

## RÖMISCHE VOLKSLIEDER

---

Volkslieder sind Lieder, die das Volk singt, so wie Kinderlieder von Kindern, Soldatenlieder von Soldaten, Schifferlieder von Schiffern gesungen werden sollen. Der Dichter ist sehr oft unbekannt, oft ist es ein Angehöriger der gebildeten Stände, noch öfter ein Mann aus dem Volk, dessen Werk seine Standesgenossen geschätzt und darum aus der Vergessenheit gerettet haben, ohne sich um den Namen oder um die Persönlichkeit des Verfassers zu kümmern, so dass diese Werke zumeist namenlos geblieben sind. Oft sind diese Namenlose grosse Dichter gewesen, Dichter in gebundener und ungebundener Rede, dann, wenn ihr Volk ein Volk der Dichter und Denker gewesen ist. Denn auch die Erzählungen der kleinen Leute in Prosa, die wir Märchen benennen, haben für ein Stück epischer Volksdichtung in Prosa zu gelten. Aber das Volk der Römer, der Sabiner und der Latiner ist kein Volk der Dichter und Denker gewesen. Die Sprache konnte nicht einmal ein Wort aufweisen, mit dem man einen ausübenden Künstler derart in gemeinverständlicher Weise bezeichnen konnte. Cato Censorius kannte Versemacher, die sich zu Gastereien Eintritt zu verschaffen wussten, um hier ihre Künste zum besten zu geben. Man nannte einen derartigen Beisitzer bei der Mahlzeit: *grassator*, Herumstreicher, eine wenig schmeichelhafte Bezeichnung für Personen solch zweifelhafter Lebensführung, die in Athen *πλάνοι* genannt wurden (Gell. XI 2, 5). Andere Meister der gebundenen Rede waren bei der Hochzeitsfeier, bei der Feier des Triumphs und bei gewissen Götterfesten, an denen der Gesang von Spottversen althergebrachter Brauch und religiöse Übung gewesen war, nützliche Helfer. Einen Mitbürger derart bezeichnet derselbe Cato (Macrob. Saturn. III 14, 9) recht verächtlich als *Fescenninus*, d. h. als Sänger aus Fescennia, und als *spatiator*, welches Wort eine zweite Übersetzung des attischen Wortes *πλάνοϛ* darbietet. Daneben gab es noch dichtende Wahrsager, die im Zirkus Maximus ihren Stand hatten und für Geld ihre Kunst aus-

übten. Ihre Orakelsprüche waren zur Zeit des Ennius im Saturnischen Vers (ann. 214 V.), später im daktylischen Hexameter abgefasst, so wie die Verse der sabellischen Hexe bei Horatius aufgeführt werden (serm. I 9, 29 ff.). Man bezeichnete solche dem Volk wahrsagende Propheten und Sibyllen mit dem keltischen Wort *uates* (Strab. IV p. 197 med., bei Ammian XV 9, 8 verderbt), was darauf hinweist, dass ursprünglich dererlei Weissagung von Angehörigen der keltischen Nation ausgeübt worden ist. Aber einen Dichter hat man erst nach des Vergilius Vorgang, der (eclog. 9, 32) einen bäuerlichen Sänger im diesseitigen Gallien von den Bauern ebendasselbst mit diesem Namen bezeichnet werden lässt, mit dem Wort *uates* zu bezeichnen gewagt. Vordem war es nur möglich den Dichter mit dem griechischen Fremdwort *poeta* zu kennzeichnen, ein Wort, das in der Amtssprache zu verwenden die Eigenart des römischen Beamten ablehnte. Denn als im Jahr 207 v. Chr. der Senat dem Dichter eines Götterhymnus, L. Livius Andronicus, der zugleich Schauspieler gewesen war, zum Dank für seine Leistung eine Urkunde ausstellte, in der ihm und seinen Genossen der Minervatempel auf dem Aventin als Vereinshaus zugestanden wurde, da war man in Verlegenheit, wie neben den in etruskischer Sprache *histriones* genannten Schauspielern diese Dichter auf lateinisch benannt werden sollten. Die Urkunde war in jenem Tempel seitdem allen zugänglich aufgestellt, Verrius Flaccus besass eine Abschrift der Tafel, aus der er uns die Worte erhalten hat (Fest. p. 333): *wo es erlaubt sei ,scribis histrionibusque consistere ac dona ponere'*. Mit dem nüchternen Wort ‚Schreiber‘, ‚scriba‘ hat also hier der Senat den Schutzbefohlenen des Apollon und des Dionysos bezeichnet, ein auffallendes Armutszeugnis für die heimatliche Sprache und Dichtkunst, über dessen Bedeutung sich der eben genannte Philologe am Hof des Augustus ausführlich a. a. O. geäußert hat. Zu derselben Zeit war der keltische Ursprung des Namens *uates* völlig in Vergessenheit geraten. Denn Varro behandelt dieses Wort wie jedes andere Wort heimatlicher Abstammung (de l. Lat. VII 36). Also ein griechisches Wort *poeta* und ein keltisches Wort *uates* musste herbeigeholt werden, um im alten Rom den Dichter bezeichnen zu können. Was Wunder, wenn auch das dritte Wort, *Fescenninus*, ursprünglich einen Fremdländer, einen Etrusker bedeutet hat? Derselbe Verrius Flaccus erklärt

(Fest. p. 85 extr.): *Fescennini uersus, qui canebantur in nuptiis, ex urbe Fescennia dicuntur allati*, indem er die grammatisch nächstliegende und völlig einwandfreie, darum unwiderlegliche Etymologie aufstellt. Wenn weiter hinzugefügt wird: *sive ideo dicti, quia fascinum putabantur arcere*, so bietet diese weiter abliegende Ableitung Schwierigkeiten und naheliegende Bedenken. Wenn also Cato einen Verse-macher als Sänger aus dem Krähwinkelort Fescennia benannte, so klang dies ebenso, wie wenn ein Sänger heutzutage als ‚Torgauer‘ oder ‚Finsterwalder‘ oder in Schillers Wallenstein die Musiker als ‚die Prager‘ aufgeführt werden, so wie im griechischen Sprichwort *μετὰ Λέσβιον ῥόδον* die Erinnerung an die alten Sänger der fernen Insel fortlebte (Zenob. V 9 mit Bergks Erklärung in der Göttinger Ausgabe). Die an diese Benennung aber sich anknüpfende alte Überlieferung ist noch klar zu ermitteln. Schon in sehr alter Zeit pflegten wandernde zünftige Hochzeitssänger, die in der etruskischen Stadt Fescennia beheimatet waren, in Rom für Geld bei Hochzeiten ihre glückbringenden Verse in etruskischer Sprache vorzutragen, als Abwehr bösen Zaubers, so wie der etruskische Zauberspruch *arse uerse* noch in der Zeit des Afranius (415 R.) in Rom auf den Haustüren angebracht war, zur Abwendung des Feuerschadens. Von den Sängern ist der Name auf ihre Verse, von den Hochzeitsversen, für die auch nach des Seruius Zeugnis (zur Aen. VII 695) die Benennung ursprünglich erfunden war, ist der Name auf Verse ähnlicher Art, nachdem sie längst in lateinischer Sprache vorgetragen wurden, übertragen werden. Die beiden einheimischen Namen für den Dichter bezeichnen demnach ursprünglich die Verfasser religiöser oder halbreliögöser Gedichte, Verfasser von Liedern zur Abwehr des Zaubers, und Verfasser von Prophezeiungen mannigfacher Art. Horatius schildert uns (serm. I 6, 114) mit der ihm eigenen Anschaulichkeit wie er des Abends über den Zirkus Maximus hinwandert und dort bei den Wahrsagern, den *diuini*, die Juvenal (6, 584) mit *uates* bezeichnet, um zuzuhören stehen bleibt. Die *de circo astrologi*, wie Cicero (de diuin. I 132) ihre Zunftgenossen benennt, waren dem Propertius gut bekannt, der im ersten Gedicht des letzten Buches seiner Elegien einen derartigen Propheten verewigt hat. Jene *uates* aber erwähnt Lucretius einmal (I 102. 109) derart, dass wir daraus schliessen müssen,

dass in ihren Prophezeiungen auch viel von den Schrecken der Hölle und des Todes die Rede war, er spricht von ihren schreckenredenden Worten, ihren Drohungen und Darlegungen religiösen Inhalts, Worte die eine Deutung etwa auf den Dichter der Nekyia ausschliessen:

- Tutemet a nobis iam quouis tempore uatum  
terriloquis uictis dictis desciscere quaeres.  
quippe etenim quam multa tibi m<al>e fingere possunt<sup>1)</sup>*  
105 *somnia, quae uitae rationes uertere possint  
fortunasque tuas omnis turbare timore:  
et merito; nam si certam finem esse uiderent  
aerumnarum homines, aliqua ratione ualerent  
religionibus atque minis obsistere uatum.*  
110 *nunc ratio nulla est restandi, nulla facultas,  
aeternas quoniam poenas in morte tinendum.*

Denn die Dichter nennt Lucretius *poetae* (II 600, V 327. 405. 1444, VI 754), zu den *poetae* rechnet er den Homer (V 327), oder zu den *Heliconiadum comites* (III 1037). Wie aus *tutemet* V 102 und *tibi* V 104 hervorgeht, handelt es sich um eine persönliche und einzelne Äusserung der *uates* von Person zu Person, nicht um ein an die Allgemeinheit gerichtetes Dichtwerk, für das der Ausdruck *minae* (V 109) schlecht passen würde. Auch Ennius noster (V. 117) konnte nicht mit *uates* bezeichnet werden, ebensowenig als Lucretius selber. Über *somnia ficta* zu Lucil. 487.

