

## Leitmeir, Florian

Klingende Bilder, klingende Räume : Neue Perspektiven auf die Visualisierung von Musik im Imperium Romanum

### In:

Gesine Mierke, Christof Rolker, und Christoph Schanze (Hrsg.), Raum und Klang im Mittelalter : Materialität und Medialität, Bamberg: University of Bamberg Press, S. 71-97. 2026. DOI: 10.20378/irb-114734

### Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-115243

Datum der Veröffentlichung: 26.05.2026

### Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.


Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

FLORIAN LEITMEIR

 0000-0003-2000-9902

# **Klingende Bilder, klingende Räume**

## **Neue Perspektiven auf die Visualisierung von Musik im Imperium Romanum**

### **Einleitung**

Die besondere Relevanz von Klängen gewinnt auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive seit einiger Zeit zunehmend an Aufmerksamkeit, und auch die in diesem Sammelband vereinten Beiträge zeugen davon, wie sehr dieses Thema den interdisziplinären Dialog befördert. Einmal mehr wird deutlich, wie der Forschungsgegenstand, die Materialität und Medialität von Klängen und die Rekonstruktion von Klangräumen, die zeitlichen und räumlichen sowie die wissenschaftsgeschichtlichen Grenzen zu durchbrechen hilft.<sup>1</sup> In diesem Sinne soll auch dieser Beitrag verstanden werden, der sich aus einer archäologischen Perspektive der Klangforschung der römischen Antike annähert.

Nach einer kurzen Einführung in die Musikarchäologie und einem Überblick über das Instrumentarium der römischen Antike werde ich den Quellenwert der bildlichen Überlieferung zur Musik in römischer Zeit diskutieren und das Potential musikikonographischer Analysen für

---

\* Mein herzlicher Dank geht an Gesine Mierke und Christof Rolker für die Einladung zur Ringvorlesung und zur Publikation. Der Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den ich bereits in München und Innsbruck gehalten habe. Mein Dank geht ferner an Matthias Steinhart für die kritische Lektüre des Manuskripts; für die unkomplizierte Beschaffung der Bildrechte danke ich Lisa Schadow (Köln, Forschungsarchiv für antike Plastik) und Rosanna de Simone (Parco Archeologico di Pompei).

<sup>1</sup> Vgl. Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären, vor allem S. 7–14.

die Rekonstruktion von Klangräumen aufzeigen. Exemplarisch werden dabei zwei visuelle Zeugnisse eingehend besprochen: Zum einen schildert ein Relief mit einer *pompa funebris*, dem Leichenzug im römischen Bestattungsritual, ein performatives Klangereignis im öffentlichen Raum, zum anderen bietet die Analyse der klingenden Bildelemente des großen Frieses der Mysterienvilla in Pompeji eine neue Perspektive für die Rezeption der Bilder und das Verständnis des physischen, architektonischen Raums.

### Musikarchäologie – Fragestellungen und Perspektiven

Widmet man sich aus archäologischer Perspektive antiker Musik, so steht man zunächst einem Forschungsgegenstand gegenüber, der an das physikalische Medium der Zeit gebunden ist und in der Antike selbst lediglich für einen kurzen Moment existierte. Doch nur auf den ersten Blick scheinen sich die historischen Klänge generell einem methodischen Zugriff zu entziehen, denn trotz ihrer Flüchtigkeit haben sie reiche Spuren hinterlassen, die einen Einblick in das antike Musikleben vermitteln. Mit Musik ist hier ein in erster Linie intendiertes, produziertes akustisches Klangereignis gemeint, das sich von dem akzidentellen Geräusch unterscheidet. Damit folge ich einer sich in den *sound studies* herauskristallisierten Definition von *sound* (= Klang, Geräusch, Ton, Laut, Schall) als „gehörtem Schall“,<sup>2</sup> die mit dem Einschluss der Rezipienten auf die kommunikative Wirkung von *sound* eingeht.

Die Klangspuren, die von musikarchäologischer Seite erforscht werden, lassen sich in drei unterschiedliche Kategorien aufteilen: Die Objekte selbst, also archäologisch überlieferte Musikinstrumente bzw. Klangwerkzeuge, Bilder und Texte, in denen Klang in Bild und Schrift

---

<sup>2</sup> Zur Definition vgl. Altenmüller, Neandertal, S. 83–103; Morat/Ziemer, Sound, S. VII–IX mit weiterer Literatur.

thematisiert wird und die damit auch eine antike Rezeption, also ein Hören der Klänge, bezeugen.<sup>3</sup> Die Musikarchäologie hat dem zufolge eine Diskussion der musikalischen Praxis und ihrer materiellen, visuellen und literarischen Hinterlassenschaften zum Ziel. Die Fragestellungen sind dabei zunächst auf die Organologie und konkrete Spieltechniken, auf Musiktheorie und Musiker gerichtet, erlauben aber über die Untersuchung der Anlässe und Kontexte, zu denen Klang erzeugt wurde und die mediale Transformation von Klang in Texten und Bildern einen Einblick in das Musikleben und die hohe Relevanz von Klängen und Musik in der Antike. Insbesondere der experimentelle Zugang über moderne Rekonstruktionen der Klangwerkzeuge zielt in erster Linie darauf ab, die Bau- und Spielweise der Instrumente zu untersuchen. Der bisweilen missverständene Anspruch, die antiken Klänge historisch getreu wiederzugeben, kann und soll hingegen nicht erfüllt werden.<sup>4</sup> In ähnlicher Hinsicht sind die Fragmente antiker Kompositionen zu betrachten, die in einer Notationsform überdauert haben. Als Paradebeispiel sei in diesem Rahmen auf die einzige vollständig<sup>5</sup> überlieferte Melodie verwiesen, das sogenannte Seikilos-Lied. Auf einer im kleinasiatischen Tralleis gefundenen Grabssäule<sup>6</sup> aus dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. weisen die Zeichen über

---

<sup>3</sup> Zur Geschichte der Musikarchäologie vgl. Hickmann, *Musikarchäologie*; Both, *Music Archeology*; Eichmann, *Musikarchäologie*; Leitmeir, *Music Archaeology*. Zu den Ergebnissen musikarchäologischer Forschung vgl. insbesondere die Tagungspublikationen der International Study Group of Music Archaeology (ISGMA), die seit 2023 im *Journal of Music Archaeology* (JMA) fortgesetzt werden.

<sup>4</sup> Ebenso wenig erlauben beispielsweise die Porträts römischer Kaiser gesicherte Rekonstruktion zu deren realem Aussehen und Auftreten.

<sup>5</sup> Insgesamt kennen wir bislang weniger als 70 Fragmente antiker Melodien; vgl. Pöhlmann/West, *Documents*; Hagel, *Music*, S. 256–325.

