I 442; vgl. G. Fleischhauer, Musikergenossenschaften 147f.; I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 200 = M.L. Caldelli, a.a.O. 133f. Nr. 22.

⁵⁶ G. Daux, BCH 68-69, 1944/45, 123ff. Nr. 36.

⁵⁷ IG XIV 2499; vgl. M.L. Caldelli, Agon Capitolinus 128 Nr. 10. Möglicherweise siegte auch M. Aurelius Thelymitres im musischen Agon der Capitolia; siehe M.L. Caldelli, a.a.O. 148f. Nr. 52. Ähnliches trifft vielleicht für einen Künstler zu, dessen Name und Spezialisierung nicht erhalten sind (I.E. Stephanes, a.a.O. 3020 = M.L. Caldelli, a.a.O. 140f. Nr. 36).

⁵⁸ Iuv. 6,385ff.; 7,175ff.; 11,43; Mart. 3,20,18 (?); 4,61,9. Nicht zweifelsfrei läßt sich entscheiden, ob auch in Mart. 12,12 der Kitharöde Pollio gemeint ist. Zu Pollio siehe PIR P 415 = PIR² P 546; H. Leppin, Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats. Antiquitas 1,41, Bonn 1992, 280; M.L. Caldelli, a.a.O. 130 Nr. 15.

⁵⁹ Iuv. 7,175ff.

⁶⁰ Iuv. 11,43; vgl. Mart. 12,12.

Kreisen höchst förderlich;⁶¹ denn eine seiner Verehrerinnen fragte bei Ianus und Vesta eigens wegen seiner Siegeschancen an.

Auch die von Elagabal (?) eingerichteten Antoneinia Pythia⁶² wurden unter Aufgebot erstklassiger Künstler aus dem Osten des Reiches begangen. Aus einer Inschrift aus Delphi ist einer der Mitwirkenden, L. Septimius Aurelius Marcianus aus Nicomedia, der wohl eher Herold als Trompeter war, bekannt.⁶³ Wie sich der hierarchischen Ordnung seiner Siege entnehmen läßt, hielt er offensichtlich seine Erfolge bei den Capitolia und den antoninischen Pythien für sehr wichtig. Da sich die griechische Agonistik in Rom augenscheinlich großer Beliebtheit erfreute, wurden noch im 3. Jahrhundert einschlägige Veranstaltungen geschaffen. Zwar kennen wir die Teilnehmer dieser literarisch bezeugten Wettbewerbe nicht, doch dürften auch sie prominente Jünger der Musenkunst angelockt haben.⁶⁴

Ständig in Rom wirkende Künstler

Die Aufgaben des alltäglichen öffentlichen und privaten Musiklebens der Stadt Rom bestritten dort ansässige Künstler, von denen sich die meisten in der Regel keiner überregionalen Berühmtheit erfreuten. Im Gegensatz zu ihren bekannten Kollegen aus der östlichen Reichshälfte bildeten sie keine homogene Gruppe,⁶⁵ sondern unterschieden sich in ihrer Herkunft, Rechtsstellung, ihrem Geschlecht, Vermögen und ihren Aufgaben.

Offensichtlich schlug die *domus Augusta* vor allem prominente Musiker in ihren Bann; sie übten ihr Gewerbe bei besonderen Anlässen zur Unterhaltung des Regierenden und seiner Umgebung aus und übernahmen obendrein wichtige Funktionen im kulturellen Bereich. Zu ihnen zählte der Sänger Tigellius Hermogenes, der gelegentlich im Haus des Augustus Tafelmusik machte,⁶⁶ sowie die Kitharöden Menecrates und Mesomedes, die unter Nero und Hadrian außerdem als Dichter und Komponisten fungierten. Ob sie sich neben ihren musischen Pflichten im Umfeld des Herrschers noch an Agonen beteiligten, liegt im dunkeln.

Die Musiker in den stadtrömischen Inschriften

Musiker in Kollegien

Eine beträchtliche Anzahl der stadtrömischen Berufsmusiker ist in Inschriften von Kollegien belegt. In diesen Texten sind die Mitglieder normalerweise mit

⁶¹ Iuv. 6,385ff.

⁶² Zu den Antoneinia Pythia siehe M.L. Caldelli, *Agon Capitolinus* 46f.

⁶³ L. Robert, *Deux concours grecs à Rome*, CRAI 1970, 18ff.; vgl. I.E. Stephanes, a.a.O. Nr. 1612 = M.L. Caldelli, a.a.O. 151f. Nr. 57.

⁶⁴ *Agon Herculeus* des Severus Alexander: AS 35,4; vgl. M.L. Caldelli, a.a.O. 47f.; *agon Minervae Gordians III.*: Chronogr. a. 354 chron. I p. 147,31; vgl. M.L. Caldelli, a.a.O. 48ff.; *agon Solis Aurelians*: Chronogr. a. 354 chron. I p. 148,11; Hier. chron. a. Abr. 2291; vgl. M.L. Caldelli, a.a.O. 50ff. Der *agon Solis* ist möglicherweise in zwei Inschriften aus dem 4. Jh. belegt (CIL VI 10150 = 33962 = AE 1993, 106. 133; CIL XV 7015 = AE 1993, 106. 133). Zur Neuinterpretation der beiden Texte siehe M.L. Caldelli, *Ricordo di agoni su un vetro dorato iscritto*, ArchClass 45, 1993, 399ff. Zur Austragung des *agon Minervae* und *agon Solis* im 4. Jh. vgl. IG XIV 956 = IGUR I 246 (313 n.Chr.; *agon Minervae*); Iulian. orat. 4,155B (*agon Solis*). In IG XIV 1100 = IGUR 219 ist ein Musiker namens Me[---] genannt, der bei einer preisgekrönten Komödienaufführung die *Tibia* spielte. Wegen des fragmentarischen Erhaltungszustandes der Inschrift ist die Veranstaltung nicht näher zu bestimmen.

⁶⁵ Dazu A. Scheithauer, *International Journal of Musicology* 7, 1998, 76ff.

⁶⁶ Hor. sat. 1,3,3ff.; G. Wille, *Musica Romana* 145.

ihrem vollständigen Namen und ihrer Rechtsstellung erfaßt, ihre Fachrichtung geht aus dem Verband hervor. Solche Zusammenstellungen, in denen sie in der Öffentlichkeit als Kollektiv in Erscheinung traten, dienten der Betonung ihrer Zusammengehörigkeit. Als Interessenvertretung einer Gruppe hatten sie mehr Gewicht als epigraphische Zeugnisse einzelner Angehöriger. Ein gutes Beispiel ist die Inschrift, in der 34 einheimische Konzert- und Kammermusiker der *synhodus magna psaltum* anlässlich von Restaurierungsarbeiten, die der *curator* M. Licin[i]us Mena in der ausgehenden Republik aufgrund eines Beschlusses dieses Verbandes auf eigene Kosten durchführte,⁶⁷ genannt sind. Ferner ist das Kollegium der sakralen Tibiabläser, dem in der Regel *liberti* angehörten, durch mehrere Fragmente von Mitgliederlisten repräsentiert.⁶⁸

In ähnlicher Weise sind Militärmusiker der *cohortes praetoriae*, *cohortes urbanae* und *equites singulares* bezeugt. Gewöhnlich errichteten zur Entlassung anstehende Soldaten bei ihrem ehrenvollen Abschied einer Gottheit, dem Herrscher oder seinem Genius eine Statue oder einen Altar samt Inschrift, um dadurch ihre Loyalität und ihren Dank für die Erreichung des Ruhestandes zu bekunden. So wird der Tubabläser P. Aelius Bithus, der während der Regierung des Antoninus Pius die *honesta missio* erhielt, in drei Weihinschriften der *equites singulares* erwähnt; 139 erscheint er unter den *cives Thraces*, 143 und 145 unter den *veterani*.⁶⁹ In der Inschrift des Jahres 139 ist außerdem ein weiterer Musiker, der *bucinator* P. Aelius Dignus, aufgeführt.⁷⁰

Daneben wurde auch die Zugehörigkeit von Einzelpersonen zu einem Verband in ihrer Grabinschrift angegeben, weil der Verstorbene von dessen Ansehen in der Öffentlichkeit profitieren konnte. Von dieser Möglichkeit machten vor allem die *scabillarii*, die „Schlagzeuger“, und die Dedikanten ihrer Inschriften Gebrauch.⁷¹ Da sie als reine Orchestermusiker kaum im Blickpunkt des allgemeinen Interesses standen und weniger bekannt waren als die Solisten, legten sie auf die Hervorkehrung ihrer Einbindung in die einschlägige Korporation verständlicherweise besonderen Wert.

⁶⁷ CIL VI 33968 (cf. p. 3906) = ILS 5246 (Drei Mitglieder waren *ingenui*, 25 *liberti*, vier nicht bestimmbarer Herkunft, während die Namen von zwei Künstlern nur fragmentarisch erhalten sind). Ein T. Memmius Musicus ist in CIL VI 4616 erwähnt.