Der epist. II 1, 139ff. gegebenen Urgeschichte der römischen Dichtkunst schickt Horatius einige Verse über die Aufgaben des damals bereits *uates* genannten Dichters voraus, in denen verlorene römische Volksdichtung religiöser Art deutlich erkennbar beschrieben wird:

- Castis cum pueris ignara puella mariti  
disceret unde preces, uatem ni Musa dedisset?  
poscit opem chorus et praesentia numina sentit,*  
135 *caelestis implorat aquas docta prece blandus,  
auertit morbos, metuenda pericula pellit,  
impetrat et pacem, et locupletem frugibus annum,  
carmine di superi placantur, carmine Manes.*

In dem Verse: *poscit opem chorus et praesentia numina sentit*

<sup>1)</sup> *possunt* Marullus, *possum* codd., von denen O in demselben Vers *iam* bietet, Q G das verderbte aber alte *me*.

erwähnt der Dichter einen Bittgesang an die Götter um Hilfe, der ähnlich begann wie das Arvallied: *enos Lasas iuuate*, an dessen Schluss die Sängler das Nahen des Helfers zuversichtlich verkündeten in der Art, wie Vergilius in der 8. Ekloge die ‚Zauberinnen‘ des Theokrit am Schluss umgedichtet hat. Dort wird am Schluss verkündet, dass der Zauber gewirkt hat, und dass der ersehnte Daphnis naht, ja schon vor der Türe steht. Der folgende Vers (135) *caelestis implorat aquas docta prece blandus* vermittelt uns die Kenntniss eines alten Fürbittelieds um Regen. Petronius (44, 18) schildert die gute und fromme alte Zeit: *antea stolatae ibant nudis pedibus in cliuum, passis capillis, mentibus puris, et Iouem aquam exorabant*. Und sie merkten gleich die Gegenwart des Gottes: *itaque statim urceatim plouebat, aut tunc aut nunquam: et omnes redibant udi tanquam mures*. Es regnete sofort, *urceatim*, mit Kübeln, *a cantaros*, wie der Spanier sagt. Dieses alte Prozessionslied ist uns verloren. Aber ein Abglanz davon ist uns aus karolingischer Zeit erhalten, ein Gedicht *ad pluuiam postulandam*, das Ludwig Traube (Neues Archiv XXV 1900 S. 624) aus einer Handschrift der Vatikanischen Bibliothek veröffentlicht hat. Es ist bekannt, dass gerade das Volkstümliche und Altertümliche der römischen Dichtung erst im Mittelalter voll zur Entwicklung und Anerkennung gekommen ist, so der volkstümliche Reim, die Allitteration der vor-klassischen Dichtung religiöser Prägung, die Rätselpoesie bei den Franken und Angelsachsen. Die Verse lauten:

*caelum nubilum, — ◡ — ◡ —*  
*caelum nubilum, — ◡ — ◡ —*  
*dóm(i)ne déus, te — ◡ — ◡ —*  
*rogámus, pluuiam ◡ — ◡ — ◡ —*  
5 *rogamus, precamus, ◡ — ◡ — ◡ —*  
*ut messes metamus, ◡ — ◡ — ◡ —*  
*uindémja coll(i)gámus, ◡ — ◡ — ◡ —*  
*exaúdi orantes ◡ — ◡ — ◡ —*  
*et nós deprecantes ◡ — ◡ — ◡ —*  
10 *popúlo minuto, ◡ — ◡ — ◡ —*  
*et nós in-nocéntes. ◡ — ◡ — ◡ —*  
*ab orienté us- ◡ — ◡ — ◡ —*  
*que ad occ-idente ◡ — ◡ — ◡ —*  
*éxaudi dom(i)ne — ◡ — ◡ —*  
15 *fúmulos tuos. — ◡ — ◡ —*

Die Einsetzung der verkürzten Formen *domnus* und *colgo* wird durch die entsprechenden Formen der romanischen Sprachen gerechtfertigt. Das Lied beginnt mit 3 synkopierten trochäischen Versen der Form  $-\cup-\cup-\cup$ , es folgt derselbe Vers mit Auftakt; dann folgen 9 daktylische Dimeter, von denen nur V. 10 *populo minuto* eine dem Wortakzent widersprechende Betonung aufweist. Das Lied schliesst mit 2 trochäischen Versen, ähnlich denen des Anfangs. Der Herausgeber hat den Ausdruck *populo minuto* auf eine Kinderschar, die die Verse gesungen haben soll, gedeutet, während es selbstverständlich ist, dass diesen Bittgang um Regen auszuführen die Sache von Erwachsenen, nicht von Kindern ist. Vielmehr zeigt gerade dieser Ausdruck *populus minutus* die altrömische Überlieferung. *Populus minutus laborat* klagt der ehrsame Bürger bei Petron a. a. O. § 3, der vom Bittgang der Matronen um Regen erzählt, Friedländer führt im Kommentar an Phaedr. IV 6, 13 *plebes minuta facili praesidio latet* und Acta martyrum selecta von O. v. Gebhardt, Berl. 1902, p. 202, 18 *populus minutus nihil accepit*. Auch die Aufzählung von *messis* und *uindemia* in dieser Reihenfolge ist altrömische Überlieferung (zu Lucil. 707). In der gleichen Handschrift befinden sich Schülerlieder und Ansprachen ihres Lehrers, aus deren Sprachgebrauch, z. B. den Wörtern *pusilli* und *dimitto* der Herausgeber richtig (S. 625) geschlossen hat, dass alte Überlieferung vorliegt. Das Lied beginnt:

*Ante omnes artes  
inuenta est littera melior* (Superlativ)  
*beata sapiens, quae est amara pusillis.*

Die Rede des Lehrers beginnt mit den Worten:

*Gaudete pueri  
quod nos ad sanctum paschae dimitto.*

Diese Beobachtung ist richtig. Auch der an einer anderen Stelle angewandte Ausdruck *discentes* für die Lehrjungen ist gut lateinisch statt *discipuli*, wie C. I. L. IV *index* s. u. *disco* erweist. Die Ausdrücke *dimitto* und *pusilli* hatte Varro im Marcipor 279 B gleicherweise von der Schule gebraucht: *hi pusilline, qui expectant mundinas, ut magister dimittat lussum?* Demnach tatsächlich altrömische Überlieferung. So wird Horatius a. a. O. auch mit den folgenden Worten über den Dichter (V. 136): *auertit morbos* auf bestimmte Lieder krankheitsabwehrenden Inhalts hingewiesen haben, die

inhaltlich dem Vers 2 des Arvallieds entsprachen: *neue luce Marmar sins incurere in pleoris*. Ähnlichen Inhalts war das in dem Halbvers (136): *metuenda pericula pellit* bezeichnete Gedicht. Von einem Lied, in dem der Friede erbeten wurde, spricht dann der Halbvers: *impetrat et pacem*, ein derartiges Lied ist uns unbekannt. Horatius fügt aber hinzu: *et locupletem frugibus annum*, er lässt uns vermuten, dass ihm hier die inbrünstigen Gebete des Volks um Frieden aus der Schreckenszeit der Bürgerkriege im Gedächtnis waren, wie sie Tibullus am Schluss des I. Buchs ausspricht:

*At nobis, Pax alma, ueni, spicamque teneto,  
Perfluat et pomis candidus ante sinus*

und wie sie vorher schon Lucretius in dem Gebet an Venus (I 40) ausgesprochen hatte: *loquellas Funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem*.