<sup>6</sup> Kopenhagen, Nationalmuseum, Inv. 14897. Vgl. Pöhlmann/West, *Documents*, S. 88–91, Nr. 23; Hagel, *Music*, S. 286; Meier, *Seikilos*.

einem kurzen Gedicht auf Tonabstände und Längen hin, konkrete Angaben zu Tonhöhe, Tempo etc. sind aber umstritten.<sup>7</sup> Zudem bezeugt das Lied auch das Problem der Überlieferungslage zu römischer Musik bzw. der Musik im Imperium Romanum. Die überlieferte griechische Inschrift verwendet eine im griechischen Raum bekannte Notationsform und ist damit trotz der Entstehung in römischer Zeit ein Beleg für das Fortleben einer griechischen Musiktradition – was natürlich im griechischsprachigen Osten des Reiches nicht verwundert. Eine explizite Notation zu lateinischen Texten ist hingegen bisher nicht bekannt und zeigt umso mehr, dass für die Rekonstruktion von Klängen und Musik wiederum auf die erwähnten Quellen zurückgegriffen werden muss.<sup>8</sup>

### Instrumentarium

Zunächst können die römischen Klangwerkzeuge systematisch nach der Art und Weise der Klangproduktion erfasst werden.<sup>9</sup>

An erster Stelle sind hier Idiophone (Selbstklinger) zu nennen, die über Bewegung Klang erzeugen. Darunter fallen jegliche Formen von Rasseln, unter denen die bekannteste das *sistrum* ist, eine Stabbrassel, an der einzelne bewegliche dünnere Stäbe befestigt sind. Weitere Formen sind *cymbala*, kleine Metallbecken, die in der Hand gehalten aneinandergeschlagen werden. In einer besonderen Form gibt es diese auch als Fußklapper, das sogenannte *scabellum*. Außerdem existiert eine reiche Anzahl an Glocken und Schellen.

---

<sup>7</sup> Ein Querschnitt der Rezeption des Liedes in der gegenwärtigen Musikkultur ist einsehbar unter <https://www.phil.uni-wuerzburg.de/musicon/for-stayhome-times/seikilos-playlist/>.

<sup>8</sup> Dieses Missverhältnis der Überlieferungslage der römischen Musik kann leicht dazu führen, diese lediglich als ein Nachleben der griechischen anzusehen. Erst der Blick auf die unterschiedlichen Kontexte und Klangräume kann und soll diesem entgegenwirken. Als Standardwerk zur römischen Musik gilt weiterhin Wille, *Musica* mit einer reichen literarischen Quellensammlung. Einen rezenten Überblick über die insbesondere ikonographische Forschung bietet Vendries, *Instruments*. Zu den Musikern vgl. Vincent, *Jouer*.

<sup>9</sup> Der hier gebotene Überblick soll lediglich das Spektrum aufzeigen und hat nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Die Systematik folgt im Wesentlichen der bekannten Einteilung nach von Hornbostel/Sachs, *Systematik*; Vendries, *Instruments*.

Aus der Gruppe der Membranophone (Fellklinger) ist das *tympanum* in unterschiedlichen Formen bekannt: Es handelt sich dabei um eine einfache Rahmentrommel, wobei an dem Rahmen auch noch Schellen befestigt sein können.

Zu den Aerophonen (Luftschwinger) zählen neben Holz- und Blechblasinstrumenten ebenso Orgeln. Die *tibia*, ein Doppelrohrinstrument, das mit einem doppelten Rohrblatt angespielt wurde, ist sicherlich das am häufigsten eingesetzte Blasinstrument und unterscheidet sich von seinem griechischen Pendant, dem *aulos*, durch die größere Länge.<sup>10</sup> Einzelne Grifflöcher können dabei mit Wachs oder anderen Hilfsmitteln verschlossen werden. Bisweilen zeigen Bilder eine Spielweise, bei der ein um den Mund gebundenes Lederband (gr. *phorbeía*, lat. *capistrum*) verwendet wird. Eine Sonderform stellt die sogenannte phrygische *tibia* dar, bei der an einem Rohr die Vorderseite gebogen und um einen Schalltrichter vergrößert ist. Unter den Flöten sind sowohl die *syrinx* (Panflöte) als auch der *plagiaulos* (Querflöte) bekannt. Technologisch hoch entwickelt ist die Orgel (*hydraulis*), deren aneinandergereihte Pfeifen über Tasten mit mechanisch erzeugter Druckluft geblasen werden.<sup>11</sup> Da die Darstellungen in der Länge der Aufreihung der Pfeifen recht beliebig unterschiedlich ausfallen (von links nach rechts bzw. rechts nach links), sind Illustrationen für die Rekonstruktion des Instruments nur bedingt geeignet. Zu den Blechblasinstrumenten zählen die *tuba*, die römische Langtrompete,<sup>12</sup> und das gebogene *cornu*.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. allgemein zur *Tibia* Sutkowska, Doppelschalmeien; Wyslucha, *Tibia*.

<sup>11</sup> Vgl. dazu zuletzt Hagel, *Hydra*.

<sup>12</sup> Vgl. Holmes, *Salpinx*.

<sup>13</sup> Vgl. Vincent, *Cornua*.

Die letzte große Gruppe der römischen Instrumente sind die Chordophone (Saiteninstrumente).<sup>14</sup> Die *chelys* belegt eine Bauweise aus Naturmaterialien mit Schildkrötenpanzern als Schallbecher und seitlichen Armen aus Tierhörnern. Deutlich größer ist in aller Regel als Kastenleier die *cithara*. Da davon nur wenige antike Einzelteile erhalten sind, stellt hier die ikonographische Überlieferung eine essentielle Quelle für die Rekonstruktion dar. Bemerkenswert ist zudem die große Varianz der Kithara-Darstellungen. Werden diese Instrumente in der frühen Kaiserzeit in der Tradition einer klassizistischen Bildersprache der griechischen Form ähnlich dargestellt, so sind die späteren Bilder oft nur schwer von der Leier zu unterscheiden. Gespielt werden die Instrumente mit einem Plektron, so dass wir auch bei nur fragmentarischen Stücken eine Leier oder eine Kithara sicher ergänzen können. Neben diesen Leiern sind aus römischer Zeit auch die Harfe und die Laute (*pandura*) bekannt, die ebenfalls mehrheitlich in Bildzeugnissen überliefert sind.

Gespielt werden die Instrumente auch in Kombination; die Anlässe und Kontexte sind sehr unterschiedlich.<sup>15</sup> Eine gängige Verbindung stellt dabei die *hydraulis* mit *cornu* und/oder *tuba* dar, die im performativen Kontext des Gladiatorenkampfes und räumlich in den Arenen zu verorten sind.<sup>16</sup> Mit den Theater- und Bühnenmusikern gelangen die Instrumente *on stage*. Neben den *tibiae* sind vor allem rhythmische Instrumente greifbar: *tympanum*, *cymbala*, *crotala*. Diese werden auch für eher allgemein

---

<sup>14</sup> Vgl. Vendries, *Instruments*.

<sup>15</sup> Bemerkenswert ist insbesondere das singuläre spätantike Mosaik aus Mariamin (Syrien), auf dem sechs Frauen auf einer Bühne Hydraulis, Tibia, Kithara, Zymbeln und Klangschalen (*acetabuli*) spielen. Vgl. dazu zuletzt Cottet, *Cymbals*.

