



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Aus dem römischen Alterthum : Musik und musikalischer Dilettantismus.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Aus dem römischen Alterthum.

Musik und musikalischer Dilettantismus.

Das schon in einigen frühern Schilderungen benutzte Fragment des Romans von Petron, dessen Hauptfigur der würdige Trimalchio ist, beginnt in einem öffentlichen Bade. Diese Anstalten enthielten oft außer den eigentlichen Einrichtungen für Bäder aller Art noch mannigfache andere Räume zur Conversation, gymnastischen Uebungen, Spielen, zur Erfrischung, und in Rom selbst Lehrsäle und Bildergalerien. Sie wurden deshalb vorzugsweise auch der Unterhaltung wegen besucht, man fand und sprach hier Bekannte, und machte neue Bekanntschaften; Leute, die auf Einladungen zu einer wohlbesetzten Tafel speculirten, hatten hier um so mehr Aussicht, ihren Zweck zu erreichen, als die Hauptmahlzeit unmittelbar auf das Bad zu folgen pflegte. In dieser Absicht scheint sich auch der Held des petronischen Romans mit seinen Begleitern in dem Bade eingefunden zu haben, wo sie das Glück hatten, Trimalchio kennen zu lernen. Seine Erzählung dieses Ereignisses lautet folgendermaßen.

„Wir flanirten überall herum und traten bald hier, bald dort an die Gruppe der Spielenden heran. Da auf einmal erblickten wir einen kahlköpfigen alten Mann in einer rothen Tunica, der unter langgelockten Bagen Ball spielte. Unsere Aufmerksamkeit wurde durch den Anblick des alten Herren gefesselt, der, in Pantoffeln, mit einem grünen Ball spielte; hatte er einen auf die Erde fallen lassen, so hob er ihn nicht wieder auf, sondern ein Sklave reichte ihm aus einem vollen Beutel, der für die Spielenden genügenden Vorrath enthielt, einen andern. Außerdem bemerkten wir noch andere auffallende Dinge. Zwei Eunuchen standen an verschiedenen Enden des Kreises; der eine hielt ein silbernes Gefäß von unnenbarer Bestimmung, der andere zählte die Bälle, aber nicht die, welche zwischen den Spielenden hin und her flogen, sondern die, welche zur Erde fielen. Während wir diese Pracht bewunderten, schmalzte Trimalchio (dies war der alte Herr) mit den Fingern, auf welches Zeichen der Eunuch mit dem unnenbaren Gefäß herbeieilte. Nachdem jener die gewünschte Erleichterung bewerkstelligt hatte, forderte er Waschwasser, bespritzte ein wenig die Finger und trocknete sie an den Kopf eines Bagen ab.“

Wir gingen hinauf ins Dampfbad, und nachdem dies seine gehörige Wirkung gethan, in das Kaltwasserbad. Trimalchio war bereits mit wohlriechenden Oelen übergossen und ließ sich abreiben, aber nicht mit linnenen Tüchern, sondern mit Mänteln aus der feinsten Wolle. Hierauf wurde er in einen scharlachrothen Friesrock eingehüllt und in die Sänfte gehoben. Vier Läufer, deren Livreen mit metallenen Schilden geschmückt waren, gingen voran, und Trimalchios Favoritpage, ein alter triefäugiger Junge, noch häßlicher als sein Herr, wurde auf einem Handwagen vorausgefahren. Während der Zug sich in Bewegung setzte, näherte sich ein Flötist, mit einem Paar ganz kleiner Flöten, dem Kopfende der Sänfte, und spielte auf dem ganzen Wege, als wenn er Trimalchio etwas im Geheimen ins Ohr sagen wollte.“

Von der Musikliebe Trimalchios, die sich hier in so auffallender Weise zeigt, erhalten seine Gäste später nach eigenthümlichere Beweise. Bei der ganzen Mahlzeit geschieht nichts ohne Musik. Kaum haben die Gäste ihre Schuhe abgelegt und sich auf die Polster niedergelassen, so erscheinen Pagen, um ihnen mit äußerster Subtilität die Fußnägel zu beschneiden, und dieses Geschäft vollziehn sie unter Gesang. Der Erzähler, um sich zu überzeugen, ob die ganze Dienerschaft singt, verlangt zu trinken; sogleich fällt der angeredete Sklave mit einer abscheulichen Melodie ein, und so jeder, von dem man sich etwas reichen läßt: „man mußte glauben nicht in einem Privathause, sondern im Theater zu sein.“ Nachdem alle Gäste versammelt sind, wird Trimalchio auf lauter ganz kleinen Polsterkissen liegend, in den Saal getragen: hierzu spielt die Kapelle, wir bleiben zweifelhaft, ob einen Tusch oder einen Marsch. Beim ersten Gange wird eine hölzerne Bruthenne im Nest aufgetragen; zwei Sklaven treten herzu und suchen aus dem Neststroh Pfaueneier heraus: auch hierzu Orchesterbegleitung. Ein ägyptischer Sklave reicht Brot auf einem silbernen Rost herum, und singt mit höchst scheußlicher Stimme dazu; ein Gang wird auf einem verdeckten Präsentirteller aufgetragen, vier Sklaven treten unter Musikbegleitung tanzend auf und heben den Deckel ab. Ein Page im Costüm des Bacchus, mit Weinlaub und Ephyen bekränzt, bietet in einem Körbchen Trauben herum, und singt dazu im schärfsten Discant Gedichte ab, die von Trimalchio selbst verfaßt sind. Selbst zum Abfegen und Abwischen der Tische wird Musik gemacht. Ein geschätzter Dilettant, der zu den Habitués des Hauses gehört, wird aufgefordert, der Gesellschaft einen musikalischen Genuß zu gönnen; er entschuldigt sich, seit dem Podagra sei seine Stimme nicht mehr die alte, in seiner Jugend freilich habe er sich fast die Schwindsucht an den Hals gefungen und außer dem berühmten Virtuosen Apelles nicht seines Gleichen gehabt. „Hierauf legte er die Hand an den Mund und pffiff etwas ganz Abscheuliches heraus, was er nachher für eine griechische Pièce erklärte.“ Auch Trimalchio selbst gibt sein musikalisches Talent zum Besten;