⁶⁸ CIL I² 988 = VI 3696 = 30932 (cf. p. 3758) = 36756 (zehn Freigelassene); I² 989 = VI 3877 (cf. p. 3304) = 32448 (cf. p. 3826) = AE 1993, 112 (zwei *liberti*; ein Mitglied nicht sicherer Herkunft); VI 3877a (cf. p. 3304) = 32449 (drei Mitglieder ungewisser Herkunft); VI 240 (ein Mitglied unbestimmter Herkunft als Dedikant einer dem Genius dieses Kollegiums und weiteren Gottheiten gesetzten Weihinschrift).

⁶⁹ CIL 31147 (cf. p. 3758) = ILS 2182 = M.P. Speidel, Die Denkmäler der Kaiserreiter equites singulares Augusti. BJ Beihefte 50, Köln – Bonn 1994, 45ff. Nr. 11 (Weihinschrift für Iuppiter Optimus Maximus und den Genius des Antoninus Pius; 139 n.Chr.); VI 31151 = M.P. Speidel, Kaiserreiter 51f. Nr. 15 (Weihinschrift für Mars und den Genius des Antoninus Pius und Aurelius Caesar; 143 n.Chr.); VI 31152 (cf. p. 3758) = ILS 2183 (mit add.) = AE 1891, 156bis = M.P. Speidel, Kaiserreiter 52ff. Nr. 16 (Weihinschrift für Silvanus; 145 n.Chr.). Ähnlich: CIL VI 31149 (cf. p. 3758) = ILS 4833 = M. P. Speidel, Kaiserreiter 48f. Nr. 13 (Tubabläser P. Aelius Servandus in einer Weihinschrift für Iuppiter Optimus Maximus und andere Gottheiten; 141 n.Chr.).

⁷⁰ CIL VI 31147 (cf. p. 3758) = ILS 2182 = M.P. Speidel, Kaiserreiter 45ff. Nr. 11.

⁷¹ CIL VI 6660. 10145 (cf. p. 3492). 10146 (cf. p. 3492). 10147-10148. 33191. 33194 (cf. p. 3851) = ILS 7297; VI 37301. Ähnlich: CIL VI 33999 (M. Iulius Victor als Mitglied des *collegium liticinum cornicinum*). 34000(?) (C. Coponius Felicio vielleicht Angehöriger desselben Verbandes; freilich ist die Herkunft der Inschrift nicht gesichert). Zu den Aufgaben der *scabillarii* siehe G. Wille, *Musica Romana* 323f.

Bekleidete ein Künstler Chargen in einem Verein, wurden sie der Erwähnung wert gehalten, denn dadurch hob er sich von den einfachen Mitgliedern ab. In hohem Ansehen stand bei den Musikern offensichtlich der Posten eines *magister (quinquennalis)* oder *praepositus*, das höchste Amt innerhalb eines Verbandes. So teilt der kaiserliche Freigelassene P. Aelius Agath[---] in seiner zu Lebzeiten gesetzten Grabinschrift mit, *praepositus* des *collegium symphonicorum* gewesen zu sein.⁷² Besonders häufig sind *magistri (quinquennales)* aus der Korporation der sakralen Tibiaspieler bezeugt;⁷³ hinzu kommen ein *quinquennalis collegii scabillariorum perpetuus*⁷⁴ und drei *magistri* des Verbandes der griechischen Sänger.⁷⁵ Die Attraktivität und das Prestige von Chargen in solchen Korporationen liegt auch im Fall des freigebohrenen T. Aurelius Clito, der *decurialis* im Kollegium der sakralen Saitenspieler war, offen zutage.⁷⁶ Da er bereits im Alter von acht Jahren, vier Monaten und 22 Tagen verstarb, zählte er wohl kaum zu den aktiven Künstlern, sondern besaß nur die Abzeichen eines *decurio* dieser Gemeinschaft, d.h. eine reine Ehrenwürde. Darüber hinaus enthalten die Inschriften gelegentlich Angaben zu den konkreten Aufgaben der Amtsträger in den Kollegien und beleuchten demnach deren Organisation und Funktion. Beispielsweise besorgten die drei bereits genannten *magistri* des Vereins der Hymnologen, die Freigelassenen M. Vac[ci]us Theophilus, Q. Vibius Simus und L. Aurelius Philo, den Kauf, die Errichtung und Instandsetzung der gemeinsamen Begräbnisstätte der Mitglieder.⁷⁷ In einer weiteren fragmentarischen Inschrift wird das *collegium tibicinum* mit Bauarbeiten, nämlich der Wiederherstellung nicht mehr bestimmbarer marmorner Teile irgend eines Monumentes, in Verbindung gebracht.⁷⁸ Bemerkenswert ist, daß das musikalische Wirken der Künstler in diesen Texten grundsätzlich nicht gewürdigt wird.

Schließlich erscheinen die Vereine in manchen Inschriften als Kollektiv, ohne daß ihre Mitglieder eigens genannt sind, und demonstrieren dadurch die Präsenz der jeweiligen Berufsgruppe im öffentlichen Leben. So bekundete das *collegium cornicinum* die Verbundenheit mit seiner Schutzgöttin Minerva in einer fragmentarischen Weihinschrift.⁷⁹ Gelegentlich wurde der Genius von Verbänden zusammen mit anderen Gottheiten geehrt. Aufschlußreich ist die Inschrift, die der *quinquennalis iterum* A. Tuccius [---] dem Genius des *collegium tibicinum Romanorum qui sacris publicis praesto sunt*, dem *numen do-*

⁷² CIL VI 37765.

⁷³ CIL I² 988 = VI 3696 = 30932 (cf. p. 3758) = 36756; I² 989 = VI 3877 (cf. p. 3304) = 32448 (cf. p. 3826) = AE 1993, 112; CIL VI 240; AE 1973, 38; 1991, 120. Zu den Aufgaben des *tibicen* im sakralen Bereich siehe Ov. fast. 6,657ff. Die von Plutarch überlieferte Behauptung, daß die sakralen Tibiaspieler wegen ihrer Mitwirkung bei den staatlichen Opferhandlungen schon seit Numa in einem Kollegium organisiert waren, ist zweifellos ein Anachronismus (Plut. Numa 17,3). Zu diesem Kollegium siehe G. Fleischhauer, Musikergenossenschaften 59ff.; G. Wille, Musica Romana 33ff.

⁷⁴ CIL VI 32294 (cf. p. 3820) = ILS 1911.

⁷⁵ CIL I² 2519 = AE 1925, 127 = 1927, 167.

⁷⁶ CIL VI 2192 (cf. p. 3304) = ILS 4967. Zu diesem Kollegium siehe G. Fleischhauer, Musikergenossenschaften 83.

⁷⁷ CIL I² 2519 = AE 1925, 127 = 1927, 167 (Kauf und Errichtung der Begräbnisstätte durch M. Vaccius Theophilus und Q. Vibius Simus, Instandsetzung durch L. Aurelius Philo).

⁷⁸ CIL VI 3877a (cf. p. 3304) = 32449.

⁷⁹ CIL VI 524. Ähnlich: CIL VI 221 (cf. p. 3004. 3755) (*bucinator* M. Nonius Probus aus Rom unter den Dedikanten aus der *cohors V vigilum*, die 113 n.Chr. ihrer Einheit eine Ädikula und einen Genius der Centurie stifteten).

mus Augustorum und der Victoria dedizierte.⁸⁰ Die Aktion steht höchstwahrscheinlich mit der Fertigstellung des Gebäudes, das diese Korporation in der Nähe des Konstantinsbogens errichtete, in Verbindung. Interessant sind die geehrten Gottheiten; denn an ihnen zeigt sich die enge Beziehung dieser auf Sakralmusik spezialisierten Bläser zum Herrscherkult, der in ihrer Berufsausübung keine unwesentliche Rolle gespielt haben dürfte. Ähnliches trifft für die 146 n.Chr. erstmals bezeugten *paeanistae* zu. Wie der Name dieser sakralen Sängervereinigung erkennen läßt, priesen sie mit ihren Hymnen Zeus Helios Megalos Serapis und vergöttlichte Kaiser, namentlich Vespasian und Titus.⁸¹ Die *aeneatores tubicines liticines cornicines Romani* bekundeten Augustus 12 v.Chr. wohl anlässlich der Übernahme des Amtes des *pontifex maximus* ihre Loyalität, indem sie ihm eine Statue samt Basis und Inschrift widmeten.⁸² Dieses in der Folgezeit mehrfach ausgebaut und veränderte Monument stellt ein eindrucksvolles Zeugnis der Treue dieser Musiker der julisch-claudischen Dynastie gegenüber dar.⁸³

Außerdem setzten Mitglieder den Kollegien mitunter Inschriften, in denen sie ihnen für Vergünstigungen Dank abstatteten. Ti. Iulius Tyrannus, dem lebenslange Immunität zuteil wurde, und sein gleichnamiger Sohn errichteten dem *collegium tibicinum et fidicinum Romanorum qui sacris publicis praesto sunt* am 1.3.102 n.Chr. eine Basis.⁸⁴ Mit einiger Wahrscheinlichkeit bestand zwischen der Auszeichnung des Vaters und der Erstellung dieses Monumentes ein Zusammenhang.⁸⁵

Darüber hinaus kamen Musiker-Verbände auch in den Genuß von Schenkungen. So übergaben kurulische Ädile, deren Namen nicht erhalten sind, im 1. Jahrhundert v.Chr. dem *collegium tibicinum(?) Romanorum* ein Grundstück.⁸⁶ Als die *paeanistae* vorhatten, ihr Vereinshaus umzubauen, unterbreiteten sie Septimius Severus und später Caracalla und Geta wegen ihrer Loyalität der *domus Augusta* gegenüber eine Petition, in der sie sich auf ein *beneficium* eines früheren Herrschers beriefen.⁸⁷ Da die Kaiser ihrem Anliegen zustimmten, ist es durchaus denkbar, daß die Sänger ihre Baumaß-

⁸⁰ CIL VI 240.