<sup>16</sup> Graffito: Langner, *Graffitzeichnungen*, Nr. 1007 (Pompeii); Nr. 1022 (Rome). Mosaiken: Nennig, *Römische Villa*; Balmelle/Darmon, *Mosaïque*, S. 183, fig. 233. Zliten, Villa Bar duc Amméra, Tripolis, Archäologisches Museum, Tripolitania, Taf. 137.143. Das Graffito aus Rom ist – anders als die Mosaiken aufgrund seiner Anbringung im Kolosseum – näher an den Darbietungen an diesem Ort und damit unmittelbarer mit dem Geschehen verbunden.

zu verstehende Tanzelemente eingesetzt, können aber ebenso mit konkreten Theaterstücken verbunden sein.<sup>17</sup> Für den sakralen Bereich, und ganz konkret im Rahmen eines Opfers, ist der *tibicen* ein essentieller Bestandteil nahezu jeder staatlichen Opferhandlung und erscheint in Bildern öffentlichen Wirkens bis hin zu Darstellungen auf Sarkophagen.<sup>18</sup> Bemerkenswert ist in seltenen Fällen die Hinzufügung von Leierspielern, die auf einen griechischen Ritus hindeuten, der eventuell bei den Säkularfeiern, dem 100-Jahres Stadtgründungsfest Roms, gepflegt wurde.<sup>19</sup> Einen weiteren musikalischen Rahmen bieten *pompa*, große Prozessionszüge, die durch die Stadt führen. Eine der bekanntesten ist sicherlich die *pompa triumphalis*, bei der ein militärischer Sieg öffentlich gefeiert wurde. Hier ist auf den Bildern die *tuba* das zentrale Instrument, das laute und durchdringende Signale abgeben hat.<sup>20</sup>

Dieses breite Spektrum musikalischer Kontexte, dem sich noch weitere anfügen ließen, zeigt also offenkundig eine Omnipräsenz von Klangbildern, die durch eine nahsichtige Analyse die Rekonstruktion unterschiedlicher Klangräume<sup>21</sup> ermöglichen. Bevor dieses Potential exemplarisch diskutiert wird, seien theoretische Überlegungen vorangestellt, die zum Verständnis von Musik in römischer Zeit und zur historischen Klangforschung beitragen.

---

<sup>17</sup> Z.B. Mosaik mit einer Szene aus Menanders *Theophoroumene* aus der Villa des Cicero in Pompeii, Neapel, MAN 9985 (Pappalardo, Mosaiken S. 173 Taf. 173).

<sup>18</sup> Z.B. Relief von einem Bogen für Marc Aurel, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 807 (Scott Ryberg, Reliefs, Taf. 15, Abb. 14a.). Larenaltar vom Vicus Aesclati, Rom, Centrale Montemartini, Inv. 855 (Stuart Jones, Catalogue, S. 142, Kat. Nr. 22, Taf. 51). Vgl. allgemein Grüner, Kapitöl.

<sup>19</sup> Online einsehbar unter <https://ikmk.smb.museum/object?id=18211638>. Vgl. Grunow Sobocinski, Visualizing, S. 585, Taf. 1,3.

<sup>20</sup> Z.B. Relief von einem Bogen für Marc Aurel, Rom, Kapitolinische Museen, Inv. 808 (Scott Ryberg, Reliefs, Tafel 9, Abb. 9a).

<sup>21</sup> Der unscharfe Begriff der *soundscape* wird hier bewusst vermieden. Zur Problematik vgl. Vincent, Paysage; Vendries, Bruit; Clauss/Mierke/Krüger, Lautsphären, S. 7–14.

## Klangraum/Lautsphären – Konzept zur Erfassung eines Klangraums<sup>22</sup>

Bei jeder Beschäftigung mit der Bedeutung von Klängen steht man vor dem methodischen Problem, dass sich die Klänge selbst nicht mehr verifizieren lassen, da diese bekanntlich an den Faktor Zeit geknüpft sind. Diesem Verlust gegenüber steht – wie gesehen – die reiche Überlieferung zu Klang und Musik und deren Kontexten, die hier als Klangräume verstanden werden. Bevor sich aber spezifische Klangräume systematisch rekonstruieren lassen, sollte man sich in einem ersten Schritt kritisch mit der medialen Transformation von Klängen als ‚gehörtem Schall‘, also der Umsetzung von *sound* in das Medium Bild oder Text auseinandersetzen. Diese Quellenkritik schließt auch den Kontext ein, der nicht mit dem Dargestellten identisch sein muss.<sup>23</sup>



Abb. 1: Relief mit der Darstellung einer *pompa funebris* aus Amiternum, 1. Jahrhundert v. Chr.

<sup>22</sup> Zu einer um die schriftlichen Quellen erweiterten Fassung vgl. Günther/Leitmeir, Mapping.

<sup>23</sup> Vgl. das Graffito eines Gladiatorenkampfes aus dem Grab 14 der Nekropole an der Porta Nocera in Pompeii; vgl. Langner, Graffitizeichnungen, Nr. 1007.

### Beispiel 1: Die *pompa funebris* als Klangereignis

Im Folgenden werden Parameter, die man für die Analyse eines Klangbildes anlegen kann, mittels der musikalischen Ausgestaltung der *pompa funebris* benannt, also jenes Teils des Bestattungsrituals, der vom Wohnhaus des/der Verstorbenen durch die Stadt zur Grabstätte außerhalb des Pomeriums führt.<sup>24</sup> Dabei handelt es sich um einen Abschnitt, der – anders als die anfänglich noch intime Aufbahrung im Wohnhaus und die anschließende Bestattung – im öffentlichen Raum stattfindet und somit das größte Wahrnehmungspotential bzw. die größtmögliche Hörbarkeit aufweist.

Die zentrale bildliche Quelle für die *pompa funebris* ist ein Grabrelief aus Kalkstein (siehe Abb. 1) aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., das 1879 in Amiternum, einem etwa 125 km von Rom entfernten *municipium* in den Abruzzen im Bereich einer Nekropole mit weiteren Reliefs ausgegraben wurde.<sup>25</sup> Bereits auf den ersten Blick sticht die besondere Anordnung der Figuren auf ungleichen Linien ins Auge, die sich jedoch nur scheinbar auf unterschiedlichen Ebenen befinden. Die einzelnen Personengruppen können dabei als Abschnitte einer in das rechteckige Format des Reliefs gepressten *pompa funebris* verstanden werden, die sich nach rechts bewegt.

Angeführt wird der Zug von einer Gruppe von Bläsern, bei denen vermutlich – in Analogie zu anderen *pompae* – die Blechbläser an der Spitze stehen. Es handelt sich hierbei um einen *lituus*-Spieler (eine *tuba* mit gekrümmtem Schallbecher), zwei *cornicines* (Hornbläser), auf die vier *tibicen* folgen. Zwei *praeeficae* (Klagefrauen) stehen ‚über‘ dem *dissignator* (verant-

---

<sup>24</sup> Die ausführliche literarische Beschreibung eines Leichenzugs über das Forum Romanum – wenngleich ohne Klänge – aus republikanischer Zeit bietet Polybius (ed. Dindorf/Büttner-Wobst), *Historien*, 6,53f.