Horatius kommt darauf auf die Lieder der Bauern der Vorzeit zu sprechen, und zwar auf die Lieder nach der Ernte, *condita post frumenta* (V. 140). Zuerst müssen wir aber die Lieder vor der Kornernte, die Lieder zur Vorfeier kennen lernen, von denen Vergilius (georg. I 343 seqq.) lehrt:

*cuncta tibi Cererem pubes agrestis adoret,  
cui tu lacte fauos et mihi ditue Baccho:*  
345 *terque nouas circum felix eat hostia fruges,  
omnis quam chorus et socii comitentur ouantes  
et Cererem clamore uocent in tecta: neque ante  
falcem maturis quisquam supponat aristas,  
quam Cereri torta redimitus tempora quercu*  
350 *det motus incompositos et carmina dicat.*

Also zuerst sollen alle Feldarbeiter die Ceres anbeten, der Herr ein unblutiges Opfer von Honig, der in Milch und Wein zerlassen ist, darbringen. Dann soll das Schlachtopfer, das trüchtige Schwein, im Festzug dreimal um die reife Saat geleitet werden, hinter dieser Gottestracht sollen das gesamte Gesinde unter Freudenrufen einhergehen und die Ceres einladen, im Hause einzukehren. Schliesslich sollen die Schnitter, mit Eichenkränzen geschmückt, ihre bäurischen Tänze auführen und ihre Lieder dazu singen, und dann erst daran gehen, die reifen Ähren mit der Sichel zu schneiden. Gleichermaßen sind die Lieder zu Ehren des Bacchus, die von Vergilius (II 385 seqq.) beschrieben werden, Lieder, die ein

fruchtbares Weinjahr von dem Gott erzielen sollen, keine Lieder zur Weinlese oder zum Kelterfeste. Denn es muss einleuchten, dass bei der Behandlung der Frage *quid faciat laetas segetes* nur der Kult der Götter vor der Ernte, keineswegs aber die Feste nach der Ernte für den Dichter bedeutsam waren, der uns belehrt (II 385 ff.):

- 385 *nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni  
uersibus incomptis ludunt risuque soluto,  
oraque corticibus sumunt horrenda cauatis,  
et te, Bacche, uocant per carmina laeta: tibi que  
oscilla ex alta suspendunt mollia pinu.*
- 390 *hinc omnis largo pubescit uinea fetu,  
complentur uallesque cauae saltusque profundi,  
et quocumque deus circum caput egit honestum.  
ergo rite suum Baccho dicemus honorem  
carminibus patriis: lancesque et liba feremus:*
- 395 *et ductus cornu stabit sacer hircus ad aram  
pinguiaque in ueribus torrebimus exta columnis.*

Also *carmina patria*, heimatliche Lieder wurden gesungen, zur Ehre des Gottes, der mit dem fremdländischen Namen Bacchus bezeichnet wird, um seinen Segen zu gewinnen. Auch die Bauern Italiens, Sendlinge aus Troia, sie singen in ungefügten Versen und unter zügellosem Gelächter, fratzenhafte Gesichtsmasken legen sie dabei an aus hohler Baumrinde, und dich, o Bacchus, rufen sie herbei mit fröhlichen Liedern: *ἔλθειν ἦρω Διόνυσε* (Bergk P. L. G. III p. 656). Und dir hängen sie kleine Gesichter weichlicher Gestalt an der hohen Pinie auf. Infolgedessen strotzt der ganze Weingarten von reichlicher Frucht, füllen sich die hohlen Täler und tiefen Schluchten, überall da, wohin das *praesens numen*, der Gott sein schönes Haupt hingewendet hat, der also dem Ruf gefolgt und gegenwärtig war. Darum werden wir gemäss dem Brauch dem Bacchus sein Ehrenlied singen in heimatlichen Liedern: als unblutige Opfer ihm die *lances saturae*, die Früchteschüsseln und die Kuchen darbringen. Dazu wird der geweihte Bock, am Horn geführt, vor seinem Altar stehen, und das Opferfleisch, das fette, die *exta* werden nicht *ollicoqua*, sondern wie es Gesetz ist, *ueru cocta* zubereitet, d. h. an Spiessen aus Haselholz gebraten: wie das Ritual vorschreibt, das genau bei den einzelnen Opfern die Art der Zubereitung des Opferfleisches mit Feuer geschieden hat.

Der Beschreibung eines ähnlichen Festes zu Ehren des Faunus, das Horatius (carm. III 18) in den Sabinerbergen gefeiert hat, enthält das gleiche Ritual des unblutigen und des blutigen Opfers, zum Schluss wird uns erzählt, dass die Tänze der Schollenhacker im Dreitakt getanzt wurden, dem einzigen, in Rom nachweisbaren Tanzrythmus (V. 15. 16):

*gaudet inuisam pepulisse fossor  
ter pede terram.*

Von ihren Liedern ist nicht die Rede, auch nicht von dem begleitenden Musikus, doch ist dies unwesentlich.

Hier hörte man die Lieder des Volkes. Anders in der Nähe der Hauptstadt, bei dem Fest, das die *plebs* am Ufer des Tiber zu Ehren der Anna Perenna im März feierte: *illic et cantant, quicquid didicere theatris, et iactant faciles ad sua uerba manus* (Ouid. fast. III 535 seq.). Hier zeigte das Fest bereits den Einfluss der Grossstadt. Aber von den eigentlichen Festgesängen berichtet der Dichter (675 seq.): *nunc mihi cur cantent superest obscaena puellae dicere: nam coeunt certa-que probra canunt* und darnach (695): *inde ioci ueteres obscaenaque dicta canuntur*: über diese echt römische Volksdichtung wird später (S. 407) die Rede sein. Die Lieder aber, die sie im Theater gelernt hatten, zu deren Begleitung im Tanzschritt sie die Hände warfen wie der Satyr aus der casa del Fauno, sie waren den unten (S. 422) behandelten Liedern aus der Arena artverwandt.

Indessen an jener Stelle der Epistel an den Kaiser (oben S. 401) hat Horatius weder mit diesen Volksliedern zu Ehren der Ceres, noch mit den Gesängen zu Ehren des Bacchus oder des Faun oder anderer Götter seine Vorgeschichte der römischen Literatur begonnen. Sein scharfer Blick hatte vielmehr nur solcherlei Gesänge aus der Masse ausgeschieden, bei denen weder Tänze noch Masken, sondern vielmehr der Spott gegen die Mitbürger einerseits und der Wechselgesang andererseits ein wesentliches Merkmal gewesen ist, Merkmale, die in den bei Vergilius erwähnten Götterkulten nicht vorgehanden waren. Die Bauern der Vorzeit pflegten, wie Horatius lehrt, *condita post frumenta*, nachdem die Ernte eingebracht war, mit Gesinde, Weib und Kind der Tellus mit dem Schweinsopfer, dem Siluanus mit Milch, dem Genius mit Blumen und mit Wein ihren Dank darzubringen. Aus diesen Opferfesten entwickelte sich die Redefreiheit der bei diesen

Festen üblichen *uersus Fescennini*. Bäurische Schimpfreden, *opprobria rustica*, im Wechselgesang, *uersibus alternis* vorgetragen, wurden so auch ausserhalb dieser Feste allgemeine Volkssitte. Hieraus entwickelte sich aber auch die Literatur der Schmähschriften in gebundener Rede, der *mala carmina*, die darum im Zwölftafelgesetz unter schwere Strafe, unter die Strafe des *fustuariums*, des ἀπορπαρισμός gestellt worden ist. Denn man brachte den Verbrecher, in Rom wie in Athen, *more maiorum* mit der hölzernen Waffe zum Tode, nicht mit Eisen oder Stahl.

Wir lehnen es heutzutage ab, die im Zwölftafelgesetz mit Strafe bedrohten Pasquille mit jenen *uersus Fescennini* in Zusammenhang zu bringen, wie Horatius verfährt, sondern betrachten beide Dichtungsarten lieber voneinander gesondert.