er mißhandelt die Compositionen eines damals beliebten Componisten Menecrates („wie diejenigen versicherten, die sich auf seinen Gesang verstanden“), außerdem ahmte er Posaunenbläser nach. Dasselbe Kunststück producirte dann einer von den Sklaven auf einer thönernen Lampe eine volle halbe Stunde lang, wozu einer von Trimalchios' Freunden secundirte, indem er die Unterlippe mit der Hand herunterzog. Zum Schluß der Mahlzeit läßt Trimalchio bereits gänzlich betrunkene Horniste in den Speisesaal kommen, streckt sich auf dem Sopha wie ein Todter aus und befiehlt eine Begräbnißmusik auszuführen.

Ob und wie viel an dieser Schilderung Petrons' Caricatur, wie viel bei einem musikalischen Diner eines provinziellen Kunstmäcens „schaudernd Selbsterlebtes“ ist, können wir nicht wissen. So viel darf man daraus schließen, auch wenns nicht sonst bekannt wäre, daß die Musikliebhaberei Mode war und die musikalischen Productionen in der damaligen gesellschaftlichen Unterhaltung schwerlich eine geringere Plage waren, als heutzutage.

Man weiß, daß die Musik im römischen wie im griechischen Leben zu allen Zeiten eine große Rolle spielte, namentlich war sie bei allen heiligen Handlungen obligat. Wenn das Beil den Nacken des Stiers traf und der Weihrauchdust zu den Göttern emporstieg, scholl der Klang der doppelten Flöte; wenn die Götterbilder vor besetzten Tischen auf Polstern zum Schmause niedergelegt wurden, Saitenspiel. Wenn in Zeiten großer Noth die sibyllinischen Bücher Bettage anordneten, ging der Procession, die von Tempel zu Tempel zog, ein Chor von dreimal neun Jungfrauen singend voraus. Die Spielleute, die bei den öffentlichen Opfern und sonst im Cultus des Staats fungirten, bildeten zu Rom eine privilegierte Junft; die Flötenbläser durften ihr jährliches Festmahl im Tempel des Jupiter auf dem Capitol halten, und am 13. Juni hielten sie einen Maskenaufzug in langen Kleidern durch die ganze Stadt. Wenn die Musik, sagt ein alter Schriftsteller, nicht den Göttern wohlgefällig wäre, würden nicht alle Gebete in den Tempeln mit einer Flöte begleitet werden. Zum Cultus gehörten auch die an Götterfesten gefeierten Schauspiele, keines wurde ohne Musik begangen. Schwerlich kannte das römische Alterthum einen specifischen Unterschied zwischen heiliger und profaner Musik, da ja auch der Charakter der erstern vorwiegend heiter und festlich gewesen sein muß, und noch heute ist in Italien der Abstand zwischen Oper und Messe nicht allzugroß.

Das Schauspiel der Bühne soll sich aus musikalischen Anfängen entwickelt haben, aus stummen Pantomimen mit Flötenbegleitung, die aus Toscana eingeführt, und aus improvisirten Wechselgesängen, die in Rom einheimisch waren. Jedenfalls blieb die Musik immer ein wesentlicher Bestandtheil aller theatralischen Aufführungen, wenn auch die eigentliche, durch Dialog niemals unterbrochene Oper der antiken Bühne immer fremd geblieben ist. Aber im Trauer- wie im Lustspiele, in den mannigfaltigen Gattungen der Farce wie des Ballets war

der Componist neben dem Dichter thätig, der Sänger und Spieler neben dem Schauspieler und Tänzer. Die musikalischen Partien des Dramas und Ballets waren auf Solos und Chöre beschränkt; Ensemblesachen, als Duette, Terzette und dergleichen gab es nicht; denn der Dialog wurde niemals componirt. Nur im effectvollen Monologe trat die Musikbegleitung ein, aber seltsamerweise trug nun nicht derselbe Schauspieler das Solo vor, der bisher gesprochen hatte und zu dessen Rolle das Selbstgespräch gehörte, (wie in unsern Vaudevilles und Singspielen) sondern ein Sänger löste ihn ab, dessen Vortrag der Schauspieler nur pantomimisch begleitete. Chöre hatte, wie es scheint, nur die ganz nach griechischem Zuschnitt eingerichtete Tragödie, und das erst in der Zeit Augustus entstandene tragische Ballet; dies bestand aus lauter Solos der verschiedenen Personen, in denen die Hauptmomente der Handlung zusammengefaßt waren. Ein und derselbe Tänzer stellte diese verschiedenen Rollen, männliche und weibliche eine nach der andern pantomimisch dar, und das Chor sang dazu den Text des Libretto, und vermuthlich auch zwischen den einzelnen Solos die zum Verständniß erforderliche verbindende Erzählung, etwa wie die Recitative in unsern Dratorien.

Das Publicum der Theaterschauspiele war das ganze römische Volk, jedermann hatte zu diesen von Staatswegen veranstalteten religiösen Festlichkeiten freien Zutritt. Die theatralischen Aufführungen waren nicht selten; man stelle sich nun vor, wie schnell und allgemein oft gehörte und beliebte Melodien aus Dramas oder Balleten bei der für Auffassung der Musik empfänglichen Masse sich verbreiten mußten. Diod beschreibet ein hauptsächlich von den untern Classen am 15. März am Tiberufer gefeiertes Volksfest. Männer und Frauen lagerten sich auf dem Grase unter freiem Himmel oder in improvisirten Zelten und in Laubhütten, manche breiteten ihre Togen über Rohrsthühlen aus. Dort zecht Alt und Jung, dort singen sie, was sie im Theater gelernt haben, führen Reihentänze auf und kehren taumelnd heim, der Dichter selbst war einem betrunkenen alten Mann, der von einer betrunkenen alten Frau geführt wurde, begegnet. — Die Theaterhabitués und Kenner erregten das Erstaunen der Laien. Wie vieles, sagt Cicero, entgeht uns beim Gesange, was die Sachverständigen heraus hören! Beim ersten Ton des Flötenritornells wissen sie zu sagen, ob das Stück aus der Antiope oder aus der Andromache ist, während wir nicht einmal eine Ahnung davon haben.“ Man sieht, daß Cicero von Musik ungefähr ebenso viel verstand als von Malerei und Sculptur.