⁸¹ IG XIV 1084 = IGRR I 44 = IGUR 77; R.E.A. Palmer, Paeon and Paeonists of Serapis and the Flavian Emperors, in: R.M. Rosen – J. Farrel (ed.), *Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Oswald*, Ann Arbor 1993, 355ff.

⁸² CIL VI 40307 = AE 1996, 246.

⁸³ 7 v.Chr.: Erweiterung des Monumentes um eine Statue des Tiberius; 42 n.Chr.: separate Aufstellung der Statue des Tiberius (CIL VI 40334), Hinzufügung der Standbilder des Claudius und der Messalina zur Statue des Augustus; 55/56 n.Chr.: letzte Erneuerung des Denkmals: Statuen des Augustus, Claudius, Nero und der Agrippina; vgl. CIL VI p. 4370; V. Morizio, La base in bronzo con dedica a Tiberio, in: C. Panella (cur.), *Meta sudans I. Un'area sacra in Palatio e la valle del Colosseo prima e dopo Nerone*, Roma 1996, 115ff. Ähnlich: CIL VI 1054 (cf. p. 3071) (Ehreninschrift der *tubicines Romani qui sacris publicis praesto sunt* für Caracalla; 4.4.200 n.Chr.).

⁸⁴ CIL VI 2191 (cf. p. 3304).

⁸⁵ Das *collegium symphonicorum qui sacris publicis praesto sunt* wird in einer fragmentarischen, nicht mehr zuweisbaren Grabinschrift genannt, in der das durch die *lex Iulia* zugestandene Recht des *coire, convocari* und *cogi* aufgeführt ist. Möglicherweise stand es zu den nicht erhaltenen, vom Herrscher aufgrund der Mitwirkung der Mitglieder bei den *ludi* getroffenen Anordnungen in Verbindung (CIL VI 2193 [cf. p. 3304] = 4416 [cf. p. 3416]).

⁸⁶ AE 1973, 38. Zu dieser Inschrift siehe M. Malavolta – R. Re – O. Vasori, *Iscrizioni latine del teatro di Marcello*, RAL ser. 8,28, 1974, 139 mit tav. 3,2.

⁸⁷ CIL VI 3770 = 31330 = 40592 = IG XIV 1059 = IGRR I 145 = IGUR 35.

nahmen mit einer Ehrung der Regierenden der severischen Dynastie zu verbinden gedachten.⁸⁸

Die einzelnen Musikergruppen

Die Grabinschriften der stadtrömischen Berufsmusiker weisen eine Vielfalt von Termini auf, die sich nach den Kriterien der musikalischen Systematik gliedern lassen. Der allgemeinste Begriff ist *musicus*; mit ihm wurden nicht nur Musiktheoretiker, sondern auch ausübende Künstler bezeichnet. Ein freigeborener Träger dieser Berufsbezeichnung ist M. Laelius Africanus, der sich so sehr in der Sangeskunst hervortat, daß er von seinem Publikum regelrecht umschwärmt und verehrt wurde.⁸⁹ Weil C. Memmius Musicus Mitglied der *synhodus magna psaltum* war, decken sich sein Cognomen und sein Gewerbe,⁹⁰ d.h., er hatte einen Individualnamen, der zu seinem Beruf in Beziehung stand. In diesem Fall wurde Musicus durch die Nennung des Vereins, dem der Verstorbene angehörte, bestimmt.⁹¹ Ob er dieses Cognomen schon von Geburt an trug oder es erst annahm, als er sich der professionellen Pflege der Musenkunst zuwandte, ist ungewiß. Neben *musicus* findet sich gelegentlich auch die allgemeine Berufsbezeichnung *musicarius*,⁹² die ebenfalls keine Rückschlüsse auf die Tätigkeit ihres Trägers erlaubt. Das bekannteste Beispiel ist der Freigelassene Ti. Claudius Corinthus, der den berühmten Pantomimen Paris auf der Tibia begleitete.⁹³

Häufiger sind indessen die Fälle, in denen das Fach eines Musikers in den Inschriften präzise angeführt ist. Unter den Männern und Frauen, die sich der professionellen Pflege des Gesanges verschrieben haben,⁹⁴ bilden die *cantores* bzw. *cantrices*, die überwiegend unfreier Herkunft waren,⁹⁵ die

⁸⁸ Zu dieser Inschrift siehe R.E.A. Palmer, Paeon 364f. In einer fragmentarischen Inschrift ist von Tagen, an denen Spiele veranstaltet wurden, die Rede. Vielleicht dedizierte sie ein Kollegium von Musikern anlässlich der festlichen Begehung der *ludi* (AE 1996, 249).

⁸⁹ CIL VI 7946 (cf. p. 3439) = CLE 1557; vgl. G. Wille, *Musica Romana* 315f. 331. Zu den professionellen Jüngern der Musenkunst in Rom siehe auch R. Benz, *Unfreie Menschen als Musiker und Schauspieler in der römischen Welt*, Diss. masch. Tübingen 1961, 37ff.

⁹⁰ CIL VI 33968 (cf. p. 3906) = ILS 5246. Zur *synhodus magna psaltum* siehe G. Fleischhauer, *Musikergesellschaften* 167f.; G. Wille, *Musica Romana* 364.

⁹¹ Z.B. CIL VI 13496. 24449 (cf. p. 3530. 3917). 27991. 34397. G. Wille, *Musica Romana* 316 sieht in CIL VI 4616. 5197 (cf. p. 3850). 10682 (cf. p. 3507. 3910) = ILS 8227; VI 11442. 11927. 22745 mit hoher Wahrscheinlichkeit Repräsentanten der Musenkunst. In den meisten Fällen jedoch ist Musicus zum reinen Cognomen erstarrt, ohne daß eine Verbindung des Trägers zu diesem Gewerbe besteht.

⁹² CIL VI 4454 (cf. p. 3416). 9648. 9649. 9650/9651.

⁹³ CIL VI 4454 (cf. p. 3416) (2. Hälfte 1. Jh.).

⁹⁴ CIL VI 7285 (cf. p. 3431). 7946 (cf. p. 3439) = CLE 1557; CIL VI 9230 (cf. p. 3469) = ICUR n.s. VIII 22393 = ILCV 647; CIL VI 9475. 10120 (cf. p. 3906) = ILS 5232; VI 10131 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5264 ; VI 10132 (cf. p. 3906) = ILS 5231; VI 10161 (cf. p. 3906) = ILS 5166; VI 17288. 32444. 33422. 33794 (cf. p. 3891) = ILS 1696; VI 37783; CLE 2121 = AE 1924, 104; AE 1991, 123; AE 1909, 75 = AE 1996, 105 = ILS 9346 = CLE 1961; Belege für Gesangslehrer: CIL VI 10133. 10134 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5230; Bezeugung eines Chorleiters: AE 1987, 107; dazu siehe W. Eck, *Inschriften aus der Vatikanischen Nekropole unter St. Peter*, ZPE 65, 1986, 248-251 Nr. 4 mit Taf. 15,4.

⁹⁵ CIL VI 7285 (cf. p. 3431) (Chrysanthis). 9230 (cf. p. 3469) (Peloris) = ICUR n.s. VIII 22393 = ILCV 647; CIL VI 10131 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5264 (Pollia Saturnina). 33794 (cf. p. 3891) = ILS 1696 (Quintia). 33422 (L. Ennius Artema; *libertus* oder *ingenuus*). 37783 (Thelxis, Chelys).

größte Gruppe.⁹⁶ Von Quintia, einer *liberta* der jüngeren Antonia, der Frau des Drusus Germanicus, die ihre Kunst mit hoher Wahrscheinlichkeit im Umfeld der *domus Augusta* ausübte,⁹⁷ abgesehen, bleibt ihr Tätigkeitsbereich im dunkeln. Wegen der Vielfalt der Aufgaben grenzten etliche Sänger ihr Wirken auf Spezialgebiete ein. Die kaiserliche Sklavin Paezusa widmete sich dem Sologesang,⁹⁸ Demetria, eine Sklavin der von Nero freigelassenen Acte, der Vortragskunst,⁹⁹ und der Sklave Paris betätigte sich als Theatersänger.¹⁰⁰ Neben den drei bereits erwähnten *magistri* des Verbandes der griechischen Sänger¹⁰¹ kennen wir drei weitere Hymnologen.¹⁰² Wie das Beispiel des Ti. Claudius Velox, der Hymnen von Kybele und Attis sang,¹⁰³ zeigt, spezialisierten sich einige dieser Künstler noch weiter.