Den Grund des Gebrauchs solch schamloser und gemeiner Spottverse auf Mitbürger, der bei jenen Opferfesten, ebenso wie bei der Hochzeit und bei dem Triumph in Übung war, ist uns dargelegt in dem Kommentar des Servius zu Vergilius *Georgica* (II 387 und 389) in den Worten: *necesse erat pro ratione sacrorum aliqua ludicra et turpia fieri, quibus posset populo risus moueri*, d. h. gemäss dem für alle religiösen Feiern gültigen Gesetz war es unumgänglich erforderlich, dass dabei allerlei Spässe und Gemeinheiten aufgeführt wurden, mit denen man das Volk zum Lachen bringen konnte. Zur Zeit Augustins erinnerte man sich eines Brauchs, der vor Zeiten in der Landstadt Lauinium üblich gewesen war, dass bei der Phallusprozession *omnes uerbis flagitiosissimis uterentur* (de ciuit. dei VII 21), noch gegen Ende des 5. Jahrhunderts aber gab es in Rom Verteidiger der gemeinen Lieder, die beim Lupercalienfest zu singen Brauch war, *cantilenarum turpium defensores*; man warf der alten Religion vor, sie würde mit Wörtern für unzüchtige Handlungen und für Schandtaten verherrlicht, *quae obscaenitatum et flagitorum uocibus celebratur*, und ihre Götter könnten nur mit Liedern von sittlichen Verfehlungen gefeiert werden, *quae (numina) nisi criminum decantationibus non coluntur* (Epistulae imperatorum pontificum aliorum Auellana collectio ed. Otto Günther im Wiener Corpus der Kirchenschriftsteller Band XXXV 1 p. 459, 20. 22). Diesem religiösen Bedürfnis suchte man, in der Hauptstadt wie in den Landstädten und Kolonien, bei den Prozessionen dadurch abzuhelpfen, dass eine oder

mehrere lustige Personen in abenteuerlichen Masken im Zug einhergingen und mit den Zuschauern ihre Spässe machten. Bei Festus ist unter dem Wort *Citeria* (p. 59) ein Scholion zu einer Rede des Cato Censorius, unter *manducus* (p. 128) ein Scholion zu Plautus Rudens (595), unter *Petreia* (p. 243) ein Scholion zu einem unbekanntem Schriftsteller erhalten, aus denen hervorgeht, dass in Rom in der Prozession, die die Spiele einleitete, eine lustige Person, die man *Citeria* nannte, auf einem Wagen einherfuhr, *ridiculi gratia*. Aus den dabei angeführten Worten des Cato ersehen wir, dass diese *effigies arguta et loquax* mit den Zuschauern Zwiegespräche führte. Der *manducus* dagegen war nur eine von mehreren *ridiculas formidosasque (effigies)*, unter denen er *ire solebat*, also zu Fuss ging, *magnis malis, ac late dehiscens et ingentem sonitum dentibus faciens*, er gehörte wohl zu dem mit in der *pompa* aufziehenden Schauspielerpersonal der Atellane. In dem Artikel über *Petreia* werden wir belehrt, dass mit diesem Namen eine Person bezeichnet wurde, *quae pompam praecedens in coloniis aut municipiis imitabatur anum ebriam ab agri utio, scilicet petris appellata*. Die hier aufgestellte Etymologie ist wenig einleuchtend, es ist weit wahrscheinlicher, dass uns in *Citeria* der Eigenname eines zanksüchtigen Weibes, in *Petreia* der Name einer ortsansässigen Trunkenboldin erhalten ist, der einer derartigen lächerlichen Gestalt zugelegt worden war, und der sich nach ihrem Ableben in dem frommen Brauch weiter fortgepflanzt hat. Das Christentum hat diesen Gebrauch nicht zu unterdrücken vermocht, der, nach dem Zeugnis des Verrius Flaccus, insbesondere *in coloniis* in Übung gewesen ist. Es kann kein zufälliges Zusammentreffen sein, wenn in unserer grossen Nachbarstadt Köln, die in ihrem Namen heute noch die Zugehörigkeit zu den Kolonien römischer Bürger zur Schau trägt, noch im 18. Jahrhundert der als altväterisch und echt angesehene Brauch bestanden hat, dass vor der Prozession der Gottestracht, des Amburbium, die Person eines Narren, genannt der verrückte kleine Bernhardt, im Volksdialekt: das Geckenbähnchen, einherzog, und durch seine Spässe das umherstehende Volk ergötzte. In dem Briefwechsel der Brüder Boisserée (Sulpiz Boisserée, Stuttgart 1862, S. 149) wird dieser uralte Brauch, der für die kirchlichen Prozessionen mittlerweile unterdrückt worden war, nur bei weltlichen Aufzügen in Köln erwähnt. In der Lebensbe-

schreibung Boisserées (a. a. O. S. 7) wird aber folgendermassen berichtet: ‚Immer am zweiten Freitag nach Ostern wurde die Gottestracht gefeiert. Melchior und ich wurden, um diese feierliche Prozession zu sehen, zum alten Meister Kruchem am Hof geführt. Sie begann schon morgens um neun Uhr nach dem Hochamt vom Dom aus. Den Zug eröffnete ein Fähndrich mit Führer, Trompeter und Pfeifer. Der alte Kruchem erzählte uns, dass früher das sogenannte Gecke-Bähnchen (Berndchen) voraufgetanzt habe, wie er und die alten frommen Leute glaubten, als Erinnerung an den König David; die jungen Leute aber wollten daraus eine lustige Person machen. . . . Der Zug bewegte sich über den Domhof durch die Neugasse an den Rhein, von da ausserhalb der Stadtmauer nach der Richtung zum Bayenturm, von da . . . wieder ausserhalb der Stadtmauer rund um die Stadt, und kehrte bei Cunibert an den Rhein zurück bis an den Punkt seines Ausgangs.‘ Es kann kein Zweifel sein, dass uns nicht eine Institution des Christentums, sondern ein Zugeständnis des Christentums an die heidnische Überlieferung der römischen Kolonie in dieser Sitte einst noch erhalten gewesen ist. Der heidnische Vorgänger dieses Zuges war die *pompa* der alten *Colonia*, mit der die römische Stadt alljährlich die *lustratio* des Stadtgebiets vollzogen kat. Das Gecke-Bähnchen zwar wurde im 18. Jahrhundert aus der Gottestracht entfernt, aber wie Sulpiz Boisserée (a. a. O. S. 149) in einem Brief vom 23. August 1811 seinem Bruder Melchior erzählt, bei den Festen für die Geburt des Königs von Rom, als befohlen worden war, alte festliche Gebräuche wieder einzuführen, samt Fähndrich und Führer mit den heiligen Mädchen und Jungen wieder aufmarschieren lassen, ebenso seitdem bei den Kirmessen, früher auch hier in Bonn ähnlich bei der alten Kühlenkirmess. Vor dem Krieg marschierten diese Spitzen dem Karnevalszug voran, in den diese altrömische und heidnische Gestalt dergestalt einstmals als an die geeignete Stelle versetzt worden ist.

Das älteste nachweisbare Mass für alle diese Volkslieder war eine jambisch-trochäische Zeile, die die Römer der klassischen Zeit als den ‚vorgeschichtlichen Vers‘, den *numerus Saturnius* bezeichnet haben. Als Zeuge einer noch nicht an das Ende der Entwicklung gelangten, noch im Werden begriffenen Metrik ist dieser Vers für die Geschichte der

Dichtformen von grosser Bedeutung. Seinen griechischen Ursprung erweist er in der strengen Beobachtung eines der Grundgesetze der griechischen und der lateinischen jambisch-trochäischen Zeilen, des Gesetzes von der Unzerreissbarkeit des Anapästes. Unerhört war ein Halbvers: *cónsul oppida cepit*, oder: *haec fúnera cum uides*, gesetzmässig ist die Wortfolge: *máximas legiones*, und: *magnám sapientiam*. Zu Anfang des trochäischen Kolons ist das Bestreben erkenntlich, den ersten Fuss als reinen Trochäus zu gestalten, *maximas legiones, filios Barbati*, wie in der griechischen Dichtung es Gesetz war. Als die lateinische Metrik durch des Liuius formvollendete Verse und durch Ennius begründet war, lernte die römische Plebs im Theater die Erfordernisse der künstlerischen Form kennen, *didicere theáris*: danach war der Saturnische Vers nicht mehr erträglich, selbst dem Mann aus dem Volke musste er zum Ärgernis werden.