<sup>25</sup> L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, H 65 B 164 T 40 cm. Franchi, Rilievo. Bodel, Death; Schruppf, Bestattung, S. 35–59 und 256–281. Vincent, Jouer, S. 200–209.

wortlicher Bestattungsunternehmer), der die acht *ferculum*-Träger koordiniert. Sie tragen den *lectus funebris* (Totenbett), auf dem sich die Verstorbene befindet. Hinter ihr ist ein Tuch mit Sternen und einem Mond aufgespannt.<sup>26</sup> Auf das *ferculum* folgt unmittelbar ein kleiner Diener mit einer *situla* (Eimer). Es schließen sich in zwei Dreiergruppen weibliche Angehörige der *familia* an sowie zwei Dienerinnen. Diese letzte Gruppe unterscheidet sich von den anderen Personen besonders durch die Gewänder: Tragen die Frauen eine Tunika mit langer *palla* (Manteltuch), so sind die anderen Personen mit einer *toga exigua* bekleidet.

Das Verhältnis der ‚*ferculum*-Gruppe‘ mit elf Personen zu zwölf musizierenden und somit klanglich angereicherten Personen legt eindeutig nahe, dass im Relief das Klangereignis der *pompa funebris* einen außerordentlich hohen Stellenwert hat. Diesem kann man sich auf mehreren Wegen nähern.

Formal betrachtet kann das Relief in zwei Bereiche eingeteilt werden, wobei das *ferculum* als optische Trennlinie fungiert. Das ‚Gewicht‘ der Instrumentalisten liegt somit ganz auf der rechten Reliefseite. Dort sind die beiden Instrumentengruppen über die Registerlinie voneinander getrennt. Die Prozesse der Klangerzeugung von *lituus* und *cornua* sind dabei einander zugewandt und ergeben eine Art Klangwolke, in der sich die Klänge vermischen. Die *tibicen* sind hingegen klar auf die erste Person ausgerichtet, der man die Rolle eines Leiters des Ensembles zusprechen kann. Durch seine frontale Darstellung ist dieser Spieler äußerst exponiert und bestimmt – wie der *lituus*-Bläser – die Gruppe. Auf der linken Seite wenden sich die beiden Klangproduzenten zum *lectus funebris*, so dass die Klagefrauen von den Instrumentalisten getrennt sind. Dies legt nahe, dass es sich vielmehr um eine ausrufende Klage anstelle des Gesangs der *nenien* handelt, die als Trauerlieder von der *tibia* begleitet werden können. Beide klagenden Personengruppen beziehen sich so eindeutig auf die Verstorbene und setzen sie *sound*-ikonographisch in Szene.

---

<sup>26</sup> Ob es sich dabei um den realen Leichnam oder eine drapierte Figurenpuppe handelt, ist hier nicht relevant.

Die Intensität der Klänge wird besonders deutlich, da alle Instrumentalisten in Aktion gezeigt sind und somit einen Klang evozieren, der dem zeitgenössischen Betrachter unmittelbar vor dem inneren Ohr entsteht: Die Backen der Bläser sind aufgeblasen und der Mund der Klagenden ist geöffnet. Damit ist ein entscheidendes Kriterium gegeben, dass Musiker bzw. Klang nicht nur über die Darstellung eines Instruments gezeigt werden, sondern die aktive Klangerzeugung dargestellt wird. Die klangliche Dimension wird noch weiter verstärkt durch die Vervielfachung einzelner Musiker, was zu der Annahme geführt hat, dass hier wirklich das „akustische Maximum“<sup>27</sup> im Bild gezeigt wird.

Weiter kann man die klangliche Qualität der Werkzeuge (Stimme, *tibia*, Blechbläser) differenzieren.<sup>28</sup> So wird bei den antiken Autoren der *tibia*, bestehend aus zwei Rohren, mit einem Doppelrohrblatt angespielt, ein sonorer, durchdringender *sound* zugesprochen, den die experimentelle musikarchäologische Forschung bestätigt.

Bei den Blechbläsern wird die Klangfarbe weiter unterschieden. Während das *cornu* oft als rau und dumpf klingend bezeichnet wird,<sup>29</sup> ist die antike Klangwahrnehmung für den *lituus* nicht eindeutig.<sup>30</sup>

Hinzu kommt noch das Klagen, das über die menschliche Stimme zum Ausdruck gebracht und im Relief sowohl von den professionellen *praeficae* als auch von den Angehörigen durchgeführt wird.

---

<sup>27</sup> Wille, *Musica*, S. 71.

<sup>28</sup> Vgl. Wille, *Musica*, S. 83–84.

<sup>29</sup> Vgl. Vincent, *Cornua*, S. 24–27.

<sup>30</sup> Wenngleich bei Ennius (*Annales*, ed. Skutsch, 530: *Inde loci lituus sonitus effudit acutos*; vgl. Wille, *Musica*, S. 83) singular ein schriller Klang erwähnt wird, so muss man sich diesen aufgrund der Länge des Instruments tiefer vorstellen. Erschwerend kommt die Tatsache hinzu, dass man bislang – anders als bei den übrigen Blasinstrumenten – über keinen einzigen Fund eines römischen *lituus* verfügt, der einen experimentellen Zugang ermöglichen könnte. Zu Etrurien vgl. Castaldo, *Musiche*, S. 25–28, zu den angeblichen Litui vgl. Alexandrescu, *Blasmusiker*, S. 133f.

Dabei offenbart sich ein weiterer Aspekt des Klangraums in Verbindung mit dem Ritual: Das Aufzeigen von ritualisierter Trauer am Beispiel der Klagefrauen und die Form emotionaler und spontaner Klage der Verwandten. Eine ähnliche Gegenüberstellung ließe sich auch für die Instrumentalisten anstellen: Sicherlich in den Bereich der professionellen und ausgebildeten Musiker gehören die *tibicen*, da das Instrument spieltechnische Fähigkeiten und Übung erfordert. Demgegenüber stehen die Blechbläser, deren Signale auch ohne intensive Übung gespielt werden können, zumal dabei keine melodische Qualität zu erwarten ist.<sup>31</sup> So wird vermutet, dass *liticen* und *cornicen* Angestellte des Bestattungsunternehmers waren, der für die gesamte Durchführung des Rituals und damit auch der hier gezeigten *pompa* Musik und weiteres Personal zur Verfügung stellte.<sup>32</sup> Zieht man nun noch die bauliche Einbindung des Reliefs an der Außenseite eines Grabbaus in Betracht, dann kommt der Aspekt der Repräsentation des Grabbesitzers hinzu: eine Inszenierung einer *pompa* mit einem hochwertigen *lectus funebris* und einem kostbaren Leichentuch, einer Vielzahl an Personal des Bestattungsunternehmers sowie die zusätzliche Verpflichtung von Berufsklagefrauen und Berufsmusikern. Und auch die Differenzierung vielfältiger Klänge verleiht dem Relief ein „repräsentatives“ Maximum.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Das Spiel auf den Blechblasinstrumenten kann sicherlich virtuos sein, der Kontext der *pompa* legt aber einen aus wenigen Tönen bestehenden Signalcharakter nahe.

<sup>32</sup> Vgl. Schrupf, Bestattung, S. 278–271. Zur Anmietung von Musikern Vincent, Jouer, S. 247–255.