Im Oberbegriff *symphoniaci* werden in der Regel die Ensemble- und Orchestermusiker zusammengefaßt, die vornehmlich zur Unterhaltung der Gäste am Strand, auf Schiffen und bei Hauskonzerten aufspielten¹⁰⁴ und gelegentlich außerdem zu Aufgaben der öffentlichen Sakralmusik herangezogen wurden.¹⁰⁵ Musikalische Darbietungen waren in den Häusern vornehmer Römer von der späten Republik an gang und gäbe.¹⁰⁶ Caesar erfreute sich beim Mahl an der Musenkunst,¹⁰⁷ und Chrysogonus hatte so viele Musiker um sich, daß die Nachbarschaft von Gesang, Saitenspiel und Tibiaklängen erfüllt war.¹⁰⁸ Von der Beliebtheit solcher Aufführungen zeugt auch ihre Darstellung auf Wandgemälden von Villen aus Pompeii und Herculaneum. Berühmt ist eine Konzertszene aus Herculaneum, die von einem Tibiabläser, einer Kitharistin und einer Sängerin oder Rezitatorin vor zwei bekränzten Zuhörern bestritten wird.¹⁰⁹

⁹⁶ CIL VI 7285 (cf. p. 3431). 9230 (cf. p. 3469) = ILCV 647; VI 33422. 33794 (cf. p. 3891) = ILS 1696; VI 37783; AE 1909, 75 = AE 1996, 105 = ILS 9346 = CLE 1961; CLE 2121 = AE 1924, 104; vgl. CIL I² 2519 = AE 1925, 127 = 1927, 167; 1945, 118; AE 1991, 123 (Sophe). Umschreibung von *cantrix*: CIL VI 10131 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5264. Vielleicht steht auch der Name Ode mit dem Gewerbe seiner Trägerin in Beziehung (CIL VI 23369). Hinweise auf Sangestätigkeit auch in IG XIV 2150a = IGUR 1460. Ob es sich um einen gewerbsmäßigen Vertreter dieser Kunst oder um einen Dilettanten handelt, geht aus diesem fragmentarischen Grabepigramm nicht hervor; IG XIV 1618 = IGRR I 244 = IGUR 1221 = GVI 121 (Chorführer Eutyches). Wohl keine professionellen Sänger: CIL I² 1214 = VI 10096 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5213; VI 10097 (cf. 33960. p. 3492). 30126 (cf. p. 3736); IGUR 1154 = SEG 4, 107 = GVI 1523; IGUR 1342. In dieser Zusammenstellung sind die Bezeugungen christlicher Sänger nicht berücksichtigt.

⁹⁷ CIL VI 33794.

⁹⁸ CIL VI 10132 (cf. p. 3906) = ILS 5231; weiteres Beispiel: CIL VI 10120 (cf. p. 3906) = ILS 5232 (Heria Thisbe).

⁹⁹ CIL VI 8693.

¹⁰⁰ CIL VI 10161 (cf. p. 3906) = ILS 5166; zu ihm siehe H. Leppin, *Histrionen* 275f.

¹⁰¹ CIL I² 2519 = AE 1925, 127 = AE 1927, 167 (die drei Freigelassenen M. Vac[ci]us Theophilus, Q. Vibius Simus und L. Aurelius Philo).

¹⁰² CIL VI 9475 (Ti. Claudius Glyptus). 32444 = ILS 4164 (Ti. Claudius Velox). 17288 (C. Etitus Hymnologus).

¹⁰³ CIL VI 32444 = ILS 4164; dazu G. Fleischhauer, *Musikergenossenschaften* 195f.

¹⁰⁴ Cic. fam. 16,9,3; vgl. AE 1924, 104 = CLE 2121.

¹⁰⁵ CIL VI 2193 (cf. p. 3304) = 4416 (cf. p. 3416).

¹⁰⁶ Vgl. G. Fleischhauer, *Musikergenossenschaften* 166f.

¹⁰⁷ Macr. sat. 2,4,28.

¹⁰⁸ Cic. S. Rosc. 46,134; vgl. Cic. Mil. 21,55; Cic. Cael. 15,35.

¹⁰⁹ G. Wille, *Musica Romana* 319 mit Anm. 174; G. Fleischhauer, *Etrurien und Rom*, in: H. Besseler – M. Schneider (Hg.), *Musikgeschichte in Bildern II. Musik des Altertums*, Lieferung 5, Leipzig² 1964, 102f. mit Abb. 57 (um 25 v.Chr.).

Zu den *symphoniaci* zählte der Freigelassene C. Iulius Faustus,¹¹⁰ der kaiserliche Freigelassene P. Aelius Agath[---],¹¹¹ die Sklaven Scirtus Cornelianus aus dem Haus des T. Statilius Taurus,¹¹² und Enipheus.¹¹³ Zweifellos bestand im Umfeld der *domus Augusta* ein besonders großer Bedarf an Orchestermusikern. Wir kennen aus Rom Europe und Osta, zwei Sklavinnen Octavias, der Schwester des Augustus,¹¹⁴ und Synerotis, einen Mann unfreier Herkunft aus dem Haus des Tiberius.¹¹⁵

Von den Solisten hatten die Tibiaspieler fraglos die größte Bedeutung im Musikleben der Römer. Da ihre Aufgaben vielfältig waren, schränkten sich einige wie die Auleten des griechischen Ostens auf einen Teilbereich ihres Faches ein.¹¹⁶ Wegen ihrer Mitwirkung bei den staatlichen Opferhandlungen sind die sakralen Tibiabläser am besten bezeugt. Bemerkenswert ist, daß die Männer fast ausschließlich in den Inschriften von Kollegien angeführt sind und ihr berufliches Können somit nicht explizit gewürdigt wird. Sie dominierten in diesem Bereich eindeutig, denn Frauen durften nur Kulthandlungen, zu denen Männer keinen Zutritt hatten, musikalisch umrahmen. Nach den Ausführungen Juvenals bestritten sie die Tibiamusik beim Fest der Bona Dea.¹¹⁷ Vereinzelt stellten Tibiabläser ihr Können ganz in den Dienst eines einzigen Kultes. So übte Eucerus seine Kunst im Tempel der Mater Matuta aus.¹¹⁸

Tibiaspielern kam außerdem bei der musikalischen Ausgestaltung der *ludi scaenici* eine zentrale Rolle zu.¹¹⁹ Wie ihre Berufsbezeichnungen erkennen lassen, haben sich einige Instrumentalisten noch weiter spezialisiert. Im Gegensatz zu den Gepflogenheiten in der östlichen Reichshälfte widmeten sich in Rom auch Frauen solchen Tätigkeiten.¹²⁰ Freilich läßt sich ihr Anteil an

¹¹⁰ AE 1924, 104 = CLE 2121.

¹¹¹ CIL VI 37765.

¹¹² CIL VI 6356. Scirtus war vermutlich ein Sklave der Cornelia, der Frau des T. Statilius Taurus, des *triumvir aere argento auro flando feriundo* aus der Zeit um 11 v.Chr. (PIR S 616).

¹¹³ CIL VI 6888.

¹¹⁴ CIL VI 33372. 33373.

¹¹⁵ CIL VI 4472 (cf. p. 3416). Der *dominus* des Synerotis war Pamphilus, ein Sklave des Tiberius.

¹¹⁶ Die Berufsbezeichnungen dieser Bläser sind hochinteressant. Offensichtlich haben sich von *tibicen* keine Ableitungen zur Bezeichnung von Spezialisierungen gebildet. Diesen Zweck erfüllten Zusätze wie *q(ui) s(acris) p(ublicis) p(raesto) s(unt)* (Z.B. CIL I² 988 = VI 3696 = 30932 [cf. p. 3758] = 36756; CIL VI 2191 [cf. p. 3304]. 3877a [cf. p. 3304] = 32449). Wohl auch sakraler Tibiabläser: CIL VI 2229 (cf. p. 3306) = 32453; InscrIt XIII 3,13 = CIL VI 31611 = 40952 = I² p. 193 n. XI = ILS 55 (Tibiaspieler als Begleiter des Duilius bei der Heimkehr nach Gastmählern). Hinweis auf Tibiaspiel auch in IGUR 1655. Ob es sich um einen Berufs- oder um einen Hobbymusiker handelt, geht aus dem fragmentarischen Grabepigramm nicht hervor.

¹¹⁷ Iuv. 6,314ff.

¹¹⁸ ILS 9346 = CLE 1961 = AE 1909, 75 = AE 1996, 105. In der Forschung ist umstritten, ob Eucerus zu den Kultmusikern dieses Heiligtums oder zu den Straßenmusikern zählte; denn in der Bezeichnung *delicius* sahen einige Forscher wie H. Dessau einen Hinweis auf unfreie Herkunft des Instrumentalisten. Dieses Wort ist indessen kein eindeutiges Indiz für die Rechtsstellung des Künstlers. Zur Deutung des Eucerus als Kultmusiker siehe G. Wille, *Musica Romana* 36. 321; H. Leppin, *Histrionen* 316; Ch. Bruun, *A Temple of Mater Matuta in the Regio Sexta of Rome*, ZPE 112, 1996, 221f.