Die erste Erwähnung eines *carmen* fanden die Philologen des alten Rom im Zwölftafelgesetz, in dem zu lesen war, dass *capite*, mit dem Tod, zu bestrafen sei, *si quis occentauisset siue carmen condidisset, quod infamiam faceret flagitiumue alteri* (Bruns Fontes iuris ed. VII p. 29). Sowohl Cicero, der doch auf Vorarbeiten, wie die des Stilo, zurückgreifen konnte, wie Horatius verstehen diese Worte vom *carmen famosum*, dem Pasquill. Erst in neuerer Zeit glaubt man den heute verlorenen, genaueren Wortlaut besser als die beiden genannten Schriftsteller auf ein Zauber- und Hexenlied deuten zu müssen, weil ein derartiges Lied, ebenso wie ein Pasquill, in der Überlieferung *malum carmen* genannt werde, was doch nicht verwunderlich ist, was aber für unmöglich erklärt wird: den Irrtum bestärkte noch eine irrige Erklärung des Zeitworts *occentare* auf Grund einer missverstandenen Stelle des Plautus (Sitzungsber. d. Sächs. Ges. d. W. LXIII 1911 S. 55). Ich ziehe es vor, vorerst noch der Auffassung des Cicero und des Horatius zu folgen, insbesondere da das Schicksal des Naeuius diese altüberlieferte Auffassung bestätigt. Es ist bemerkenswert, dass diese Pasquille bis in die späteste Zeit des Altertums in poetischer Form abgefasst worden sind, und, gerade wie im Zwölftafelgesetz, auch die Gesetzgebung sich vornehmlich und fast ausschliesslich gegen die Schmähschrift in gebundener Rede gewandt hat: auch nach der Ausdrucksweise des Juristen Paulus

(sent. V 4, 6) hat das Zwölf Tafelgesetz a. a. O. die *actio* eingeführt *de famosis carminibus*. Jene Todesstrafe aber *more maiorum* war längst abgeschafft, allgemein durch die Verbannung schon vor der Zeit des Naenius ersetzt. Die Strafe für den Verfasser eines derartigen Gedichtes war auch in der Kaiserzeit eine schwere: *si quis ob carmen famosum damnetur, senatus consulto expressum est, ut intestabilis sit. Ergo nec testamentum facere poterit nec ad testamentum adhiberi* (Ulpian Dig. XXVIII 1, 18, 1). An einer zweiten Stelle des Digestenwerks (XLVII 10, 5, 9) wird von demselben Ulpian dieselbe Strafe für einen *librum ad infamiam alicuius pertinentem* angesetzt, *eadem poena ex senatus consulto tenetur etiam is, qui epigrammata aliudue quid sine scriptura* (d. h. ohne schriftliche Aufzeichnung) *in notam aliquorum produxerit, item qui emendum uendendumue curauerit*. Aber die Justiz war gegen solche Äusserungen des Volkes, die in gesungenen Liedern und geschriebenen Aufschriften in die Öffentlichkeit traten, machtlos, weil die Verfasser eben nicht leicht festzustellen waren. Das Mass des Volksliedes war, seit dem Aussterben des Saturniers der von den Volksliedern der Griechen entlehnte trochäische Septenar. In diesem Mass haben die Athener den Vers über Sulla gedichtet: *σικάμνον ἔσθ' ὁ Σύλλας ἀλφίῳ πεπασμένον* (Plut. Sull. 2), in Rom das Volk über den *scurra Sarmentus* einige Jahrzehnte später (P. L. M. p. 112 Morel):

*Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus uoluerat.*

*Digna dignis: sic Sarmentus habeat crassas compedes.*

*Rustici, ne nihil agatis, aliquis Sarmentum alliget.*

Die von dem Juristen angeführten Epigrammata auf die Kaiser, sehr boshaften Inhalts, sind in grosser Anzahl aus den Biographien des Suetonius zu belegen.

Es gab aber noch eine andere Art sie zu verbreiten, die an Wirksamkeit den Vortrag durch die menschliche Stimme bei weitem übertraf. Diese Verbreitung geschah durch das Anschreiben der Verse auf den Wänden der öffentlichen und privaten Gebäude, auf den Mauern der Strassen, den Säulen, Statuen, Brunnen. Jede Fläche, auf der man Schrift anbringen konnte, wurde in den Städten der griechischen und der römischen Welt mit Versen jeder Art bedeckt, insbesondere auch Versen derart, mit denen man dem Hass gegen einen Mächtigen Luft machen konnte. Die Griechen

nannten diese Art der Publizistik *τοιχογραφεῖν*, der Geograph Strabo (XIV p. 674/5) gibt uns ein lebendiges Bild von solchen Kämpfen in Versen aus der Stadt Tarsos, wo zur Zeit des Augustus den Stoiker Athenodoros in dieser Weise seine politischen Gegner verunglimpften, *κατετοιχογράφησαν*, wie der griechische Ausdruck lautet, d. h. durch solche Aufzeichnungen von Spottversen auf dem Bewurf der Strassenmauern verhöhnten. Vielerlei Volkspoesie derart ist uns auf den Wänden Pompeiis, Ostias und aus der Kolonie Tamugadi in Afrika erhalten. Die Bürger dieser Städte, die die Schriftlichkeiten der Wände im Vorbeigehen ablasen, hatten hier denselben Genuss und empfanden denselben Reiz, den heutzutage der Leser gedruckter Witzblätter politischer und unpolitischer Art empfindet. In Rom hat ein Volksdichter auf die Statue des Caesar die Septenare aufgeschrieben: *Brutus quia reges eiecit consul primus factus est: hic quia consules eiecit, rex postremo factus est* (Sueton. Iul. 80), gegen den Konsul P. Ventidius des Jahres 43 v. Chr. war das Volk so aufgebracht, dass *per vias urbis uersiculi proscriberentur: concurrite omnes augures haruspices: portentum inusitatum conflatum est recens. Nam mulas qui fricabat, consul factus est* (Gell. XV 4, 3).

Der kampfesmutige Geist dieser *carmina famosa* pflanzte sich fort durch die Städte des Reichs, sogar weit hinüber in den griechischen Osten, wo die Griechen den Namen *φάμωσα* als Fremdwort in ihre Sprache aufnahmen, ein beredtes Zeugnis für die römische Eigenart einerseits und für die durchschlagende Wirkung dieser Volksdichtung. In der Stadt Antiochia beschossen die Bürger den Kaiser Julian mit ihren in Anapästen gedichteten Schmähsversen, die der Kaiser *σκόμματα* nennt, ‚wie mit Pfeilen‘ (or. Antioch. sive Misopogon p. 344 B 345 D 364 B 366 BC). Grossmütig schreibt der Angegriffene: ‚Was die Schmähsungen betrifft, die ihr im einzelnen wie behördlicherseits über mich ausgegossen habt, indem ihr die Scherze in Anapäste gekleidet habt, so überlasse ich es euch, dasselbe mit noch grösserer Redefreiheit zu wiederholen‘ (p. 364 BC) . . . ‚Aber über eure Undankbarkeit steht mir Rede. Habe ich euch, etwa einem Einzelnen oder eurer Gemeinde, jemals Unrecht getan, und, weil ihr hierfür keine Sühne erhalten konntet, misshandelt ihr mich darum in aller Öffentlichkeit mit euern Anapästen, indem ihr mich so in den Volksversammlungen schmäht?‘ (p. 366 B). Als Jovian, der Nachfolger

des Julian, den Persern die Stadt Nisibis preisgegeben hatte, haben dieselben Einwohner von Antiochia ihrem Unmut Luft gemacht, in derselben Weise, wie vordem gegen Julian: *οἱ δὲ Ἀντιοχεῖς οὐχ ἠδέως διέκειντο πρὸς αὐτόν, ἀλλ' ἀπέσκωπτον αὐτόν ῥηδαῖς καὶ παρωδαῖς καὶ τοῖς καλουμένοις φάμοσσις, μάλιστα μὲν διὰ τὴν τῆς Νισίβεως προδοσίαν . . . καθαπτόμενοι καὶ τῆς γυναικὸς αὐτοῦ*: so berichtet aus der Überlieferung der Stadt Antiochia der Geschichtschreiber Johannes von Antiochia F. H. G. IV p. 607 M. Richtig gibt zu diesem casus oblicus Suidas s. u. *φάμοσσα* die Form des Nominativs des Pluralis im Neutrum, unter Anführung der Worte des Johannes Antiochenus, in welcher Form wir die alten *carmina famosa* wieder erkennen. Octavian hatte gegen den Asinius Pollio ums Jahr 43 v. Chr. *carmina* gleicher Art veröffentlicht, die Macrobius (Saturn. II 4, 21) — wir wissen nicht ob dies der wirkliche Titel gewesen ist — *Fescennini* benennt.