<sup>33</sup> Auf einige grundlegende Probleme wie den Realitätsgehalt des Bildes, die soziologische Zuordnung im Allgemeinen sowie den Auftraggeber kann in diesem Rahm nur knapp verwiesen werden. So zählt das Amiternum-Relief zur Gruppe jener Denkmäler, an denen der italienische Archäologe Ranuccio Bianchi Bandinelli seine Vorstellung einer römischen Volkskunst, der *arte plebeia*, belegt hat; vgl. Bianchi Bandinelli, Arte. Zur Vermeidung dieses problematischen Begriffs schlug Tonio Hölscher die Bezeichnung als ‚präsentativer Stil‘ vor; vgl. Hölscher, Stil. In diesem Sinne wäre weiter zu prüfen, ob es sich bei dem Relief um die Darstellung einer realistischen, genauso dargebotenen *pompa* handelt, oder nicht vielmehr um das gesamte Aufgebot, das aber nur im Relief gezeigt wurde. Außerdem wäre – analog zu den Darstellungen von Handwerker- oder Berufsdarstellungen – zu überlegen, inwiefern ein Bestattungsunternehmer sein ‚Angebot‘ auf dem Relief präsentiert.

## Beispiel 2: Die Mysterienvilla – Klangbild im Raum

Mit dem zweiten Fallbeispiel für das Potential der Rekonstruktion von Klangräumen betreten wir einen architektonisch festgelegten Raum, den *oecus* 5 in der sogenannten Mysterienvilla in Pompeii, in dem sich der berühmte große Fries befindet.<sup>34</sup> Dieses Wandgemälde ist mit einer Vielzahl unterschiedlicher Klangelemente angereichert, deren Relevanz für die Deutung des Frieses, die Wahrnehmung der Bilder und des physischen Raums bislang nur sporadisch erkannt wurde.<sup>35</sup>

Die etwas außerhalb des Stadtgebiets von Pompeji gelegene Villa durchlief nach ihrer Errichtung im frühen 1. Jahrhundert v. Chr. wohl zwei Umbauphasen. Das hier zu besprechende Fresko stammt aus der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.<sup>36</sup> Im umlaufenden Fries sind insgesamt 29 Personen knapp unter Lebensgröße (ca. 1,50 m) zu sehen. Von links nach rechts können die Figuren ausgehend von der Nordseite in mehrere Gruppen unterteilt werden. Zu Beginn (siehe Abb. 2) sieht man eine schreitende Frau, die einen griechischen *peplos* (langes Frauengewand) trägt. Neben ihr steht, nach hinten versetzt, ein nackter Junge mit Stiefeln, der einen Text liest. Die Frau, die wiederum hinter ihm sitzt, hat ihren rechten Arm auf seine Schulter gelegt und zeigt mit einem kleinen Stab/Ast auf den zu lesenden Text; in der anderen Hand hält sie eine

---

<sup>34</sup> Grundlegend zur Villa vgl. Maiuri, Villa; Sauron, Fresque; Gazda, Villa. Auf die intensive Forschungsdiskussion zur Deutung des Frieses kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Einen Überblick bieten Herbig, Beobachtungen, S. 70–77; Sauron, Affresco, S. 163–166.

<sup>35</sup> Eine Deutung der klanglichen Elemente der Malerei liegt meines Wissens noch nicht vor. Lediglich an einzelnen Personen, wie dem Silen mit Leier, wird der klangliche Gehalt für die Gesamtdeutung ausgewertet. Vgl. Bieber, Mysteriensaal; Simon, Fries; Brendel, Fries; Veyne, Geheimnis, S. 51–56.

<sup>36</sup> Zur Datierung zuletzt zusammenfassend Wallace-Hadrill, Villa, S. 65f.; Esposito, Pompei.



Abb. 2: Mysterienvilla, Pompeii, Großer Fries, Nordwand, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Schriftrolle. Es folgt eine Gruppe von vier Frauen. Die erste schreitet voran und bringt ein Tablett, auf dem eine Art Gebäck liegt, eine weitere hält einen Gegenstand. Neben ihr sitzt – in Rückansicht dargestellt – eine Frau auf einem Hocker und hebt mit der linken Hand aus einem Korb ein Tuch, das ihr eine andere Frau überreicht. Die Frau rechts besprengt einen kleinen Zweig oder ihre Hand mit einer hellen Flüssigkeit – ob es Wasser, Wein oder Milch ist, lässt sich nicht entscheiden. Eine weitere Gruppe führt Personen aus dem mythologischen Bereich vor: ein älterer Silen, ein Pan und eine Paniska (weiblicher Pan). Während der Silen seinen Gesang auf der Leier begleitet, sitzt das Pan-Paar auf einem Felsen in idyllischer Atmosphäre: Er hält seine Syrinx spielbereit in der Hand und die Paniska stillt eine Ziege. Konträr zu dieser friedlichen Szene wirkt eine nach links fliehende Frau, deren dynamische Bewegung durch die *velificatio* des Gewandes, das wie ein Segel gespannt ist, betont wird.



Abb. 3: Mysterienvilla, Pompeii, Großer Fries, Westwand, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Auf der dem Eingang gegenüberliegenden Westwand kann trotz der Zerstörung der Malerei im oberen Teil in der Mitte die Szenerie erschlossen werden (siehe Abb. 3). Auf der linken Seite sieht man eine weitere Gruppe, bestehend aus einem älteren Silen und zwei jungen Satyrn. Der Silen hält einen großen silbernen Becher, dessen Öffnung er einem jungen Satyr zugewandt hat. Der zweite Satyr im Hintergrund hält eine Theatermaske betont in die Höhe. Neben ihm sitzt der betrunkene Bacchus, der bereits eine Sandale verloren hat und seinen Kopf an die hinter ihm sitzende Frau, vermutlich Ariadne, lehnt. Rechts neben dem Götterpaar kniet eine Frau auf dem Boden und zieht das Tuch von dem *liknon*, einem Korb mit Opferfrüchten und einem riesigen Phallus. Hinter ihr stehen zwei Frauen, von denen eine ein Tablett mit kleinen Zweigen in der Hand hält. Daneben ist eine geflügelte Dämonin positioniert, die die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sie hat einen Stab in der Hand, mit dem sie nach

rechts schlägt. Der Hieb soll vermutlich dem jungen, nackten Mädchen auf der nächsten Wand gelten, das auf dem Boden kniet und ihr Gesicht im Schoß einer sitzenden Frau verbirgt (siehe Abb. 4).

Auf der rechten Seite der Gruppe tanzt in Rückansicht eine nackte Frau und schlägt dabei die *cymbala* über ihrem Kopf. Hinter dieser blickt eine weitere Frau mit einem Thyrsosstab hervor, welchen sie fast abwehrend hält. Neben der Fensteröffnung sieht man eine junge Frau, die von einer anderen weiblichen Figur frisiert wird. Ein kleiner Eros hält ein kleines Bild, bei dem es sich entweder um einen Spiegel oder ein Miniaturporträt handelt.<sup>37</sup> Ein weiterer Eros, rechts neben dem Eingang, blickt auf diese Szene. Eine isoliert sitzende *matrona* links neben dem Eingang markiert den Abschluss des Wandgemäldes.