Wie das Drama aus musikalischen Anfängen hervorgegangen war, so gewannen bei fortschreitender Entwicklung seine musikalischen Theile größere Bedeutung, und lösten sich mit der Zeit als selbstständige Concertproductionen davon ab, sowol der Gesang als die Instrumentalbegleitung. Die Ausbildung der letzteren hatte mit dem Zunehmen der äußern Pracht in der Ausstattung

und Scenerie, den glänzenden Couliſſen, den großen Aufzügen Schritt gehalten; ſie war voller, reicher, mannigfaltiger und rauschender geworden. Die conſervative Partei hatte ſich vergebens bemüht, dieſen unvermeidlichen Entwicklungsgang zu hemmen, ein Edict der Cenſoren vom Jahr 115 hatte alle Instrumente außer der einfachen einheimiſchen Flöte unterſagt. Aber die Zeit Auguſtus hatte ſchon ein vollſtändiges Theaterorcheſter, und auch die damalige Flöte war von der frühern nicht weniger verſchieden, als ein jeziger Concertflügel von den kleinen Spinnetten unſrer Großeltern, ſie war durch Verlängerung des Rohrs, Vermehrung der Löcher und Meſſingbeſchlag ein Instrument geworden, das mit der Tuba (Poſaune) wetteifern konnte. Namentlich erforderte die Begleitung der Chöre in dem Ballet eine ſehr ſtarke Instrumentirung und die Vermehrung der Instrumente wird dem Begründer des Ballets Pylades ausdrücklich beigelegt. Die Flöte ſcheint das führende Instrument in dem antiken Orcheſter geblieben zu ſein, etwa wie die Violine in dem unſern, mit ihr wirkten in rauschendem Tutti Cithern und Lyra, Rohrpfifen und Metallbecken zuſammen, und ſeltſamerweiſe wurde der Takt durch Stampfen von den Chorſten und Muſikern markirt, an deren Sohlen eine eigens zur Verſtärkung des Schalls dienende metallene Vorrichtung angebracht war. Die Italiener ſind auch gegenwärtig gegen dieſes unerträgliches Geräusch des lauten Taktſchlagens außerſt unempfindlich, damals müſſen ſie es noch in viel höhern Grade geweſen ſein. Ein Orcheſter, das von einem ſolchen im Chor ausgeführten Takttreten nicht völlig verſchlungen wurde, konnte unmöglich ſchwach ſein.

Wenn ſich das Orcheſter der erſten Kaiſerzeit zu der einfachen Flötenbegleitung des terenziſchen Theaters ungefähr ſo verhalten haben mag, wie das Orcheſter Meyerbeers und Berliozs zu dem beſcheidenen Streichquartett in Cimarofas Opern: ſo war auch im Charakter und Stil der Compoſitionen eine nicht geringe Umwälzung eingetreten. Die „liebliche Strenge“ der Theatermuſik in jener erſten Periode war bald ein überwundener Standpunkt: Rhythmus und Melodie befreiten ſich von der altmodiſchen Gebundenheit und bewegten ſich in mannigfaltigen und freien Formen. Die Compoſition hörte auf, ein bloßes Subſtrat des Textes zu ſein, und jemehr Gehalt in ſie hineingelegt wurde, deſto ſelbſtändiger war auch ihre Wirkung. Wie der Wind die Wellen, ſagt ſchon Varro, lenkt der kundige Flötenspieler die Gemüther der Zuſchauer mit jeder Abwandlung der Melodie. Aber auch hier geſchah das Unvermeidliche; die Emancipation von der altmodiſchen Strenge und Einfachheit führte zum Raffinement, zur Verweichlichung, zur Herabwürdigung der Muſik zum bloßen Ohrenſpiel. Dieſelbe Indignation, dieſelben Klagen, die man in Thibauts „Reinheit der Tonkunſt“ über Roſſini findet, tönen aus den Schriften der Kaiſerzeit über die damalige Theatermuſik und ihre Wirkungen faſt mit denſelben Worten wieder. Die weibliche und unkeuſche Theater-

musik, sagt Quintilian am Ende des ersten Jahrhunderts, hat nicht am wenigsten beigetragen, den Rest von männlicher Kraft zu ertödtten, den wir eben noch besaßen. Die Alten, sagt Plutarch, wußten die Würde der Kunst zu bewahren; unsere jetzigen Componisten wollen von ihrem Ernst nichts wissen, und haben statt jener männlichen und göttlichen, eine entnerverte und plaudernde Musik ins Theater eingeführt. Das Ueberhandnehmen des Ballets und der balletartigen Aufführungen, die auf die größten sinnlichen Wirkungen berechnet waren, übte den nachtheiligsten Einfluß auf die gesammte Musik aus. Die Tanzkunst, sagt Plutarch, dominirt bei dem unverständigen und hirnverbrannten Theaterpublicum, und hat sich fast die ganze Musik unterthan gemacht.