Nirgendwo aber finden wir einen Hinweis, dass auch die berühmte, *Satura* genannte Dichtgattung zu jenen Volksliedern gehört habe, nirgendwo spricht Horatius in jener Vorgeschichte der römischen Dichtung von einer *Satura*, nirgendwo brauchen Cicero oder Varro das Wort. Weder Lucilius noch Ennius können das Wort *satura* erklärt haben, es würden sonst die Grammatiker später gerade diese Erklärungen als Zeugnis angeführt haben. Nur als Titel wird das Wort aus republikanischer Zeit angeführt: und zwar in später Zeit für ‚Improvisierte Gedichte‘ des Ennius, für die Gedichte des Lucilius, und für die Menippeae des Varro. Was die letzteren betrifft, so erkennt die gelehrteste Überlieferung bei Diomedes (p. 485), die man früher auf Suetonius zurückführte, und die Überlieferung bei Porfyrio zu serm. I 10, 46 Varros Menippeische Gedichte nicht als *Saturae* an, sondern nur Schriften des Lucilius Horatius, Persius, neben den ganz andersgearteten gleichfalls *saturae* genannten Gedichten des Ennius und Pacuuius. Cicero spricht sehr ausführlich von den Menippeae des Varro (Acad. Post. I 8. 9), nirgendwo braucht er dort das Wort *saturae*, ebensowenig wie an allen den Stellen, wo er über des Lucilius Dichtung spricht. Gellius aber ist in seinen Angaben über den Titel der Menippeae unklar und widerspruchsvoll. Einmal (XIII 31, 1) lesen wir: *saturarum M. Varronis . . . quas partim Cynicas, alii Menippeas appellant*, woraus erhellt, dass der Gesamttitel überhaupt nicht feststand. Nur dies letztere

lässt sich wiederum aus der zweiten Stelle bei Gellius II 18, 7 feststellen, wo überliefert ist: *Menippus . . . cuius libros M. Varro in saturis aemulatus est, quas alii Cynicas, ipse appellat Menippeas*, welche letzteren Titel wir an beiden Stellen ebenso zu deuten vermögen, wie den Titel *Tusculanae* des Cicero bei den Grammatikern.

Mit der Bezeichnung *saturae* war man aber in der Kaiserzeit sehr freigebig. Probus zu Vergil. eclog. (III 2, p. 336, 21 T. H.) kann schreiben: *Varro, qui sit Menippeus non a magistro (cuius aetas longe praecesserat) nominatus, sed a societate ingenii, quod is (d. i. der socius ingenii) quoque omnigeno carmine saturas suas expoliuerat*; Apuleius (florid. 20) wagt sogar zu schreiben, dass Xenokrates *saturas* geschrieben habe, wie Xenophon *historias*. Die Menippeae des Varro werden also gleicherweise *saturae* genannt, wie die Schriften seines Vorbilds und des Xenokrates, sie werden zudem nie mit der Ziffer des Buchs zitiert, wie *Menippearum libro XXXV*, sondern stets mit dem Sondertitel, wie Varro *Periplu lib. II περί φιλοσοφίας*. Das einzige, was hier feststehend ist, ist die Feststellung, dass das Wort *satura* in der Bedeutung Gedicht zuerst bei Horatius im II. Buch der *sermones* im 1. Gedicht V. 1 sich findet, nachdem der Dichter in dem letzten Gedichte des vorhergehenden Buchs über seine Vorgänger in der Satire eingehend gehandelt hatte. Indessen der Inhalt dieses letzten Gedichtes (I 10) ist mit den uns heute zu Gebot stehenden Hilfsmitteln nicht mehr mit Sicherheit zu erklären. Horatius spricht von den Vorgängern, die ihm als Dichter der *sermones* bekannt geworden waren, vor allem von Lucilius, den er als den *inuentor* rühmt und anerkennt (V. 48). Aber wenn Horatius neben diesem *inuentor* noch einen älteren *auctor*, neben dem ‚Erfinder‘ einen ‚Veranlasser‘ dieser Dichtart, ohne einen Namen zu nennen, einführt, so können wir heute weder diese Scheidung verstehen, noch jenen *auctor* mit Sicherheit benennen: es ist nur eine Vermutung, wenn die neueren Erklärer zu der Stelle (V. 66) darauf hinweisen, dass Ennius IV *libros saturarum* (nach Porfyrio zu V. 46) geschrieben hat: die *Satura* des Ennius hatte mit der *Satura* des Lucilius nicht viel mehr als den Namen gemeinsam, und wir können heute nicht mehr feststellen, wer den Gedichten des Ennius diesen Namen beigelegt hat und wie der Titel urkundlich gelautet hat. Nur eines steht fest: innerhalb der 15 Jahre, die auf die besprochene Satire

des Horatius gefolgt sind, hat man in der Umgebung des Thronfolgers, des Tiberius, also in sehr einflussreichen Kreisen Roms, die Gedichte des Ennius und die ganz andersgearteten des Lucilius nebeneinandergestellt und mit dem gleichen Namen als *saturae* bezeichnet. Der bei Horatius hochangesehene Schreiber des späteren Kaisers Tiberius, der nach der zuverlässigen Erklärung Porfyrios (zu epist. I 3,1) eine chronologisch geordnete Auslese aus den Satiren des Ennius, Lucilius und Varro veranstaltet hat, *cuius sunt electae ex Ennio, Lucilio, Varrone saturae*, war genötigt einen gemeinsamen Namen für den Titel der Gedichte der Sammlung anzuwenden und wählte dafür den Namen *saturae*, der ebenso vieldeutig war, wie der Name *eclogae*, mit dem man gleichermassen die *bucolica* des Vergilius, wie die Oden, Epoden, Sermonen und Episteln des Horatius bezeichnet hat. Der von Florus neben Lucilius und Ennius berücksichtigte Varro war keinesfalls der als Dichter ganz unbedeutende und gering geschätzte Reatiner, sondern vielmehr der als Dichter damals berühmte und hochangesehene Atacinus, den Horatius I 10,46 und Porfyrio zu der Stelle als Verfasser Lucilianischer Satiren genannt haben. Der Titel der Sammlung des Julius Florus ist das erste sichere Zeugnis über die einheitliche Benennung der zwei verschiedenen Formen der Satire.

Es schreibt also Horatius a. a. O. V. 64:

*Fuerit Lucilius, inquam,  
Comis et urbanus, fuerit limatior idem  
Quam rudis et Graecis intacti carminis auctor  
Quamque poetarum seniorum turba.*

‚Mag Lucilius, sage ich, fein und geistreich gewesen sein, mag er gefeilter gewesen sein als der Veranstalter der unausgebildeten und von keinem Griechen gepflegten Dichtgattung und als die Schar der älteren Dichter.‘ Wir können hier nur folgendes feststellen: Es hatte damals ein führender Gelehrter die Dichtung des Lucilius und den Dichter selbst als des höchsten Preises würdig verherrlicht: an dieser Überschätzung übt Horatius berechnete Kritik. Derselbe Gelehrte hatte richtig betont, dass die Dichtgattung, die von Horatius ums Jahr 30 v. Chr. mit *satura* bezeichnet wurde, den Griechen fremd war, was dem Cicero unbekannt geblieben war, was ihren vaterländischen Wert für den Römer aber wesentlich erhöhte. Der Erfinder dieser Dichtgattung, die eine sehr

bedenkliche Verwandtschaft mit den im Zwölftefelgesetz verbotenen *carmina famosa* hatte, war nach ihm Lucilius gewesen. Endlich: vor Lucilius war bei einem Dichter eine mit der Art des Lucilius verwandte, aber nicht gleiche Dichtweise altertümlicher Art festgestellt worden, der Lucilius die Anregung verdankt hat, der also nicht, wie Horatius (I 4, 6 seqq.) mit Nachdruck gelehrt hatte, ‚ganz und gar‘ von der attischen alten Komödie abhängig war. Hier hat Horatius stillschweigend seine in der 4. Satire aufgestellte Lehre in einem wesentlichen Punkt zurückgenommen oder abgeändert. Bei Festus (p. 257) wird die Partikel *quianam* zuerst nachgewiesen: *apud antiquos ut Naeuium in carmine Punici belli*, darnach: *et in satyra: quianam Saturnium pop(u)lum pepulisti?* — Der Wortlaut, der Ausdruck *Saturnium populum* passt schlecht für eine *Palliata*, der Titel schlecht für eine *Praetexta*<sup>1)</sup>, beides, insbesondere der in der Cäsur gesetzmässig gebaute Saturnier, passt für ein Pasquill, oder ein politisches Pamphlet, das Verrius oder sein Gewährsmann mit *satura* wohl betiteln konnte; die Anordnung der bei Varro (de l. Lat. VII 107. 108) zugrunde gelegten Ausgabe des Naeuius stellte das *bellum Poenicum* hinter die alphabetisch geordneten Dramen, die Anordnung bei Verrius Flaccus würde darlegen, dass dieses Pamphlet in der Gesamtausgabe erst auf das Epos folgte und am Schluss des Nachlasses angereiht war. So ist es möglich, dass Horatius in jenen Versen, zu deren Erklärung die antiken Scholiasten versagen, eben dieses Pamphlet des Naeuius als eine vorlucilianische *Satura* im Auge gehabt hat. Im übrigen ist die *satura* Kunstdichtung und hat mit dem Volkslied nichts zu schaffen, in dem literaturgeschichtlichen Kapitel des Liuius (VII 2, 7) werden die *impletae modis saturae* den rohen Fescenninenversen als Kunstdichtung entgegengestellt und ist das Wort nur als stilistischer Ausdruck neuer Prägung be-