¹¹⁹ CIL VI 33969. 33970 (cf. p. 3906) = ILS 5240. Zu diesen Unterhaltungsmusikern siehe A. Baudot, *Musiciens romains* 57ff.

¹²⁰ CIL VI 10122 (cf. p. 3906) = ILS 5236 = IGUR 746. Vgl. CIL VI 33970 (cf. p. 3906) = ILS 5240.

dieser Gruppe von Musikern nicht bestimmen, denn wir kennen neben der Tibiabläserin Fulvia Copiola,¹²¹ einer *liberta*, bisher nur eine einzige Choraulosbläserin, nämlich Licinia Selene, eine Freigelassene des M. Crassus.¹²² Während die meisten Choraulosbläser bei den szenischen Darbietungen in Begleitung von Chören ihrem Gewerbe nachgingen,¹²³ brachten es einige zu regionaler oder gar überregionaler Berühmtheit. Das beste Beispiel ist Caesia[---], den die Dedikanten seiner Inschrift für den bedeutendsten Vertreter dieser Disziplin in Rom und den Provinzen hielten.¹²⁴ Von seinem Können zeugen seine Siege in einem *agon hieros* und den olympischen Spielen einer nicht näher bestimmbaren Stadt.¹²⁵ Dennoch reichte er längst nicht an die Erfolgsbilanzen der Instrumentalvirtuosen aus der östlichen Reichshälfte heran, so daß das Urteil über ihn in erster Linie von Patriotismus geprägt ist. Bemerkenswert ist, daß Caesia[---] sich nicht auf Darbietungen in Begleitung von Chören beschränkte, sondern wie seine in breiten Kreisen bekannten Kollegen aus dem Osten eine weitere Tätigkeit ausübte, die mit der Musenkunst in Beziehung stand: Er pflegte die Poesie und fungierte vielleicht auch als Herold. Trotz ihrer niederen oder in vielen Fällen unfreien Herkunft versagte man auch solchen Musikern wegen ihrer Fertigkeiten keineswegs die Wertschätzung. Nach Servius soll Vergil in der 5. Ecloge im Hirten Antigenes einen von ihm hochgeschätzten Choraulosbläser verherrlicht haben.¹²⁶ Selbst wenn sich diese Äußerung des Scholiasten nicht verifizieren läßt, zeigt sie doch, daß die professionelle Beschäftigung mit Musik zeitweise soziale Barrieren in Vergessenheit geraten ließ. Bei den Orchestermusikern bildete sich eine differenzierte Hierarchie heraus. Am angesehensten waren die *protaulae*,¹²⁷ weniger anspruchsvolle Aufgaben nahmen die Begleitbläser, die *hypaulae*, wahr, die bis jetzt in der Metropole des Imperium Romanum noch nicht inschriftlich belegt sind.¹²⁸

Neben Aufgaben im Ensemble übernahmen Tibiaspieler gelegentlich auch die Rolle von Solisten. So fungierte [---] Euphemos als Choraulosbläser und obendrein als Pythaulos.¹²⁹

Die Syrinx ist in Rom bisher durch einen Mann namens Bitus, der noch der republikanischen Zeit angehört, und den Freigelassenen Claudius Eros, der im Grabmal der Sklaven und *liberti* Marcellas bestattet wurde,¹³⁰ repräsentiert.

¹²¹ CIL VI 33970 (cf. p. 3906) = ILS 5240. Möglicherweise ist der in CIL VI 33969 erwähnte Tibiaspieler A. Fabius Philargyrus mit dem gleichnamigen Freigelassenen aus CIL VI 10329 identisch; sein Spezialgebiet liegt jedenfalls im dunkeln.

¹²² CIL VI 10122 (cf. p. 3906) = ILS 5236 = IGUR 746. Bei der in CIL VI 20412 bezeugten Iulia bezeichnet Choraul[e?] wohl das Cognomen der Verstorbenen und nicht ihren Beruf; vgl. auch CIL VI 6, p. 237.

¹²³ CIL VI 10119 (cf. p. 3906) = ILS 5235; VI 10120 (cf. p. 3906) = ILS 5232; VI 10121 (cf. p. 3906) = ILS 5234; VI 10122. 20412 (?); AE 1907, 179; IG XIV 1865 = IGRR I 310 = IGUR 798.

¹²⁴ CIL VI 10121 (cf. p. 3906) = ILS 5234.

¹²⁵ Ähnlich: CIL VI 10120 (cf. p. 3906) = ILS 5232: Choraullet Ti. Claudius Glaphyrus erringt einen Sieg bei den Actia und in einem *agon hieros*.

¹²⁶ Serv. Verg. ecl. 5,89. Vgl. G. Wille, a.a.O. 313.

¹²⁷ CIL VI 4719. 10135 (cf. p. 3906). 10136 (cf. p. 3906) = ILS 5237.

¹²⁸ CIL VIII 21098.

¹²⁹ IGUR 551.

¹³⁰ CIL I² 1244 = VI 5968 (cf. p. 3851). 4444 (cf. p. 3416). Beide Inschriften sind für die künstlerische Verwendung dieses Instrumentes von größter Wichtigkeit. Bekanntlich ersetzte Pylades 22 v.Chr. den Tibiabläser im Pantomimus durch ein ganzes Orchester, in dem auch

Von den Heeresmusikern übten nur die Bläser der stadtrömischen Einheiten, d.h. der *cohortes praetoriae*, der *cohortes urbanae* und der *equites singulares*, in der Metropole des Imperium Romanum ihren Beruf aus. In den Grabinschriften dieser Soldaten wird auf ihre Tätigkeit in der jeweiligen Truppe, doch nicht auf ihre musischen Fertigkeiten eingegangen, denn sie gaben einzig und allein Signale. Beispielsweise wird Iulius Mercator als Tubaspieler der 9. praetorischen Kohorte ausgewiesen,¹³¹ während dem Thraker P. Aelius Avitus die gleiche Aufgabe in der *turma* des Aelius Lucanus bei den *equites singulares* oblag.¹³² M. Antonius Ianuarius aus Laodikeia in Syrien war Hornist in der 7. praetorischen Kohorte.¹³³ In welcher Einheit der Ägypter [---] Cornelius Pr[---] die *bucina* spielte, geht aus seiner fragmentarischen Inschrift nicht hervor.¹³⁴

Neben den Tubabläsern, die ihr Gewerbe vornehmlich im Heer und bei den großen Staatsopfern betrieben, wirkten Trompeter vereinzelt auch außerhalb des Staatskultes. Im Unterschied zu den in den Kollegien organisierten *cornicines*, die freigeboren waren und oft dem Ritterstand angehörten, waren sie unterschiedlicher Rechtsstellung. Der Kulttrompeter Philotas zählte zu den Sklaven eines Tallius und durfte im Haus seines Herrn kleine Privatopfer musikalisch umrahmt haben.¹³⁵ Der Tubabläser Alcimas aus Smyrna dagegen war freier Herkunft.¹³⁶ In welchem Bereich er tätig war, läßt sich der Inschrift nicht entnehmen.

Wegen der Dominanz der Blasinstrumente, d.h. vor allem der Tibia, im öffentlichen Musikleben der Römer ist die Zahl der professionellen Vertreter der Saiteninstrumente deutlich geringer. Wir kennen bislang sechs Kitharöden, die aus Rom stammten und dort ihren Lebensunterhalt verdienten.¹³⁷ Sie sind aufgrund ihrer sozialen Stellung streng von den bereits erwähnten Virtuosen aus der östlichen Reichshälfte zu scheiden; denn sie zählten entweder zu den Sklaven¹³⁸ oder ihr Status ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen.¹³⁹ Sie rechneten wegen ihrer Rechtsstellung zu den Künstlern, die ihren Beruf im Rahmen privater Unterhaltung oder bei den *ludi scaenici* ausübten. Damit steht in Ein-

die Syrinx fortan ihren festen Platz hatte; selbst wenn explizite Angaben in den betreffenden Inschriften fehlen, kann man wohl davon ausgehen, daß Bitus und Claudius solche Orchestermusiker waren; siehe Suet. fr. p. 22,3; Hier. chron. a. Abr. 1995; Macr. sat. 2,7,18; vgl. G. Wille, *Musica Romana* 180. Möglicherweise ist ein weiterer Syrinxspieler, dessen Name nicht erhalten ist, in einem fragmentarischen Grabepigramm belegt (IGUR 1459).

¹³¹ CIL VI 2711 (cf. p. 3370. 3835) = ILS 2062. Zu den Heeresmusikern siehe A. Baudot, *Musiciens romains* 29ff.

¹³² CIL VI 3176 = ILS 2199 = M.P. Speidel, *Kaiserreiter* 160 Nr. 17. Ähnlich: CIL VI 2570 (Aurelius Vitus, Tubaspieler der 5. praetorischen Kohorte). 32797 = AE 1907, 124 = M. P. Speidel, *Kaiserreiter* 233 Nr. 349 (Tubabläser Aurelius Vitalis).