Concertartige Aufführungen, in denen musikalische Productionen selbständig ohne Unterstützung einer dramatischen Handlung wirken sollen, setzen nicht nur eine fortgeschrittene Entwicklung der Musik, sondern auch eine nicht geringe Verbreitung des musikalischen Interesses voraus; sie fanden schon in den letzten Zeiten der Republik statt und wurden in der Kaiserzeit häufig und allgemein beliebt. In diesen Concerten kommen zwar auch Instrumentalsolos (namentlich auf der Cithar) vor, aber das Gewöhnliche waren Vorträge von Gesangsstücken, mit oder ohne Citharbegleitung. Besonders wurden hiezu die componirten Solos der Tragödie gewählt, und öfter auf diese Weise der ganze musikalische Theil eines Dramas vorgetragen, zuweilen im vollen Costüm und selbst Maske, in welchem Fall sie dann auch von dramatischer Action begleitet waren. Begleitete dagegen der Sänger sich selbst, so war die Production ganz concertartig. Diese Cithariden traten im prachtvollsten Costüm auf: in einem langen goldgestickten Talar, mit purpurnem buntverzierten Mantel, einen goldenen, mit großen blizenden Edelsteinen besetzten Kranz auf dem Kopf, die künstlich gearbeitete mit Gold und Elfenbein ausgelegte Cithar in der Hand. Uebrigens fehlte es auch nicht an Chorgesängen, mit reicher Orchesterbegleitung. Das Local für diese musikalischen Aufführungen jeder Art war und blieb das Theater. In der Republik hatten sie gelegentlich in Verbindung mit Bühnenschauspielen stattgefunden; in der Kaiserzeit entstanden nach griechischem Muster periodische Feste, die ganz ausschließlich den Productionen der Gymnastik, Poesie und Beredsamkeit, und der nicht dramatischen Musik gewidmet waren. Solche Feste, deren jedes wie die großen Olympien in Zwischenräumen von vier Jahren sich wiederholte, stifteten August, Nero und Domitian; bei allen fanden Preisbewerbungen der auftretenden Künstler statt. Die ganze Einrichtung dieser Feste, ihre Seltenheit, ihre Feierlichkeit, das aus den Großen der Monarchie gebildete Parterre, der Nimbus der kaiserlichen Stiftung und Protection gab diesen Wettkämpfen der Sänger und Virtuosen in der damaligen musikalischen Welt einen Werth und eine Wichtigkeit ohne Gleichen.

Hier den Preis erringen, hieß in der That, als der Erste seiner Kunst anerkannt werden, nicht bloß in Rom, sondern in der ganzen Welt. Aus weiter Ferne, aus Asien und Aegypten kamen die Künstler, sich bei dieser Concurrenz zu betheiligen; die alexandrinische Musik genoß, beiläufig gesagt, eines besondern Rufs im kaiserlichen Rom. Am berühmtesten war das letzte von Domitian zu Ehren des capitolinischen Jupiter gestiftete Fest; die Sieger wurden auf dem Capitol mit einem Kranz von Eichen und Oliven gekrönt. Die Sitte der modernen Dichterkrönungen stammt übrigens von dieser Bekrönung der Dichter auf dem Capitol. Bekanntlich empfing noch Petrarca am ersten Ostertage 1341 unter dem Zuruf einer aus ganz Italien zusammengeströmten Volksmenge auf dem Capitol den Lorbeerkranz aus den Händen des Senates von Rom.

Man sieht, daß Rom im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit bereits einen sehr günstigen Boden für musikalisches Virtuositenthum bot: und in der That finden wir es mit allen seinen charakteristischen Eigenthümlichkeiten vollständig entwickelt: mit langen, mühsamen (auch diätetischen) Vorbereitungen, Studien und Uebungen, Kunstreisen, enormen Honoraren und Einnahmen, Künstlerinsolenz und Caprice, dem obligaten Gefolge schwärmerischer Verehrer und besonders Verehrerinnen, und — der bezahlten und organisirten Clique, die nun einmal in dem damaligen Rom ebensowenig zu entbehren war, wie in dem jetzigen Paris. Schon in Cäsars Umgebung finden wir einen Virtuosen, der in mehr als einer Hinsicht als Typus der ganzen Classe gelten darf: den Tigellius Hermogenes aus Sardinien, den Cicero und Horaz erwähnen. Er war ein guter Flötenspieler, aber seine Berühmtheit verdankte er seiner außerordentlich schönen Stimme, seiner Gesangkunst und Composition; ausübende Künstler waren häufig (vielleicht in der Regel) auch Componisten. Nebenbei dilettirte er in der Poesie (seine Gedichte hielt man ihm wegen der Schönheit des Vortrags zu gut) und war ein guter Gesellschafter. An den Höfen Cäsars, Cleopatras und Augustus war er gern gesehen, und wurde sogar zu den Intimen Cäsars gerechnet. Den leicht erworbenen Reichtum streute er mit vollen Händen aus, und sammelte durch seine Freigebigkeit um sich einen Hofstaat von Quacksalbern, Bettlern, Tänzerinnen, Sassenmuskantinnen, Spasmachern und Dichtselingen. Cicero schildert ihn als reizbar und prahlerisch, Horaz als den Typus der Unbeständigkeit und Launenhaftigkeit. Er hatte den Fehler aller Sänger sagt Horaz, niemals sich durch noch so dringende Bitten zum Singen bewegen zu lassen, dagegen gar nicht aufzuhören, wenn es ihm selbst beliebte, seinen Gesang zum Besten zu geben. War der eigensinnige Künstler nicht disponirt, so bat selbst August, der befehlen konnte, vergebens, und dem ehemaligen Favoriten Cäsars wurde eine Ungezogenheit nachgesehen, die sich ein anderer nicht so leicht erlauben durfte. Fiel es ihm dagegen ein,

sich hören zu lassen, so sang er von der ersten Schüssel bis zum Dessert durch alle Octaven. In nichts blieb er sich gleich. Manchmal lief er, als wenn er gejagt würde, dann schritt er wieder wie in einer Procession einher. Heute hatte er zweihundert Sklaven, morgen zehn. Bald erging er sich in fürstlichen Phantasien, bald wünschte er sich weiter nichts, als einen einfachen Tisch, Brot und Salz und einen groben Mantel, als Schutz gegen die Winterkälte. Erhielt dieser genügsame Idylliker ein Capital zum Geschenk, so war in fünf Tagen kein Pfennig mehr in seiner Kasse. Die Nächte wachte er bis zur Frühe, und verschnarchte den Tag.