<sup>1)</sup> Da versehentlich die Worte *et in satyra* zweimal geschrieben sind, ist ein Zweifel an der Richtigkeit der Überlieferung des Titels nicht zulässig. Verrius bei Festus s. u. *satura* p. 314 kennt kein Gedicht, das diesen Titel führt, d. h. er hält diesen Titel, wenn er ihn gekannt hat (den Horatius zitiert er nicht), einer grammatischen Erörterung nicht für wert. Freilich die Glosse *quianam* steht in der durch kein fremdes Element gestörten *qui*-Reihe, während die Glosse *satura* die *st*-Reihe als ein offenbar fremdes Element unterbricht: vielleicht haben wir verschiedene Verfasser der beiden Artikel anzuerkennen. *Pepulisti*, *pulsasti*, *Juppiter*. Auch die Glossen C. G. L. II p. 179 9. 376, 67 wissen nichts über das Gedicht *satura*.

merkwürdig. Der Roman des Petron endlich wird zwar noch in einzelnen Bearbeitungen *Saturae* benannt, aber diese Lesung beruht auf dem heute nicht mehr nachzuprüfenden Zeugnis einer verlorenen Handschrift, sie war wohl nur eine Verderbnis aus dem zuverlässig bei Marius Victorinus (G. L. VI p. 153, 33) überlieferten Titel *Satyricon*. Von des Vergilius *bucolicum* und *georgicon*, des Sabinus *Tiro cepuricon* bis zu des Claudius *Tyrrhenicon* und *Carchedoniacon* und des Lucanus *Iliacon* war diese Form des Titels die in den massgebenden Kreisen jener Zeit beliebte.

Das römische Volk hat die Kunstdichtung der Satire geschaffen, und mit Recht diese Dichtgattung als seine eigenste, und als seine selbständige Schöpfung in Anspruch genommen, niemand hat auch bis jetzt bei den Griechen beispielsweise ein Werk ähnlich der ausgezeichneten 3. Satire des Juvenal nachzuweisen vermocht. Mit dieser Befähigung für diese im Grunde wenig dichterische Dichtart hängt zusammen die im ganzen wenig dichterische Einstellung des römischen Volkes. Fremde waren in der Dichtkunst die Führer, Griechen die Vorbilder. Selbst in den in Italien geborenen Fescennini wird, wie in des Catullus 61. Gedicht, die griechische Weise und der Stil der Kunstdichter herrschend.

Die alten Volkslieder der Römer sind verklungen, wir erhaschen noch mühsam einige Klänge in Nachbildungen selbst aus späten Zeiten. In den *Fescennina de nuptiis Honorii Augusti* lautet der Schluss des Hochzeitsliedes (p. 124 Birt): *Haec uox aetheriis insonet axibus Haec uox per populos per mare transeat: Formosus Mariam ducit Honorius*. Dass dieses die Schlussformel des alten römischen Hochzeitsliedes an den Gott Thalassio gewesen ist, erweist die Vergleichung der boshaften Parodie des Hochzeitliedes im 12. Gedicht der *Catalepton* genannten Sammlung der Jugendgedichte des Vergilius, das *praeter expectationem* mit dem gemeinen Ruf abschliesst: *adeste nunc, adeste: ducit ut decet*

*superbus ecce Nocturnus — hirneam.*

*Thalassio! Thalassio! Thalassio!*

d. h. *ducit die enterocele et epiplocele* der Griechen, *apud nos indecorum sed commune his hirneae nomen est* fügt Celsus (VII 18, 3) hinzu<sup>1)</sup>. Gleicherweise erkennen wir in dem bos-

<sup>1)</sup> Birt im Commentar S. 135 versteht unter *hirneam* das tönerner Trinkgefäß, mir scheint das *hirneam ducere* als Nachwirkung der

haften Pasquill des Seneca auf dem Kaiser Claudius, in dem die *nenia* wiedergegeben wird, die auf dem Forum zu Ehren des Verstorbenen gesungen wird, altlateinisches Sprachgut der Zeit des Ennius (cap. 12):

*cecidit pulchre cordatus homo,  
quo non alius fuit in toto  
fortior orbe.*

(Wiener Stud. XIX 1897 S. 152). Auch die alte volkstümliche Nenie wurde bald durch Kunstdichtung ersetzt. Für die Leichenfeier des Messalla Corvinus auf dem Forum hat der Dichter Ovid eine Nenie verfasst (Wiener Stud. a. a. O.).

Über den Ursprung der musischen Kunst hatte Demokrit nach Philodem de mus. p. 108 K. geäußert, dass, während die übrigen Künste die Not gelehrt habe, die Musik aus dem schon vorhandenen Überfluss und in jüngerer Zeit geboren sei, *μουσικήν φησι νεωτέραν εἶναι, καὶ τὴν αἰτίαν ἀποδίδωσι, λέγων, μὴ ἀποκρίναι τὰναγκαῖον, ἀλλὰ ἐκ τοῦ περιεῦντος ἤδη γενέσθαι* (144 D). Lucretius im V. Buch (1389) folgt dieser Lehre, ebenso wie Tibullus (II 1, 53). Einer anderen Lehre folgt Ovidius (fast. IV 109 seq.):

*Primus amans carmen, uigilatum nocte negata,  
Dicitur ad clausas concimuisse fores:*

danach hätte die Liebe die Verskunst und den Gesang mit dem Paraclausithyron ins Leben gerufen. Andere, denen Varro in der Menippea Onos lyras gefolgt ist, lehrten *primum, eam esse physicen, quod sid ἔμφυτος, ut ipsa uox, basis eius*. Die Musik sei also angeboren wie die Stimme, ihre Grundlage; sie sei *φύσει*: dazu komme die *τέχνη*, indem die *scientia doceat, quemadmodum in psalterio extendamus nervias* (362. 366 B). Bei diesen Untersuchungen haben die Gelehrten bereits auf die kunstlosen Lieder der Bauern und der Arbeiter hingewiesen, so wie a. a. O. Varro (363 B) bemerkt: *homines rusticos in uindemia incondita cantare, sarcinatrices in machinis*. Nur über die Erklärung des Singens bei der Arbeit war man im ungewissen. Die nächstliegende Erklärung war die, dass der Arbeiter, wie die Winzer bei der Weinlese und die *ἀκέστραι* auf ihrem Schneidersitz, sich durch den Gesang die Mühe versüssen wollen, beide arbeiten ja keineswegs im

Hochzeit oder Ehe mit zwei Töchtern des Atilius in der oben erörterten Bedeutung durchschlagender. Ob wirklich die *hirnea* als Folge von Überspannung der Kräfte eintreten konnte, ist dem Witz des Volkes völlig gleichgültig.

Takt oder Taktschritt. So lehrt Dio von Prusa (I p. 2, 20 A.) und der Epikureer bei Philodem de mus. (p. 72 K.). Anders der Stoiker Diogenes von Babylon, dessen Lehre Philodem (p. 71 K.) verspottet und bekämpft (Stoic. uet. fragm. III p. 226 A.). Dieser lehrte: τὸ μέλος κινήτικόν εἶναι φύσει. πρὸς δ' οὖν τὴν ὑπόνοιαν τὴν οὖτω κωφὴν ἔοικεν ἐπεσιπάζθαι, τὸ τοῖς ἐλαύνουσι ἐν ταῖς ναυσὶν καὶ τοῖς θερίζουσιν πάλαι καὶ τὸν οἶνον ἐργαζομένοις, καὶ πολλοῖς ἄλλοις τῶν ἐπίπονα συντελούντων ἔργα, τῶν ὀργάνων τινὰ παρα. . . νύειν· ὁ καὶ Πτολεμαῖον οὗτος γράφει πεποιημέναι τοῖς καθέλκουσι (vgl. p. 15 K.). Die Ruderer also auf der Galeere, die Schnitter, und die Winzer, die mit den Füßen den Wein aus den Trauben stampfen, sie vollziehen allerdings diese Arbeit nach dem Takt des Flötenspielers, sangen wohl auch zu dieser Arbeit im Takt, soweit es ihre Atemzüge erlaubten, die letzteren das ἐπιλήμιον μέλος. Athenaeus V 199 A beschreibt uns den Wagen einer Prozession in Alexandria, auf dem eine traubenangefüllte Kelter gefahren wurde: ἐπάτουν δ' ἐξήκοντα Σάτυροι, πρὸς ἀλλὸν ἄδοντες μέλος ἐπιλήμιον, ἐφεισθήκει δ' αὐτοῖς Σιληνός. Auf einem zuerst von Welcker richtig erklärten Relief (Baumeister, Denkm. s. u. Satyrn, S. 1564) halten sich zwei die Trauben stampfende Satyrn an einem aus Hanf gedrehten Ring und drehen sich im Kreis im Tanzschritt, zu dem ein gleichfalls tanzender und die Flöte spielender Satyr, der neben der Kelter dargestellt ist, den Takt angibt. Auch die 27 Jungfrauen im Chor des Andronicus drehen sich im Tanz auf dem Forum *per manus reste data* (Liu. XXVII 37, 14). Der gleiche Tanzschritt der beiden kelternden Tänzer ist dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Körperhaltung und die Gliederstellung bei beiden vollständig die gleiche ist.