Seit seiner Auffindung wirft der Fries viele Fragen auf, die die archäologische und historische Forschung bis heute kontrovers diskutiert. Bei der Gesamtdeutung stehen sich im wesentlichen zwei Positionen gegenüber: Zum einen die Darstellung eines dionysischen (Initiations)-Rituals,<sup>38</sup> zum anderen die Vorbereitung einer Braut auf ihre Hochzeit.<sup>39</sup> Ohne diese Ansätze bis hin zu einer Deutung einzelner Figuren(gruppen) und deren Handlungen hier weiter zu diskutieren, steht im Folgenden die Visualisierung von Musik und Geräusch im Fokus, die im gesamten Fries als wichtige Elemente inszeniert werden.

---

<sup>37</sup> Jüngst wurde von Elaine Gazda die These aufgestellt, dass es sich um ein Miniaturporträt der Mutter des Mädchens und damit zugleich der *domina* handeln soll; vgl. Gazda, *Portraits*, S. 136–138. Vorher wurde der Gegenstand immer als Spiegel bezeichnet.

<sup>38</sup> So zuerst Bieber, *Mysteriensaal*, und Toynbee, *Villa*.

<sup>39</sup> Zuletzt Veyne, *Geheimnis*. Vgl. zur Monographie die wichtige Rezension von Ehrhardt, *Rezension*, der die Thesen von Veyne kritisch diskutiert.



Abb. 4: Mysterienvilla, Pompeii, Großer Fries, Südwand, Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Insgesamt sind vier verschiedene Instrumente vertreten, die alle im hinteren Teil des Bildraumes erscheinen. Nur zwei von ihnen werden aktiv benutzt: Die prominenteste ist die zehnsaitige Chelys-Leier, die vom Silen in der Haltung eines professionell auftretenden Musikers gespielt wird.<sup>40</sup> Er steht auf einem Sockel und hat das Instrument – eher ungewöhnlich<sup>41</sup> – auf einen Pfeiler gestellt. Mit der rechten Hand schlägt er die Saiten mit einem Plektrum. Vor allem diese Pose zeigt deutlich den performativen Kontext der Leier, die als Begleitung für die Gesangsdarbietung fungiert.<sup>42</sup> Das andere erklingende Instrument, die von der tanzenden Frau gespielten, hell klingenden *cymbala*, verfolgt den Zweck, den dynamischen Tanz rhythmisierend zu begleiten. So unterstützt in beiden Fällen das aktive Spiel die Darbietung von Gesang und Tanz.

Anders verhält es sich hingegen bei der Syrinx und dem Tympanon. Das aus sieben miteinander verbundenen Pfeifen bestehende Instrument wird vom Pan nicht gespielt, so dass es auch nicht synchron mit der Leier erklingt.<sup>43</sup> Die große Rahmentrommel ist nur neben einem Satyr platziert. Beide Instrumente dienen eher dazu, als Staffage die dionysische Klanglandschaft auszustatten.

Neben den traditionellen Klangwerkzeugen ist der Fries auch von Geräuschen bestimmt, die Aktionen unterstreichen. Mehrere Frauen sind in Bewegung dargestellt, so dass das Rauschen ihrer Kleidungsstücke

---

<sup>40</sup> Vgl. zum Typus Apollon Kyrene Flashar, Apollon, S. 124–142, und zu leierspielenden Silenen auf römischen Sarkophagen Matz, Sarkophage, Typus TH 98.

<sup>41</sup> Simon, Fries, S. 124, will in dem Pfeiler eine Grenzmarkierung eines heiligen Bezirks erkennen. Das Abstützen des Instruments ist aber z.B. von Musendarstellungen bekannt, vgl. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung I 171 (<https://www.khm.at/de/object/50863/>). Vgl. Brendel, Fries, S. 214 mit dem Hinweis auf Winternitz, Muses, S. 277–279.

<sup>42</sup> Der Mund ist vermutlich, wenn überhaupt, nur leicht geöffnet.

<sup>43</sup> So Mazzoleni/Pappalardo, Wandmalerei, S. 105: „Zwei kleine Satyrn begleiten ihn auf der Panflöte.“ Brendel, Fries, S. 214–217, hebt an dieser Gruppe den Gegensatz unterschiedlicher Musik hervor und betont die größere Bedeutung des Silen, was letztlich auch ein Ausbleiben des Syrinxspiels erklären könnte.

deutlich wahrnehmbar ist. Außerdem werden Tücher, die Opfergaben bedecken, von zwei Frauen hochgehoben, auch sie rascheln. Ein plätschern-des Geräusch wird über das Ausgießen der Flüssigkeit verursacht, und das Säugen der Ziege produziert den Klang eines Schmatzen. Eine Steigerung der Intensität der bisher genannten Geräusche stellt die große Bewegung der Tänzerin auf der linken Seite dar: Ihr wie ein Segeltuch aufgeblähtes Gewand flattert im Wind und unterstützt ihren Tanz. Auch die surrende und summende Peitsche, die die Dämonin hoch in die Luft gerissen hat, ist zu hören.<sup>44</sup>

Die verwendeten Instrumente stammen – wie gezeigt – aus der dionysischen Welt, und ihre Verwendung markiert auch kompositorisch wie inhaltlich eine formale Klammer, indem sie die eindeutig menschlichen Figuren von der Gruppe der göttlich-mythischen Figuren trennen. Aber was wird hier eigentlich gespielt?

Die Tänzerin erinnert zweifelsohne an eine Mänade, die ihren Tanz rhythmisch mit dem Klang der Zymbeln begleitet, der Silen indes ist deutlich schwieriger einzuordnen. Sein professionelles Auftreten legt nahe, dass er eine bestimmte, dem Dionysos gewidmete Komposition vorträgt. Dabei könnte es sich um einen allgemeinen *hymnos* (religiöses Lied), einen *dithyrambos* (Chorlied für Dionysos) oder um einen *hymenaios* (Hochzeitslied) handeln.<sup>45</sup> Welches Lied auch immer damit gemeint ist, es wird deutlich, dass der Silen im gesamten Fries und damit dem dargestellten Ritual der wichtigste Musiker ist.<sup>46</sup>

Irritierend ist hingegen, dass sich die Personen selbst trotz der Klangintensität auf dem Fries sehr still verhalten, da fast ausnahmslos alle ihre

---

<sup>44</sup> Das Surren der Peitsche wurde kürzlich von Marianna Scapini mit dem in der antiken Literatur beschriebenen Summen von Hornissen verglichen; vgl. Scapini, *Figure*, S. 205–207.

<sup>45</sup> An eine Hochzeitshymne denkt Simon, *Fries*, S. 124.

<sup>46</sup> So bereits Brendel, *Fries*, S. 213–217.

Münder geschlossen sind. Zudem überrascht, dass die *tibia*, insbesondere die phrygische, fehlt, deren Klang ansonsten wesentlicher Bestandteil des dionysischen Thiasos ist.

Wenn man nun die Geräuschkulisse im Fries verortet, wird deutlich, dass das Rascheln der Gewänder während der rituell-heiligen Handlungen, in Momenten der Vorbereitung oder der Enthüllung auftritt, wie das Surren des Stabes während des Rituals. Auch in Hinblick auf den Silen legt dies nahe, dass Musik den mythischen Raum definiert und die Geräusche den rituellen Raum.