Wenn schon unter Cäsar und August musikalische Virtuosität den Weg zu Reichthum und Berühmtheit bahnte, so begann doch ihre eigentliche Blütezeit erst unter Nero und dauerte mindestens über den Tod Domitians hinaus. Dem Cithariden Manecrates (vermuthlich derselbe, dessen Compositionen Trimalchio „mißhandelte“) schenkte Nero einen Palast und ein fürstliches Vermögen. Aber selbst der haushälterische Vespasian war gegen musikalische Celebritäten sehr freigebig. Bei der Einweihung des von ihm restaurirten Theaters des Marcellus traten auf seinen Wunsch einige berühmte Veteranen wieder auf, alle erhielten sehr bedeutende Belohnungen, zwei Cithariden (deren einer, Terpeus, Neros Lehrer gewesen war) je 50,000 Franken. Eine Hauptquelle der Einnahme war der Unterricht, den die Virtuosen in vornehmen Häusern ertheilten; die ihnen gezahlten Honorare erregten den Neid der schlecht besoldeten Gelehrten. „Du fragst mich, lautet ein Gedicht Martials, welchen Unterricht du deinem Sohn ertheilen lassen sollst? Nur ja keine wissenschaftliche Erziehung! Nie laß ihn ein Buch von Cicero und Virgil in die Hand nehmen! Legt er sich aufs Versemachen, so enterbe ihn. Soll er eine Kunst lernen, die Brot gibt, so mag er die Cithar oder die Flöte lernen.“ Voll Verdruß über das Fehlschlagen seiner Hoffnungen in Rom, wo er sein Glück zu machen gedacht hatte, wanderte Martial aus und erklärte, nicht eher zurückkommen zu wollen, als bis er Citharide geworden sei.

Den leidenschaftlichsten Enthusiasmus fanden die Virtuosen bei den Frauen: eine schöne Stimme war unwiderstehlich, und die chronique scandaleuse behauptet, daß die Lieblinge des musikalischen Publicums ihre Gunst an vornehme Damen sogar theuer verkauften. Eine Dame von uraltem Adel, erzählt Juvenal, habe durch ein feierliches Opfer Gewißheit zu erhalten gesucht, ob Pollio (ein damals berühmter Citharide) sich zu dem nächsten capitolinischen Wettkampf als Mitbewerber anschreiben lassen sollte, und ob er den Preis davon tragen werde. Was konnte sie mehr thun, fragt der Dichter, wenn ihr Mann krank war, oder die Aerzte über den Zustand ihres Sohnes Besorgniß äußerten?

In den Dienst des Luxus war die Musik schon in der letzten Zeit der

Republik getreten; schon damals gab es in vornehmen Häusern Kapellen und Sängerköre, von denen man sich selbst bei kleinen Reisen über Land begleiten ließ, wie Milo auf jenem Ausflug nach seiner Villa in Gesellschaft seiner Frau, auf dem er von Clodius angefallen wurde. Schon damals war Bajä das besuchteste Luxusbad, das Rendezvous für die elegante Welt, der Sitz der schwelgerischen Leppigkeit und Ausgelassenheit. Bei den parties fines die hier auf buntbemalten Gondeln auf dem Golf gemacht wurden, fehlte neben der wohlbesetzten Tafel, den ausgesuchten Weinen, den duftenden Rosen auch die Musik nicht. Golf und Ufer hallten bis in die Nacht hinein von Gesängen und Symphonien wieder, und nüchterne Badegäste wurden von Ständchen aus dem Schlaf geweckt. Auch in dem Bade, welches mit Bajä durch seine Eleganz wie seine Corruption rivalisirte, Canopus bei Alexandria, spielte die Musik eine große Rolle. War doch Alexandrien ganz eigentlich der Sitz jener weichlichen, lasciven, auf gemeinen Ohrentizel berechneten Musik, deren Ueberhandnehmen von den Freunden einer ernsten Kunst so sehr beklagt wurde. Gesang und Cithar war für die Alexandriner die Panacee für jedes Uebel, alle Geschäfte wurden unter Gesang abgemacht, und selbst die Straßenkrawalle lösten sich in Chansons auf.

Wenn die Römer die Kunst zum Werkzeuge des Sinnengenusses herabwürdigten, so muß man ihnen wenigstens den Ruhm lassen, das Raffinement dieses so wie jedes andern Luxus vortrefflich verstanden zu haben. Mäcenäs ließ sich von entfernten Symphonien in Schlummer wiegen, Caligula unter dem Schall von Chören und Instrumenten auf Prachtgaleeren von den sanften Wellen des Golfs von Neapel schaukeln. Vor allem wollte man bei Tafel mit allen Sinnen zugleich genießen; nicht bloß der Gaumen sollte durch die feinsten Lekerbissen gekitzelt werden, auch Ohr und Auge sollten gleichzeitig die angenehmsten Eindrücke empfangen. Orchestermusik bei Tafel war schon unter August gewöhnlich, und blieb es bis in die späteste Zeit. In den Zeiten des culminirenden musikalischen Enthusiasmus konnte die unaufhörliche Musik bei Tisch unerträglich werden. Ihr fragt, sagt Martial, wie ein Gastmahl am besten zu arrangiren sei? Indem man das Orchester fortläßt. Aber ganz wollte auch er die Musik nicht entbehren. Er ladet einen Freund zu einem äußerst frugalen Mahl. Gesalzener Thunfisch mit zerschnittenen Eiern, dampfende Broccoli, eine Wurst auf weißem Mehlbrei, Bohnen mit Speck, zum Nachtrich Oliven, Kastanien und Obst, als Getränk ein mittelmäßiger Wein; aber dies bescheidene Mahl soll doch von der Musik einer kurzen Flöte begleitet werden. Der jüngere Plinius, ein Zeitgenosse des Dichters, that sich etwas darauf zu gute, daß er den ausschweifenden Tafelluxus der damaligen eleganten Welt nicht mitmachte und nur intellectuelle Unterhaltungen zuließ; aber auch in seinem Palast ging die tägliche Mahlzeit ebensowenig ohne Musik