¹³³ CIL VI 2627 (cf. p. 3370. 3835) = ILS 2063. Ähnlich: CIL VI 2752 (M. Simplicius Superinus, Hornist in der 10. praetorischen Kohorte).

¹³⁴ CIL VI 33019 = IG XIV 1355 = IGUR 312. Ähnlich: CIL VI 2545 (cf. p. 3835) = ILS 2064. (Sex. Pufius Quartus, Bucinaspieler der 4. praetorischen Kohorte). 3179 = ILS 2200 = M.P. Speidel, *Kaiserreiter* 392f. Nr. 720 (P. Aelius Decimianus, *bucinator* bei den *equites singulares*); VI 32715 (C. Valerius Secundus, Bucinaspieler in einer *cohors urbana*).

¹³⁵ CIL VI 10130 (cf. p. 3906) = ILS 5251.

¹³⁶ CIL VI 10149 (cf. p. 3906) = ILS 5250 = ILCV 579.

¹³⁷ CIL VI 7286. 10123 (cf. p. 3906) = ILS 5242 ; VI 10124B (cf. p. 3906) = ILS 5243; VI 10125 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5244; IG XIV 2088 = IGRR I 362 = IGUR 1034; IGUR 483.

¹³⁸ CIL VI 7286. 10124B (cf. p. 3906) = ILS 5243.

¹³⁹ CIL VI 10123 (cf. p. 3906) = ILS 5242; VI 10125 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5244; IG XIV 2088 = IGRR I 362 = IGUR 1034; IGUR 483.

klang, daß auch eine Frau zu dieser Gruppe gehörte.¹⁴⁰ Logus dürfte höchstwahrscheinlich im Haus seines *dominus*, des Konsuls des Jahres 3 n.Chr. L. Volusius Saturninus, seinem Gewerbe nachgegangen sein oder wurde von ihm zu solchen Zwecken vermietet.¹⁴¹ In ähnlicher Weise wirkte wohl auch Amphion, der Sklave des C. Salarius Capito.¹⁴²

Neben der Kitharodie wurde in Rom auch das Saitenspiel ohne Gesang gepflegt. Der einzige bisher dort bezeugte Kitharasolist ist Pothus, der anscheinend unfreier Herkunft war.¹⁴³ Wie die Bezeichnung *palmaris* in seiner Inschrift erkennen läßt, besaß er ein überdurchschnittliches Talent, das ihn eigentlich dazu befähigte, Siegespreise in musischen Agonen davonzutragen. Weil ihm diese Auszeichnung wegen seiner unfreien Geburt nicht zuteil werden konnte, wurde dieses Defizit durch eine Art Ehrentitel ausgeglichen. Stolz auf seine musischen Fähigkeiten tritt auch in der Grabinschrift des M. Sempronius Nicocrates zutage, der sich rühmte, Dichter, Kitharاسpieler, vor allem aber *mousikos aner* gewesen zu sein.¹⁴⁴ Demnach zählte er zu den Jüngern der Musenkunst, die mehrere miteinander verwandte Tätigkeiten pflegten. Solch eine Vielseitigkeit ist bei Künstlern, die wohl nur in ihrer Heimatstadt wirkten, nach Ausweis der epigraphischen Zeugnisse selten und wurde daher der Erwähnung wert gehalten. Von den professionellen Repräsentanten der Lyra sind bislang Soterichus, der Sohn des L. Pomponius Soterichus, ein Mann freier Herkunft, der im Alter von 32 _ Jahren verstarb, und Ammon, der außerdem als Meister des Gesangs apostrophiert wird, bekannt.¹⁴⁵ Die Zither erfreute sich offenbar bei Sklaven und Freigelassenen beiderlei Geschlechts einiger Beliebtheit.¹⁴⁶ Wie das Beispiel der Licinia Erotis, die in Murenas Diensten stand, zeigt, waren diese Musikerinnen in den Häusern vornehmer Römer zu Zwecken der Zerstreuung engagiert.¹⁴⁷

Das Angebot an Unterhaltungsmusik in Rom bereicherten ferner ausländische Künstler, die teilweise in separaten Verbänden organisiert waren, um Beiträge aus ihrer Heimat. Ein gutes Beispiel sind die *collegia* der *ambubaiaae*, der syrischen Pfeiferinnen.¹⁴⁸ Wie der Fall Fortunatas, der Frau Trimalchios zeigt, waren sie Sklavinnen.¹⁴⁹ Nach einer Satire des Horaz war zeitweilig der Sänger Tigellius ihr Gönner. Weil sie von seinem Reichtum profitierten, waren sie erwartungsgemäß über seinen Tod betrübt. Ob die Beziehungen zwischen Tigellius und den Bläserinnen über finanzielle Zuwendungen hinausgingen, läßt sich den Ausführungen des Dichters nicht entnehmen; allerdings ist dies wegen ihres Rufes nicht auszuschließen, wurden sie doch in der antiken Literatur mehrfach mit Prostituierten gleichgesetzt und wegen ihrer

¹⁴⁰ CIL VI 10125 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5244.

¹⁴¹ CIL VI 7286.

¹⁴² CIL VI 10124B (cf. p. 3906) = ILS 5243.

¹⁴³ CIL VI 10140 (cf. p. 3906) = ILS 5245. Wahrscheinlich war auch Kleopatra eine Kitharاسpielerin, denn auf ihrem Grabstein ist dieses Instrument dargestellt (IGUR 716).

¹⁴⁴ IG XIV 2000 = IGRR I 346 = IGUR 1326 = GVI 1049.

¹⁴⁵ IG XIV 2030 = IGRR I 354 = IGUR 965; IGUR 1154 = SEG 4, 107 = GVI 1523.

¹⁴⁶ CIL VI 10100 (cf. p. 3906) = ILS 5247; VI 10137 (cf. p. 3906) = ILS 5249; VI 10138 (cf. p. 3906) = ILS 5248; VI 10139 (cf. p. 3906). Der nur aus einer Abschrift bekannte Text der Inschrift CIL VI 10139 ist verderbt; doch ist die Berufsbezeichnung der Musikerin zweifelsfrei zu bestimmen.

¹⁴⁷ CIL VI 10138 (cf. p. 3906) = ILS 5248.

¹⁴⁸ Hor. sat. 1,2,1ff.; vgl. G. Wille, *Musica Romana* 312f. 334.

¹⁴⁹ Petron. 74.

mangelnden Bodenständigkeit gerügt.¹⁵⁰ Anklang und Ablehnung fanden auch die aus Gades kommenden Klapperntänzerinnen, die für ihre rassige spanische Musik und lasziven Tänze bekannt waren.¹⁵¹ Wie stark gerade ihre Wirkung war, zeigt eine ironische Bemerkung Martials; seiner Ansicht nach galt als Liebling der Gesellschaft, wer alexandrinische und gaditanische Schlager singe.¹⁵² In ähnlicher Weise kritisiert Juvenal die Verbreitung der syrischen Pfeifen-, Pauken- und Harfenmusik in Rom.¹⁵³ Wie die Bemerkung des Satirikers zeigt, stieß diese Art von Akkulturation in der vornehmen Gesellschaft zwar auf Ablehnung, doch war sie mit hoher Wahrscheinlichkeit weit verbreitet.

Musik als Mittel der gesellschaftlichen Repräsentation

Gelegentlich finden sich in den Inschriften Hinweise, die Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Musiker erlauben. Die Selbstdarstellung der Virtuosen gründet sich auf ihre in einschlägigen Wettbewerben davongetragenen Siege, die in einer festen hierarchischen Ordnung aufgelistet werden und eine Art musischer „*cursus honorum*“ bilden, in spektakulären Leistungen, die sie vor ihren Kollegen auszeichnen, und in Ehren und Privilegien, die ihnen von den Technitenvereinen, d.h. ihren Berufsgenossen, und den munizipalen Behörden als Anerkennung ihrer Erfolge gewährt wurden.¹⁵⁴ Diese Gunstbeweise zeigen zwar, daß sich die Möglichkeiten sozialen Aufstiegs für hervorragende Musiker im Prinzipat langsam verbesserten, doch waren einige Privilegien, wie die Verleihung von Bürgerrechten anderer Städte und der Würde eines Ratsherrn, in Wirklichkeit nur Ehrenrechte, denn sie konnten wegen ihres Wanderlebens die damit verbundenen Pflichten nicht wahrnehmen. Nichtsdestoweniger lassen die Auszeichnungen erkennen, daß die Künstler bei ihren Zeitgenossen in hohem Ansehen standen. Da den Gewinnern prestigeträchtiger Agone lukrative Preisgelder zufielen, zählten die führenden Musiker aus der östlichen Reichshälfte wohl zu den Personen mit hohem Einkommen in der antiken Welt, selbst wenn die Relationen zum Lohn von Angehörigen anderer Berufe nicht zu bestimmen sind. Erstaunlicherweise spielte ihr Vermögen für ihre Selbstdarstellung kaum eine Rolle. Wir kennen in der Kaiserzeit nur vier Fälle, in denen Künstler ihre Prämien in den Inschriften anführen.¹⁵⁵ Dieser Umstand könnte zumindest teilweise durch die Erwartungen ihrer Auftraggeber bedingt sein. Weil kommunale Behörden und Berufsgenossen von ihnen hervorragende Leistungen erwarteten, kehrten sie diese in ihren Inschriften hervor.