Außer Frage steht, dass grundsätzlich der gesamte Fries, insbesondere aber die Klangbilder einen Betrachter bzw. Hörer evozieren. Die Verbindung der Blickrichtungen der Personen im Bild zueinander und im Raum ermöglicht die Bestimmung eines idealen Standortes für die optische Wahrnehmung.<sup>47</sup> Wenngleich von diesem Punkt aus die Betrachter das gesamte Geschehen erfassen und in den Bann des Bildes gezogen werden, so scheint er für die Klangwahrnehmung kein Fixpunkt zu sein. Entscheidender ist hingegen, dass selbst die schweigenden Figuren über das Sehen zum Klingen gebracht werden: seien es die Worte des vorlesenden Jungen, die Klänge der Syrinx, die fliehende Frau oder die junge Frau im Schmerz. Wenn nun eben der Betrachter auf diese Weise in das Geschehen und die Gefühle der Figuren hineingezogen wird, kann dies als Begeisterung, als Teilhabe und Begegnung (*enthusiasmos*) mit dem Gott Dionysos gewertet werden.

Insgesamt legt also die Analyse des Klangraums der Wandmalerei einen dionysischen Kontext nahe. Die Kombination aus dargestellten Personen, Symbolen, Attributen und Musikinstrumenten weist deutlich auf einen Raum mit einer tiefen religiösen Verbindung zu Dionysos und seinem Thiasos hin. So konnte der Raum im Haus selbst zum Zeitpunkt seiner Ausstattung eine rituelle Funktion im Rahmen eines bacchischen

---

<sup>47</sup> Dies wurde vor allem von Herbig, Beobachtungen, ausgearbeitet und zuletzt auch wieder von Gazda, Portraits, für ihre Deutung als Bild der *familia* aufgegriffen.

Kultes erfüllt haben,<sup>48</sup> obgleich diese spezifische Nutzung nicht zwingend postuliert werden muss.<sup>49</sup> Der Blick auf die klingliche Dimension des Bildes, des Raumes und der von selbst entstehenden Geräusche macht die Struktur der Darstellung deutlich.

## Schluss

Aus den vorgestellten Überlegungen wird ersichtlich, dass die bildliche Darstellung von musizierenden Personen als Klangkörpern über einen rein deskriptiven oder illustrierenden Charakter hinausgeht. Zum einen ermöglicht die musikikonographische Analyse Erkenntnisse über das Instrumentarium sowie dessen Spielweise und Kombination. Zum anderen eröffnet eine Betrachtung der Bilder und ihres performativen und räumlichen Kontextes eine zusätzliche Verständnisebene der römischen Bilderwelt. Über die systematische Erschließung der ‚Klangbilder‘ und die anschließenden Rekonstruktion von Klangräumen erhält man einen weiteren Schlüssel nicht nur für die visuelle Umsetzung von Klängen, sondern auch für deren Funktion und Wahrnehmung in der Antike, als die Bilder beim Betrachten Klänge im Kopf entstehen lassen konnten und die Wahrnehmung des Anlasses bzw. physischen Raums intensivierten. Dieser Beitrag mag als Overtüre für diese neue Perspektive auf die römische Bilderwelt dienen, die im Rahmen einer größeren Studie in den kommenden Jahren erforscht wird. Schon jetzt wird aber deutlich, dass es sich bei der Betrachtung von Bildern lohnt, auch die Ohren zu spitzen.

---

<sup>48</sup> Vgl. Brendel, Fries, S. 213: „Man hat den Eindruck, dass etwas geschieht, aber kein Wort wird gesprochen, nichts wird erklärt. Anscheinend gibt es kein bekanntes, bacchisches Ritual, das dieser Handlung ganz entspricht. Aber auch aus anderen Mysterien fehlen die genauen Parallelen.“

<sup>49</sup> Zur Multifunktionalität der Räume in römischen Wohnhäusern allgemein vgl. Dickmann, *Domus*, S. 23–39. Es bedarf weiterer Untersuchungen, inwiefern der Raum für Initiationsrituale, Symposien, Satyrspiele oder als Proberaum für weibliche Tanzrituale genutzt wurde. Zur Diskussion der Funktion des Raumes vgl. Longfellow, *Space*, S. 30–33.

## Quellen- und Literaturverzeichnis

### Quellen

- The Annals of Q. Ennius, hrsg., eingeleitet und kommentiert von Otto Skutsch, Oxford 1985.
- Polybii Historiae, hrsg. von Ludwig Dindorf/Theodor Büttner-Wobst, 5 Bände, Leipzig 1882–1904.

### Literatur

- Alexandrescu, Cristina-Georgeta, Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer, Cluj-Napoca 2010.
- Altenmüller, Eckart, Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann, Berlin 2018.
- Aurigemma, Salvatore, Tripolitania. I monumenti d'arte decorativa. I mosaici, Rom 1960.
- Balmelle, Catherine/Darmon, Jean-Pierre, La mosaïque dans les Gaules Romaines, Paris 2017.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio, Arte plebeia, in: Dialoghi di Archeologia 1 (1967), S. 7–19.
- Bieber, Margarete, Der Mysteriensaal der Villa *Item*, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 43 (1928), S. 298–330.
- Bodel, John, Death on Display. Looking at Roman Funerals, in: The Art of Ancient Spectacle, hrsg. von Bettina Bergmann/ Christine Kondoleon (Symposium Papers 34), Yale 1999, S. 259–281.
- Both, Adje, Music Archaeology: Some Methodological and Theoretical Considerations, in: Yearbook for Traditional Music 41 (2009), S. 1–11.
- Brendel, Otto, Der große Fries in der Villa dei Misteri, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 81 (1966), S. 206–260.
- Castaldo, Daniela, Musiche dell'Italia antica. Introduzione all'archeologia musicale, Bologna 2012.

- Clauss, Martin/Mierke, Gesine/Krüger, Antonia (Hrsg.), Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89), Wien 2020.
- Cottet, Audrey, Cymbals Playing in a Roman Mosaic from Mariamin in Syria, in: CLARA 9 (2022), S. 1–43.
- Dickmann, Jens-Arne, *domus frequentata*. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus, 2 Bde., München 1999.
- Pöhlmann, Egert/West, Martin L., Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments, Oxford 2001.
- Ehrhardt, Wolfgang, Rezension zu: Paul Veyne, Das Geheimnis der Fresken, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaften 26 (2023), S. 1009–1017.
- Eichmann, Ricardo, Musikarchäologie, in: Von Kreta nach Kuba. Gedenkschrift zu Ehren des Berliner Archäologen Veit Stürmer, hrsg. von Kathrin Müller/Birgit Schiller, Berlin 2018, S. 265–278.
- Esposito, Domenico, Pompei, Silla e la Villa dei Misteri, in: Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains: découvertes et relectures récentes, Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi, hrsg. von Bertrand Perrier, Rom 2007, S. 441–465.
- Flashar, Martin, Apollon Kitharodos. Statuarische Typen des musischen Apollon, Köln u.a. 1992.
- Franchi, Luisa, Rilievo con pompa funebre e rilievo con gladiatori al Museo dell'Aquila, in: Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone, hrsg. von Ranuccio Bianchi Bandinelli (Studi Miscellanei 10), Rom 1966, S. 23–32.
- Gazda, Elaine K. (Hrsg.), The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse, Ann Arbor 2000.
- Gazda, Elaine K., Portraits and Patrons. The Women of the Villa of the Mysteries in Their Social Context, in: Women's Lives, Women's Voices. Roman Material Culture and Female Agency in the Bay of Naples, hrsg. von Brenda Longfellow/ Molly Swetnam-Burland, Austin 2021, S. 133–150.