vorüber, wie jenes frugale Fest des Dichters, der im dritten Stock zur Miethe wohnte. Selbst wenn er mit seiner Frau allein speiste, gab es zum Dessert eine Lustspielszene oder Lautenspiel. Zu üppigen Festen dagegen gehörten rauschende Orchester und Chöre, zuweilen nur als Begleitung der Castagnettentänze schöner Andalusierinnen.

Wie sollte eine so lebhaft, durch alle Schichten der Gesellschaft verbreitete Empfänglichkeit für Musik nicht zu einem ausübenden Dilettantismus geführt haben? Allerdings sträubte sich das römische Vorurtheil lange dagegen. Zwar hatten seit uralter Zeit Knaben und Männer bei Festmahlszeiten Lieder von den Thaten alter Helden mit und ohne Flötenspiel gesungen, aber die ernste Feierlichkeit, der patriotische Inhalt, ohne Zweifel auch die kunstlose Einfachheit der traditionellen Melodien, schützte diese Gesänge vor dem Vorwurf einer frivolen Unterhaltung ebensowohl wie vor dem einer professionellen Fertigkeit. Beides galt nach römischen Begriffen als unanständig für den Frei- und Edelgeborenen, für den Gentleman. Doch mit dem steigenden Einfluß griechischer Cultur und griechischer Umgangsformen machte die alte Strenge einer immer weiter ausgedehnten Toleranz Platz. Der kunstmäßige Unterricht in Musik und Tanz fand trotz der heftigsten Opposition schon in der griechischen Zeit in die Erziehung Aufnahme. Schon damals gingen Knaben und Mädchen von guter Abkunft in die Tanzschule und lernten singen, was nach den Ansichten der Vorfahren für schimpflich gegolten hatte. „Als mir dies jemand erzählte,“ sagt der jüngere Scipio in einem zufällig erhaltenen Fragment einer Rede, „konnte ich nicht glauben, daß adlige Familien ihre Kinder solche Dinge lernen lassen; aber als ich in eine Tanzschule geführt ward, sah ich bei meiner Ehre mehr als fünfhundert Knaben und Mädchen in dieser Schule, und (wobei mich der tiefste Schmerz um den Staat ergriff) einen Knaben, den Sohn eines Mannes, der sich um ein Amt bewirbt, nicht jünger als zwölf Jahr, einen Castagnettentanz tanzen, den ein nichtswürdiger, lieberlicher, verworfener Sklave anständigerweise nicht tanzen konnte.“ Wenn es damals noch allgemein für einen Mann vom Stande als höchst ungeziemend galt, zu singen und zu tanzen, so setzte sich schon Sulla mit seinem „donjuanischen“ Uebermuth über alle Vorschriften der altrömischen Conuenienz hinweg, indem er Schauspieler, Sänger und Tänzer in seinen Umgang zog und den Ruhm nicht verschmähte, selbst ein guter Sänger zu sein. Schon in der letzten Zeit der Republik wurde die Musik zu den Unterrichtsgegenständen gezählt, welche den Grund zu einer allgemeinen Bildung legen sollten, und im Anfang der Kaiserzeit waren gute Gesangs- und Tanzlehrer bereits sehr gesucht. Zu einer vollständigen weiblichen Erziehung im modernen Sinne gehörte fortan die Erwerbung einiger Fertigkeit im Gesang, Tanz und auf der Laute, nur gewisse griechische Saiteninstrumente blieben für wohlerzogene Mädchen verpönt; in

Bezug auf den Unterricht der Knaben waren die Ansichten getheilt, doch auch die Gegner der Musik waren nicht gegen ein Studium der musikalischen Theorie, und selbst die praktischen Uebungen konnten zu untadligen Zwecken verwerthet werden. Obwol es damals kein öffentliches Leben mehr gab, so war doch noch immer die Fähigkeit öffentlich zu reden im Senat, vor Gericht und sonst unentbehrlich. Die formellen Ansprüche, die an einen guten Vortrag gemacht wurden, waren sehr groß, man verlangte nicht bloß rhythmische Gliederung und musikalischen Tonsall der Rede, sondern auch Wohlklang, Fülle und Stärke des Organs und kunstvolle Modulation; deshalb machten diejenigen, die sich zu Rednern ausbilden wollten, eine mehr oder minder vollständige Schule der Stimmbildung durch. Wie ganz der Vortrag des antiken Redners von dem modernen verschieden war, wie sehr sich seine Modulation der musikalischen näherte, sind wir nicht im Stande uns vorzustellen. Cajsus Grachus, der leidenschaftlichste Redner des römischen Alterthums, stellte, wenn er öffentlich auftrat, einen Musiker hinter sich, mit einem Instrument, sagt Plutarch, mit dem sie in der Stimmschule die hohen Töne herabstimmen d. h. ohne Zweifel, den Redenden das Zeichen dazu geben. Versiel nun Grachus, was in der Regel geschah, wenn er in Leidenschaft gerieth, in schrille und scharfe Töne, so gab jener einen tiefern Ton auf seinem Instrument an, und Grachus ging in die entsprechende Tonlage herunter.