¹⁵⁰ Porf. Hor. sat. 1,2,1; vgl. Petron. 74.

¹⁵¹ Mart. 6,71,1f.; vgl. 3,63,3ff.; G. Wille, *Musica Romana* 313; vgl. S. 000 Anm.168.

¹⁵² Mart. 3,63,3ff.

¹⁵³ Iuv. 3,60ff.

¹⁵⁴ Die wichtigsten waren Ehrenbürgerrechte, Ehrenratsherrenwürden anderer Städte, agonistische Ehrentitel, die Vorrechte, die Siegern iselastischer Agone zuteil wurden, und die Übertragung von Ämtern in der *synodos*; siehe A. Scheithauer, a.a.O. 68ff. mit Belegen. Daneben kamen sie auch in den Genuß sämtlicher den Technitenvereinen verliehener Privilegien wie *asphaleia*, *asylia* und *ateleia*.

¹⁵⁵ J.H. Mordtmann, *Zur Epigraphik von Kyzikos II*, *MDAI(A)* 7, 1882, 255 Nr. 26 (124 Siege); G. Daux, *BCH* 68-69, 1944/45, 123ff. Nr. 36 (287 Siege); Ch. Roueché, *Performers* 193f. Nr. 67 (erster Platz in allen Wettbewerben mit einem halben oder ganzen Talent Prämie, in denen der kykliche Aulet Ti. Claudius Callimorphus angetreten war). Bemerkenswert ist, daß nur die Höhe der Preisgelder des Pythaulos P. Aelius Aelianus, nämlich 166 Talente, mitgeteilt wird (FD III 1,547), während sonst die Zahl der ersten Plätze in Geldpreisagonen pauschal zusammengefaßt ist, ohne daß die Preisgelder eigens spezifiziert sind.

Da den Künstlern, die nicht zu den führenden Musikern zählten, in der Regel wegen ihrer geringeren Begabung die ersten Plätze in einschlägigen Wettbewerben und die daraus resultierenden Privilegien und Ehren fehlten, gründeten sie ihre Selbstdarstellung auf andere Gesichtspunkte. Trotz der spärlichen Angaben in den Inschriften kann man wohl davon ausgehen, daß sie in der Regel auf ihr Gewerbe stolz waren, denn sie nennen grundsätzlich ihre Berufsbezeichnung. Somit legten sie Wert darauf, daß ihr Metier überall bekannt wurde, waren sie sich doch über die Anerkennung qualifizierter Musiker wegen des allgemeinen Interesses für diese Kunst im klaren. Gerade für Sklaven dürfte dieses Kriterium eine wichtige Rolle gespielt haben. Da bei ihnen der Gegensatz zwischen ihrer hochqualifizierten Tätigkeit und ihrem geringen sozialen Ansehen besonders krass war, diente dieser Beruf in ganz besonderer Weise der Kompensierung ihrer geringen Herkunft. Sofern in den Inschriften explizite Aussagen zu den Fähigkeiten der stadtrömischen Musiker zu finden sind, wird ihr Talent, das sie aus der breiten Masse ihrer Kollegen heraushob, gepriesen.¹⁵⁶ Sängern wird im Normalfall eine schöne Stimme bescheinigt, die nicht nur höchsten professionellen Anforderungen genügte, sondern deren Klang auch süßer als Honig war.¹⁵⁷ Diesen Erwartungen wurde Pollia Saturnina in besonderem Maße gerecht.¹⁵⁸ Vereinzelt konnten Künstler ihr Selbstwertgefühl auf überregionaler Bekanntheit, die zweifellos aus ihrer Begabung resultierte, aufbauen. So war ein Kitharöde aus Hispanien, dessen Name in seinem Grabepigramm nicht genannt ist, stolz darauf, in Rom, Griechenland und Alexandria wegen seines Könnens in aller Munde gewesen zu sein.¹⁵⁹ Als sein Markenzeichen wird auch in diesem Fall der süße Klang seines Saitenspiels gerühmt. Diese beiden Inschriften sind für die Darstellung bzw. Selbstdarstellung von Musikern und Sängern charakteristisch. Die Dedicanten bemühten sich keinesfalls um eine Würdigung, die den individuellen Fähigkeiten der Geehrten Rechnung trug, sondern begnügten sich mit dem topischen Hinweis auf den süßen Klang ihrer Stimme oder ihres Instrumentes. Dieses Merkmal war stereotyp und auf jeden Repräsentanten dieses Gewerbes beliebig übertragbar. Ferner wurde das fachliche Können eines Künstlers gelegentlich durch lobende Epitheta verdeutlicht. Ein schönes Beispiel ist Caesia[---], der mit den Worten *praec[laro?] maximo choraul[ae] urbis Roma[e et] provinciarum* gepriesen wird.¹⁶⁰ Bezeichnend sind wieder die für Musiker keineswegs spezifischen Attribute *praeclarus* (?) und *maximus*, die durch die geographischen Angaben verstärkt werden. Insgesamt lassen diese Fälle der gesellschaftlichen Repräsentation dieser Berufsgruppe für die Mentalität der Menschen in der Antike typische Merkmale erkennen: Die Dedicanten wiesen die Künstler als Personen aus, die ihr Metier besser als ihre Kollegen beherrschten und daher aus der breiten Masse herausragten. Demnach schufen sie wie die Virtuosen kein eigenes an den Gegebenheiten ihrer Profession orientiertes Wertesystem. Außerdem besteht wohl wieder der bereits bei den führenden Musikern festgestellte Kausalzusammenhang zwischen

¹⁵⁶ CIL VI 9649 (Grabinschrift des fünfzehnjährigen Calocaerus).

¹⁵⁷ CIL VI 10131 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5264. Ähnlich: CLE 2121 = AE 1924, 104; IGUR 1342 (Terentia Aucta); zu IGUR 1342 siehe R. Merkelbach, Grabepigramm aus Rom, ZPE 9, 1972, 239f.

¹⁵⁸ CIL VI 10131 (cf. p. 3492. 3906) = ILS 5264.

¹⁵⁹ CLE 1113.

¹⁶⁰ CIL VI 10121 (cf. p. 3906) = ILS 5234. Ähnlich: AE 1987, 107 (*qui cum summa laude artis suae musicae magister chori orchestopalae et pantomimorum deservit*).

ihrer Darstellung bzw. Selbstdarstellung und den Erwartungen ihrer Auftraggeber.

Schlußbetrachtung

Im großen und ganzen deuten die Bezeugungen von Musikern auf einen regen Musikbetrieb in der Metropole des Imperium Romanum hin. Eine wichtige Voraussetzung für den Anklang und die Etablierung dieser Kunst im öffentlichen und privaten Leben war die Unterweisung von Angehörigen der Oberschichten in dieser Disziplin während ihrer Ausbildung. Ihre Verankerung im Bildungssystem trug zweifellos dazu bei, daß sie als standesgemäße Beschäftigung im Privatleben oder als Indiz für eine verfeinerte, urbane Lebensweise erachtet wurde und demzufolge auch im Selbstverständnis dieser Gruppe keine unwesentliche Rolle spielte. Deshalb war die Musenkunst auch für soziale Aufsteiger attraktiv, offenbarte die Akkulturation doch ihren Wunsch nach Zugehörigkeit zu den illustren Kreisen. Für Emporkömmlinge ist typisch, daß sie Musiker zur eigenen Unterhaltung verpflichteten, bei ihrer Musikausübung allerdings wegen ihrer fehlenden Ausbildung die Angleichung an die Repräsentanten der vornehmen Gesellschaft nicht schafften und auf dem Niveau einfacher Leute verharrten. Die breiten Massen, die in der Regel ebenfalls keinen Unterricht in der Musenkunst genossen, pflegten die Musik zur eigenen Erbauung in Form von Gesang oder Darbietungen auf selbst gefertigten Instrumenten im Rahmen ihrer natürlichen Fähigkeiten.

Die grundsätzliche Aufgeschlossenheit der Römer für die Musenkunst war mit hoher Wahrscheinlichkeit der gesellschaftlichen Repräsentation ihrer gewerbsmäßigen Jünger dienlich. Freilich ergibt sich aus den epigraphischen und literarischen Quellen ein heterogenes Bild dieser Berufsgruppe, das durch folgende Faktoren bestimmt wird. Zunächst ist es von Bedeutung, ob die Künstler in der griechischen, der römischen oder einer fremden Musikkultur stehen; denn dieser Faktor gab in vielen Fällen den Ausschlag für ihr Tätigkeitsfeld. Bei den Musikern aus der griechischen Welt ist zwischen den berühmten Virtuosen, die sich zwecks Teilnahme an den renommierten Agonen vorübergehend in Rom aufhielten, und den ortsansässigen Künstlern zu unterscheiden. Im großen und ganzen bilden die prominenten Instrumentalisten eine homogene Gruppe. Als Mitglieder des Vereins der dionysischen Techniten waren sie ausnahmslos Männer freier Herkunft, besaßen in der Regel das römische Bürgerrecht¹⁶¹ und stammten überwiegend aus Kleinasien und Griechenland. Trotz der gestiegenen Möglichkeiten, in der Öffentlichkeit in Erscheinung zu treten, sind normalerweise keine Frauen unter ihnen zu finden,¹⁶² denn sie waren von diesem Collegium ausgeschlossen.