- Grüner, Andreas, Das Kapitol als Klangraum. Enargeia und die Visualisierung von akustischen Ereignissen in der römischen Opferikonographie, in: Kulträume. Studien zum Verhältnis von Kult und Raum in alten Kulturen, hrsg. von Hans-Ulrich Wiemer (Potsdamer Altertumswissenschaftliche Beiträge 60), Stuttgart 2017, S. 139–171.
- Grunow Sobocinski, Melanie, Visualizing Ceremony: The Design and Audience of the Ludi Saeculares Coinage of Domitian, in: American Journal of Archeology 110 (2006), S. 581–602.
- Günther, Jutta/Leitmeir, Florian, Mapping Roman Sounds. A Methodological Approach to Reconstructing Roman Soundscapes, in: Journal of Music Archaeology 2 (2024) S. 115–130.
- Hagel, Stefan, Ancient Greek Music. A New Technical History, Oxford 2010.
- Hagel, Stefan, Inside the Hydra: Taking the Ancient Water Organ Seriously, in: Greek and Roman Musical Studies 11,1 (2023), S. 52–81.
- Herbig; Reinhard, Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji. Ein Beitrag zur römischen Wandmalerei in Campanien, Baden-Baden 1958.
- Hickmann, Ellen, Musikarchäologie – Forschungsgrundlagen und Ziele, in: Die Musikforschung 56,2 (2003), S. 121–134.
- Holmes, Peter, Salpinx and Tuba: Sounds of the Ancient Olympics, London 2024.
- Hölscher, Tonio, ‚Präsentativer Stil‘ im System der römischen Kunst, in: Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der *arte plebea* bis heute, hrsg. von Francesco de Angelis/Jens-Arne Dickmann/Felix Pirson u.a. (Palilia 27), Rom 2012, S. 27–58.
- von Hornbostel, Erich Maria/Sachs, Curt, Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, in: Zeitschrift für Ethnologie, 46,4–5 (1914), S. 553–590.
- Langner, Martin, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Palila 11), Wiesbaden 2001.
- Leitmeir, Florian, Music Archaeology, DEUMM Online, in Vorbereitung.

- Longfellow, Brenda, A Gendered Space? Location and Function of Room 5 in the Villa of the Mysteries, in: *The Villa of the Mysteries in Pompeii: Ancient Ritual, Modern Muse*, hrsg. von Elain K. Gazda, Ann Arbor 2000, S. 24–37.
- Meier, Ludwig, Sprechende Steine, Gesang und ‚professionelles‘ Wissen. Kulturhistorische Überlegungen zur Grabsäule des Seikilos (I. Tralleis 219), in: *Tyche. Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik* 32 (2017), S. 101–117.
- Maiuri, Amedeo, *La Villa dei Misteri*, Roma 1931.
- Matz, Friedrich, *Die Dionysischen Sarkophagen (Antike Sarkophagreliefs 4,1)*, Berlin 1968.
- Mazzoleni, Donatella/Pappalardo, Umberto, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005.
- Morat, Daniel/Ziemer, Hansjakob (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018.
- Pappalardo, Umberto, *Griechische und römische Mosaiken*, München 2012.
- Sauron, Gilles, *La grande fresque de la Villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d’une devote de Dionysos*, Paris 1998.
- Sauron, Gilles, *Il grande affresco della villa dei Misteri a Pompei. Memorie di una devota di Dioniso*, Mailand 2010.
- Scapini, Marianna, The Winged Figure in the ‚Villa dei Misteri‘ Fresco and the Spinning Top in Ancient Rituals, in: *Mythos* 10 (2016), S. 193–213.
- Schrumpf, Stefan, *Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich. Ablauf, soziale Dimension und ökonomische Bedeutung der Totenfürsorge im lateinischen Westen*, Göttingen 2006.
- Scott Ryberg, Inez, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius (Monographs in Archaeology and Fine Arts 14)*, New York 1967.
- Simon, Erika, Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeij, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 76 (1961), S. 111–172.

- Sutkowska, Olga, Antike Doppelschalmeien mit Mechanismen. Eine musikarchäologische Studie kaiserzeitlicher Auloi/Tibiae, Diss. phil. UdK Berlin 2019, Drucklegung in Vorbereitung.
- Stuart Jones, Henry (Hrsg.), A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori, Oxford 1926.
- Toynbee, Jocelyn, The Villa Iamilla and a Bride's Ordeal, in: *Journal of Roman Studies* 19,1 (1929), S. 67–87.
- Vendries, Christophe, Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain, Paris 1999.
- Vendries, Christophe, Du bruit dans la cité. L'invention du ‚paysage sonore‘ et l'Antiquité romaine, in: *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives: actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, hrsg. von Sibylle Emerit/Sylvain Perrot/Alexandre Vincent, Le Caire 2015, S. 209–256.
- Veyne, Paul, Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji, Darmstadt 2018.
- Vincent, Alexandre, Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 371), Rom 2016.
- Vincent, Alexandre, Les cornua dans le monde romain: Usages et perceptions, in: *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature*, hrsg. von Christophe Vendries, Rennes 2019, S. 13–30.
- Vincent, Alexandre, Paysage sonore et sciences sociales sonorités, sens, histoire in: *Le paysage sonore de l'Antiquité. Méthodologie, historiographie et perspectives: actes de la journée d'études tenue à l'École française de Rome, le 7 janvier 2013*, hrsg. von Sibylle Emerit/Sylvain Perrot/Alexandre Vincent, Le Caire 2015, S. 9–40.
- Wallace-Hadrill, Andrew, The Villa of the Mysteries at Pompeii and the Ideals of Hellenistic Hospitality, in: *The Roman Villa in the Mediterranean Basin*, hrsg. von Annalisa Marzano/Guy P.R. Métraux, Cambridge 2018, S. 63–74.

Wille, Günther, *Musica Romana. Zur Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

Winternitz, Emanuel, *Muses and Music in a Burial Chapel: An Interpretation of Filippino Lippi's Window Wall in the Cappella Strozzi*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11,4 (1965), S. 263–286.

Wyslucha, Kamila, *Tibia und Tuba at the Crossroads of Funerary and Nuptial Imagery*, in: *Greek and Roman Musical Studies* 6,1 (2018), S. 79–95.

### Weblinks

<https://ikmk.smb.museum/object?id=18211638> (letzter Zugriff 05.05.2025)

<https://www.khm.at/de/object/50863/> (letzter Zugriff 05.05.2025)

<https://www.phil.uni-wuerzburg.de/musicon/for-stayhome-times/seiki-los-playlist/> (letzter Zugriff 05.05.2025)

### Bildnachweise

Abb. 1: <https://arachne.dainst.org/entity/657758>, Foto: B. Malter.

Abb. 2–4: Parco Archeologico di Pompei.