War musikalische Bildung in der Kaiserzeit sehr ausgebreitet, so war auch die Sitte, durch Gesang, Spiel und Tanz zur gesellschaftlichen Unterhaltung beizutragen allgemein, und die Dilettanten begnügten sich nicht mit dem Vortragen fremder Musik, sondern componirten häufig selbst. Salondamen sangen beliebte Theaterarien und alexandrinische Melodien, und begleiteten sich auf der Cithar, aber auch selbstgesetzte Gedichte. Plinius der jüngere rühmt von seiner Frau, daß sie seine eignen lyrischen Versuche componirt habe, ohne einen andern Lehrer als die Liebe; vermuthlich verlangte man von solchen Compositionen nicht sehr viel. In eleganten Boudoirs sah man kostbare, mit Edelsteinen besetzte Instrumente verschiedener Art; reiche Dilettantinnen besaßen Elfenbeinstäbchen, mit denen berühmte Virtuosen die Saiten geschlagen hatten, und drückten Küsse auf diese kostbaren Reliquien. Die leidenschaftlichen Musikliebhaber, welche den ganzen Tag mit Hören, Singen und Componiren zubrachten und unablässige Stimmübungen anstellten, konnten es auch in Gesellschaft nicht lassen, fortwährend mit den Fingern den Tact zu Melodien zu schlagen, die sie im Kopfe hatten, und auch bei ernsten, ja traurigen Veranlassungen im Stillen eine Arie zu summen. Musikalisches Talent verschaffte mitunter Zutritt in vornehme Gesellschaft. Der Dilettantismus war bis in die höchsten Zirkel verbreitet. Wenn noch Cornelius Nepos geschrieben hatte, daß nach römischen Begriffen Singen sich für einen Mann nicht schicke, der den ersten Platz im

Staate einnimmt, so hatte, wie bemerkt, schon Sulla sich daran nicht mehr gekehrt. Mehr als ein Kaiser ist seinem Beispiel gefolgt, von Nero soll so gleich die Rede sein, auch Titus und Hadrian sangen und spielten gut, einige spätere sogar auf mehreren Instrumenten, Alexander Severus auch auf der Tuba (Posaune), auf welcher er aber, wie sein Biograph sagt, sich als Kaiser nie hören ließ. Der unglückliche Britannicus soll Neros mörderischen Haß nicht bloß durch sein besseres Recht an den Thron, sondern auch durch seine bessere Stimme erregt haben. So erzählt Sueton, „der Historiker der Antichambre und Hofanedote“, wie ihn Mommsen genannt hat, es war vermuthlich Stadtgespräch in Rom. Tacitus berichtet, daß Nero durch die Würfel am Saturnalienfeste zum König erwählt, dem noch nicht vierzehnjährigen Prinzen aufgegeben habe, vorzutreten und ein Lied vorzutragen, in der Hoffnung, er werde sich lächerlich machen. Aber Britannicus sang ohne Befangeneheit ein Gedicht, das deutliche Anspielungen auf den an seinem Thronrecht verübten Raub enthielt. Die allgemeine Rührung, die dieser Gesang erregte, schärfte Neros Haß und gab den unmittelbaren und nächsten Anlaß zu der scheußlichen Ermordung des hoffnungsvollen Thronerben.

Man wird hiernach einsehn, daß in Neros musikalischem Treiben es weder die Liebhaberei für diese Kunst, noch die dilettantische Ausübung derselben sein konnte, die in den Augen der Mitwelt für den Beherrscher der Welt als unwürdig und schmachvoll erschien, sondern grade daß er kein Dilettant, sondern ein Künstler von Fach sein wollte, daß und wie er sich öffentlich mit seinen Leistungen producirt. Man trug sich in Rom mit der Anekdote, ihm sei von Astrologen die bevorstehende Absetzung geweissagt worden, und er habe geäußert, die Kunst finde überall Brot, um so eifriger müsse er sich auf die Citharödik legen, die ihm einst die Mittel zur Existenz als Privatmann geben würde. Die vielverbreitete Meinung, Nero habe hauptsächlich als Schauspieler zu glänzen gesucht, ist ganz irrig; es ist sogar zweifelhaft, ob er jemals im eigentlichen Drama aufgetreten ist. Die Virtuosität, nach welcher er strebte, war die des Sängers und Citherspielers. Als Sänger trug er aber häufig die componirten Solos aus Tragödien vor, selbst in Costüm und Maske, und mit dramatischer Action, daher ist jenes Mißverständniß entstanden. Mit einem Eifer, der einer bessern Sache würdig gewesen wäre, bemühte er sich seine schlechte Stimme auszubilden. Kaum hatte er den Thron bestiegen, erzählt Sueton, so berief er den Citharöden Terpinus, der damals am berühmtesten in seinem Fach war, und ließ sich Tag für Tag nach der Tafel bis tief in die Nacht hinein vorsingen und spielen; bald fing er denn auch selbst an sich zu üben und unterließ nichts, was Sänger von Profession zur Conservirung und Ausbildung der Stimme anzuwenden pflegen, als auf dem Rücken liegend eine Bleiplatte auf der Brust halten, häufig purgiren und laxiren, sich des Obstes

und anderer schädlichen Speisen enthalten. Auch nach seiner großen Kunstreise durch Griechenland beobachtete er diese diätischen Vorschriften so gewissenhaft, daß er niemals selbst die Soldaten anredete, und stets einen Gesanglehrer bei sich hatte, der ihn erinnern mußte, seine Kehle nicht anzustrengen, ein Tuch vor den Mund zu halten u. s. w.