Den Virtuosen, die sich allgemeiner Wertschätzung erfreuten, steht die breite Masse ihrer weniger bekannten, in Rom lebenden Kollegen gegenüber. Trotz ihrer Heterogenität weist auch diese Gruppe einige Gemeinsamkeiten auf. Zunächst hatte das Geschlecht wie bei den großen Talenten aus der östlichen Reichshälfte selektierende Funktion. Weil die Mitgliedschaft in zentralen Kollegien wie im Verband der Hymnologen, der *synhodus magna psaltum*, der sakralen Tibiabläser und Saitenspieler, der Leichenmusiker und der Militär-

¹⁶¹ Siehe A. Scheithauer, *International Journal of Musicology* 7, 1998, 76f.

¹⁶² Die einzige Ausnahme ist Hedeia, die Tochter des Hermesianax, die Mitte des 1. Jh. n.Chr. im Agon der *paides kitharodoi* bei den Sebasteia in Athen den ersten Platz belegte und auch bei sportlichen Wettkämpfen drei Erfolge davontrug (FD III 1,533-534 = SIG⁴ 802).

musikergenossenschaften, welche die Voraussetzung für den Zugang zum öffentlichen Musikleben bildete, Männern vorbehalten blieb, konnten Frauen nur bedingt in diese Domäne eindringen. Sie waren ausschließlich im Bereich der privaten Unterhaltung und der Bühnenmusik tätig. Außerdem kamen diese Künstler aus ähnlichen sozialen Verhältnissen: Von wenigen Ausnahmen abgesehen waren sie unfreier Herkunft oder Freigelassene. Da die Repräsentanten der römischen Musikkultur in der Regel aus der Metropole stammten, nannten sie ihre geographische Herkunft in den Inschriften nicht. Mitunter ist allerdings die Wirkungsstätte von Sakralmusikern angeführt. Eucerus zählte zu den Tibiabläsern des Heiligtums der Mater Matuta in der 6. Region,¹⁶³ während Ti. Claudius Glyptus den griechischen Hymnengesang im *campus Caemontanus* pflegte.¹⁶⁴ Ausländische Musiker dagegen sind in den epigraphischen Dokumenten nicht in jedem Fall zweifelsfrei zu bestimmen, fehlen doch auch bei ihnen meist *origo*-Angaben. Eine rühmliche Ausnahme bildet der Tubabläser Alcimas aus Smyrna, der in Ausübung seiner Kunst in Rom verstarb.¹⁶⁵ Dagegen geben die Berufsbezeichnungen in einigen Fällen Hinweise auf die Musikkultur, in der die Künstler standen. Von den Griechen übernahmen die Römer den Hymnengesang, die Kitharodie, die *psile kitharisis* und das Choraulospiel und bereicherten dadurch ihre Sakral- und Unterhaltungsmusik. Wie das Beispiel des Hymnologen Ti. Claudius Glyptus zeigt, darf man jedoch aus diesen Angaben nicht automatisch auf die Herkunft des Künstlers schließen. Vertreter weiterer lokaler Musikkulturen wie die Tibiabläser aus Alexandria,¹⁶⁶ die syrischen *ambubaiae*,¹⁶⁷ die gaditanischen Klapperntänzerinnen¹⁶⁸ und die syrischen Pfeifen-, Pauken- und Harfenspieler¹⁶⁹ hingegen waren zweifellos Ausländer; sie übten ihr Gewerbe ausschließlich im Rahmen der privaten Unterhaltung, vereinzelt auch im Dienst fremder Kulte aus. Ein gutes Beispiel ist der Isiskult, dessen musische Ausgestaltung Ägyptern oblag.¹⁷⁰

Die Vermögensverhältnisse der breiten Masse der Künstler liegen völlig im dunkeln, weil in den Inschriften aus Rom und der westlichen Reichshälfte ihr Einkommen und ihre Einnahmen aus diversen Nebenbeschäftigungen normalerweise nicht erwähnt sind. Eine der wenigen Ausnahmen ist die *lex coloniae Genetivae Iuliae sive Ursonensis* aus dem Jahr 44 v. Chr., in der die Bezahlung der Tibiabläser, die im Dienst der Munizipalbeamten standen, mitgeteilt ist: Sie wurden wie die Herolde mit 300 Sesterzen entlohnt.¹⁷¹ Nach diesem Zeugnis verdienten einfache Berufsmusiker wenig und dürften kaum große Reichtümer aufgehäuft haben. Bemerkenswert ist jedoch, daß ihre Ent-

¹⁶³ ILS 9346 = CLE 1961 = AE 1996, 105; dazu Ch. Bruun, ZPE 112, 1996, 219ff.

¹⁶⁴ CIL VI 9475. Weitere Belege: Cn. Vergilius Epaphroditus, Gesangslehrer am Heiligtum der Minerva Medica (CIL VI 10133) [cf. p. 3906] = ILS 5229); P. Curius Eupor, Hersteller von Tibiae an der *via sacra* (CIL VI 9935 [cf. p. 3896] = ILS 7645).

¹⁶⁵ CIL VI 10149 (cf. p. 3906) = ILS 5250 = ILCV 579. Weiteres Beispiel: Flavius Terpnus aus Alexandria (IG XIV 2088 = IGRR I 362 = IGUR 1034).

¹⁶⁶ Prop. 4,8,39-42.

¹⁶⁷ Hor. sat. 1,2,1.

¹⁶⁸ Mart. 6,71,1f. Die gaditanischen Klapperntänzerinnen waren freilich nicht alle zwangsläufig auf der iberischen Halbinsel beheimatet; denn ihr Tanz wurde nach der spanischen Stadt benannt und auch in Rom gelehrt (Mart. 1,41,12); siehe R. Benz, *Unfreie Menschen* 30.

¹⁶⁹ Iuv. 3,60-65.

¹⁷⁰ Apul. 11,9,6; vgl. 11,9,4; dazu A. Scheithauer, Die Rolle der Querflöte im Musikleben der Griechen und Römer, *International Journal of Musicology* 5, 1996, 14f. mit weiterer Literatur.

¹⁷¹ CIL I² 594 tab. I 4,1; vgl. G. Wille, *Musica Romana* 33 Anm. 72. 358.

lohnung im Gegensatz zum Osten des Imperium Romanum nicht von ihrer rechtlichen Stellung abhing.¹⁷² Ob sich die Wahl ihres Instrumentes auf ihren Verdienst auswirkte, ist ebenfalls nicht zu entscheiden; denn wir wissen nicht, inwieweit sich die Hierarchie der Instrumente in den Löhnen geltend machte.

Selbst wenn den Leistungen von Jüngern der Musenkunst in der Öffentlichkeit Beifall gezollt wurde, verbesserte sich dadurch nicht zwangsläufig ihre soziale Stellung. Den unfreien Künstlern bot sich die Möglichkeit, mittels ihres Berufes ihre Position in der Gesellschaft zu verändern, überhaupt nicht. Etwas besser waren die Chancen von Freigelassenen. Freilich profitierte von ihnen wohl auch nur eine kleine Anzahl besonders talentierter Musiker. Die Grenzen ihres Vorwärtskommens zeigen sich am Beispiel des berühmten Pantomimen L. Aurelius Apolaustus Memphius aus dem 2. Jahrhundert sehr deutlich. Als *libertus* konnte er weder unter die Dekurionen aufgenommen werden noch städtische Ämter bekleiden, wurde aber dafür mit den Rangabzeichen dieses Standes entschädigt.¹⁷³ Freigeborenen Künstlern hingegen war es vergönnt, als munizipale Beamte zu fungieren, wie der bereits erwähnte Fall des Auleten P. Aelius Antigenidas zeigt.¹⁷⁴ Somit besserten Jünger der Musenkunst in der Regel lediglich ihre Stellung innerhalb der sozialen Gruppe, zu der sie gehörten, auf und überwandern nur vereinzelt ihre Barrieren. Nichtsdestoweniger eröffnete die Beschäftigung mit dieser allgemein geschätzten Kunst gerade Personen niedrigen Standes eine wichtige Möglichkeit, sich aufgrund ihres Könnens zu profilieren und dadurch aus der breiten Masse der Unterschichten herauszuragen.

A. Scheithauer

Heidelberg

¹⁷² R. Benz, *Unfreie Menschen* 165.

¹⁷³ CIL XIV 4254 = InscrIt IV 1,254 (Tibur); P. Herz, *Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit*, in: *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain*, hg. von J. Blänsdorf in Verbindung mit J.-M. André und N. Fick. *Mainzer Forschungen zu Drama und Theater* 4, Tübingen 1990, 179f.

¹⁷⁴ Zum gesetzlichen Ausschluß römischer Bühnenmusiker von der Bekleidung kommunaler Ämter siehe G. Fleischhauer, *Musikergenosenschaften* 156. Siehe S. 000.