Der Geschmack, die Liebhabereien und Neigungen des Kaisers waren für das damalige Rom vielleicht noch in höherm Grade maßgebend, als die von Ludwig XIV. adoptirten Moden für Paris. Die römische Gesellschaft war schon ohnedies sehr musikalisch gewesen, die Phantasie erlahmt bei dem Versuch, sich die Wirkungen vorzustellen, welche das allerhöchste Beispiel zehn Jahre hindurch (so viel vergingen ungefähr von Neros erstem halböffentlichen Auftreten bis zu seinem Tode) ausübte. Petrons Schilderungen, wenn sie nicht grade in dieser Zeit geschrieben sind, stellen doch wenigstens die damaligen Zustände dar. Es ist nicht grade unglaublich, daß Enthufasten, die wie Trimalchio mehr auf die Quantität als auf die Qualität der Musik sahen (sie sind ja zu allen Zeiten nicht selten gewesen) eine permanente Musik in ihrem Hause einrichteten. Es wird so manches Extravagante und Tolle aus jener Zeit glaubwürdig als wahr berichtet, daß man sich oft versucht fühlt zu glauben, Petron habe überhaupt nichts erfunden. Selbst zu jener Scene, wo Trimalchio sich als Todter aufs Sopha legt und eine Begräbnißmusik vorspielen läßt, erzählt Seneca einen Pendant. Ein damals berühmter Schlemmer, der sich täglich bis zur Bestimmungslosigkeit voll aß und trank, ließ sich dann wie ein Todter von der Tafel in sein Schlafzimmer tragen, während ein Chor unter Musikbegleitung sang: Genug gelebt! genug gelebt!

Die Melomanie, die in dieser Zeit ihren Höhepunkt erreichte, nahm vermuthlich unter der nüchternen und prosaischen Regierung Vespasians etwas ab, hob sich aber zum zweiten Mal unter Domitian, der unter andern auch dies Interesse für Musik mit Nero gemein hatte, aber nicht selbst dilettirte, und erlebte vielleicht mit dem übrigen Kunstenthufasmus eine letzte Nachblüte unter Hadrian. Von der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des vierten sind die Nachrichten zu spärlich, als daß man sich über die stillen und geselligen Zustände der römischen Welt anschauliche Vorstellungen bilden könnte, in den letzten Zeiten des Alterthums werden sie wieder reichhaltiger, und namentlich werfen die Predigten, in denen die christlichen Kanzelredner gegen die Sündhaftigkeit der Welt donnerten, interessante Streiflichter auf die damalige Gesellschaft Roms und Konstantinopels. Auf dem Theater herrschte in beiden Hauptstädten neben der Farce das Ballet so gut wie unbeschränkt, und die Balletmusik, die von jeher frivol und gemein gewesen war, mußte damals jeden Anspruch auf Kunstwerth schon völlig verloren haben, da auch die Vertheidiger des Ballets ihr keinen andern Vorzug vindicirten als

den eines taktmäßigen Accompaniments. Die christlichen Prediger griffen diese Musik aber nicht vom ästhetischen, sondern vom religiösen Standpunkt an, nämlich wegen der heidnischen Texte (die Librettos waren fast immer mythologischen Inhalts) und wegen der Schlüpfrigkeit des Sujets und der Aufführung. Gerade aus diesen Kanzelreden geht hervor, daß auch in den christlichen Gemeinden der Geschmack für diese frivole Musik sehr verbreitet war. „Wer von euch,“ fragt der h. Johannes Chrysostomus seine Zuhörer, „könnte einen Psalm oder ein andres Stück aus der heiligen Schrift hersagen, wenn er dazu aufgefordert würde? Wenn man aber nach diabolischen Lieberchen, nach dem buhlerischen und unzüchtigen Singsang fragen wollte, dann würde man gar viele finden, die alles aufs genaueste wissen und mit großer Lust vorsingen werden.“ Aber es gab überhaupt damals nur eine specifisch heidnische Musik, weshalb die Kirchenlehrer all und jeden Gesang und Saitenspiel für satanisch erklärten, und namentlich die Sängerinnen und Harfenistinnen, deren Lebenswandel allerdings nicht sehr erbaulich zu sein pflegte, als Dienerinnen des Teufels bezeichneten, deren Lieder man wie die Gefänge der Sirenen fliehen müsse. Trotzdem spielten und sangen diese Sirenen auch bei christlichen Festen, und namentlich bei Hochzeiten wurde mit Sang und Klang noch immer in völlig heidnischer Ausgelassenheit gejubelt. Das laodicensische Concil verordnete (363), daß Geistliche sich bei Hochzeiten entfernen sollten, bevor die Musik anfing; aber Theodosius der Große wollte auch die Seelen der Laien vor dieser Verführung bewahren. Er verbot in einem ausdrücklichen Erlaß, nicht nur Sängerinnen und Harfenistinnen bei Schauspielen und Festen auftreten zu lassen, sondern auch Mädchen in diesen Künsten zu unterrichten, dergleichen Virtuostinnen zu kaufen, zu verkaufen und zu besitzen.

Wenn die Musik selbst in der christlichen Gesellschaft so viel Interesse fand, so kann es nicht Wunder nehmen, daß wir in der heidnischen die Melomanie noch immer auf der alten Höhe finden. Die großen Paläste Roms hatten in dieser Zeit (wie ein Zeitgenosse schildert) vom Gesang und Saitenspiel weder, statt der Lehrer der Philosophie und Beredsamkeit gingen Musiklehrer und Sänger aus und ein, und während die Bibliotheken gleich Grüften für immer geschlossen waren, war die Fabrikation von Wasserorgeln, Lauten „so groß wie Rutschen“ und riesenhaften Flöten im eifrigsten Betriebe. Man darf hieraus schließen, daß der Geschmack an starker Instrumentirung seit der augustischen Zeit noch sehr zugenommen hatte. In einer hundert Jahre früher veranstalteten Aufführung waren sogar Tutti von hundert Trompetern und hundert Flötenbläsern vorgekommen, man sieht, daß auch dem Alterthum seine Monstreconcerte nicht fehlten.

Das Alterthum hatte eine große Anzahl von Instrumenten, die wir nicht kennen, und die wir nicht beschreiben können. Die Musik war ein wichtiger Theil der Erziehung, und die Menschen liebten es, zu hören und zu spielen. Die Musik war ein wichtiger Theil der Erziehung, und die Menschen liebten es, zu hören und zu spielen.