Die uralten, im Altertum allein für symphonisch erklärten Intervalle der Quarte und Quinte können wir heutzutage und konnte man gewiss ebenso im Altertum in ihrer Ursprünglichkeit in den anpreisenden melodischen Rufen der Strassenverkäufer deutlich erkennen. Nach dem gleich anzuführenden Aufsatz von J. L. (S. 17) hat Hector Berlioz eine Symphonie komponiert, *Les cris de Paris* betitelt, in der die rhythmisch und melodisch eigenartigen Rufe der Früchtehändler von Paris zur Verwendung gelangt sind. Wir kennen diese melodischen Rufe der Gemüsehändler von Marathon aus unserem Aufenthalt in Athen, aber auch aus unserer Heimat die Rufe der

Verkäufer an den Bahnhöfen in der kurzen Spanne Zeit, in der der Schnellzug hält: ‚Warme Würstchen, Glas Bier gefällig, Armatique?‘ cis cis fis fis, cis fis fis fis fis, cis cis fis, in der uralten Modulation der Quarte, in der auch der Musiker Tigellius bei Horatius nach dessen Zeugnis (serm. I 3, 7) sein *Io Bacchae* vorträgt (Daheim XLIII 1907 Nr. 30 S. 16 f. ‚Die Musik der Strasse‘ von J. L.). Auch Seneca hat die Schreie der Grossstadt Rom geschildert (epist. 56, 2): *iam biberari uarias exclamaciones et botularium et crustularium et omnes popinarum institores mercem suam quadam et insignita modulatione uendentis*, d. h. feilbietend oder anpreisend, also den Getränkeverkäufer, den Wursthändler, den Kuchenbäcker, den Verkäufer fertiger warmer Speisen. Ausführlicher schon besingen die Milchverkäufer, die Hirten vom Lande, indem sie ihre ganz frische Milch noch im Euter der Schafe feilbieten und anpreisen, deren Vorzüge. Junius Philargyrius und der Berner Scholiast zu Vergilius eclog. 3, 26 (Appendix Seru. III 2 p. 53) schildern diesen Vorgang sehr anschaulich: *Romae pastores cum ouibus circumeuntes, in locis triuiis stantes, cantu pastoralis admonent eos, qui lac emere uolunt itaque sub praesentia emptorum lac multum uenditur*. Diesen Brauch oder einen ähnlichen hat Calpurnius im Auge, wenn der eine Hirte den andern ermahnt (4, 25): *lac uenale per urbem Non tacitus porta: quid enim tibi fistula reddet Quo tutere famem?*

Unter den römischen Gewerken ist das volkstümlichste von allen das Handwerk der Walker, der *fullones*, die mit den Füßen ihre schmutzige Wäsche bereinigten, Fussarbeiter, ebenso wie die Kelterer, von denen oben S. 419 gehandelt ist. Es war bekannt, dass sie gleichermassen im Takt stampfend im Tanzschritt ihre Arbeit verrichteten, und zwar in einem Tanzschritt, der den Namen *saltus fullonius* führte. Diese Benennung galt für *contumeliosius* nach Seneca (epist. 15, 4), man nannte diesen Tanzschritt auch nach Seneca a. a. O. *saltus Saliaris*, was freilich viel vornehmer klang. Dies ist so zu verstehen, dass diese Handwerker bei der Arbeit den Tanzschritt der Salier nachzuahmen pflegten, das *tripudium*, d. h. den Dreischritt, den wir schon bei den Bauern des Horatius als den italischen Tanzschritt kennen gelernt haben (S. 406). Dass der Dreivierteltakt in Italien wie in Griechenland der herrschende Rhythmus des Tanzes gewesen ist, erweist die Verwendung des Wortes *tripodare* für Tanzen im

Lateinischen, im Griechischen die Kennzeichnung des Dreitaktes als *choreius*, als Tänzer *κατ' ἐξοχήν*, oder als *χοροδικώτερος* und *δοχρηστικός* (Aristot. rhet. III 8 p. 1408 b 36 poet. 24 p. 1459 b 37). Auch die griechischen Chöre verrichteten nach Marius Victorinus (G. L. VI p. 60, 9) ihren Tanz *tripudiando*: die uns unverständliche, marschähnliche *διποδία* und das *διποδιάξω* war dagegen eine Besonderheit der kriegerischen Lakedaimonier (schol. Aristoph. Lys. 1243. Poll. IV 101). Die Salier trugen ihre Lieder im Saturnischen Mass, das zu dem trochäischen Rhythmengeschlecht gehört, vor, *canentes carmina cum tripudiis sollemnique saltatu* (Liu. I 20, 4), tanzten demnach im  $\frac{3}{4}$ - oder  $\frac{6}{8}$ -Takt, ebenso also die Walker, von denen der Dichter Titinius (28) witzig sagt, sie pflegten mit den Füßen laut zu singen, *pedibus argutarier*. Gewiss sangen sie zu diesem Stampfen ihr Tanzlied. In dem Haus der Vettier zu Pompeii sind zwei Walker in Gestalt von Eroten dargestellt, in einer Kufe sich einander gegenüberstehend, völlig gleich in Haltung des Körpers und der Glieder, das rechte Knie hochgehoben, der rechte Arm darauf lastend, um es niederzudrücken, ein Gegenstück zu jenen kelternden Satyrn (S. 419), nur fehlt hier der Flötenbläser. Darum werden sie vermutlich ihre Begleitmusik durch ihr Tanzlied selber ausgeübt haben (Monumenti antichi VIII 1898 S. 351 f.).

Auch die Bettler, die in Scharen vor dem Tor an der Landstrasse ihr Gewerbe ausübten, brachten ihre Forderung in Form einer *cantilena* vor, die wenig gemeinsam hatte mit der Kunst des Liedes, das Goethe im Faust den Bettler vor dem Tore singen lässt, das Lied: ‚Ihr guten Herren, Ihr schönen Frauen, So wohlgeputzt und backenrot, Belieb' es Euch mich anzuschauen, und seht und mildert meine Not.‘ Horatius hat uns (epist. I 17, 48 seq.) den Sang der Bettler beschrieben, das Wesentliche des Inhalts ist dasselbe, wie in dem Bettellied des Faust: *Victum date!* ‚Gebt mir Brot‘ singt der eine. *Succinit alter!* der andere löst ihn ab und fällt ein, so dass der Sang als Wechselgesang, wie aus einer Doppelflöte erklingt: *et mihi*. Der alte Erklärer Porfyrio spricht seine Bewunderung über die Schilderung der Bettelsänger aus: *et bene cantilenam mendicorum dixit*, ein Bild aus dem Leben, wie es Horatius vortrefflich zu zeichnen wusste. Zu diesen Liedern im Wechselgesang gehören jene *opprobria rustica* der

*agricolae* beim Erntefest, die Horatius (epist. II 1, 145) mit *uersus Fescennini* bezeichnet, und die *conuicia* der *uindemiatores*, die sie nach Horatius (serm. I 7, 30) beim verspäteten Bestellen des Weingartens mit dem *uiator*, nach Ausonius, der (Mosella 167) den Ausdruck *probra canit* anwendet, mit dem *uiator* auf der Strasse und mit dem *nauiata* auf dem Fluss auszutauschen pflegen. Es gehören ferner hierzu die Wechselgespräche der Gladiatoren, die einstmals in ungebundener Schimpfrede das Volk auf ihren Zweikampf vorbereiteten (zu Lucil. 158), später aber, als Musikbegleitung in der Arena Eingang gefunden hatte, mit einem in griechischem Mass verfassten Lied den Tanzschritt, mit dem sie den Zweikampf einleiteten, zu begleiten pflegten. Ein Bruchstück aus einem derartigen Gladiatorenwechselgesang ist erhalten, eher ein in kindlich volkstümlicher Weise gedichtetes Scherzlied, als ein ‚Spottlied‘, wie es genannt worden ist (Friedländer, Sittengeschichte IV<sup>10</sup> S. 261), also ein Lied zum blutigen Kriegstanz der Fechterpaare, das auch ein Urteil über die Leistungen dieser niedersten römischen Volksdichtung gestattet. In phantastischer Waffenrüstung, ausgestattet mit Fangnetz, Dreizack und Dolch, ging der *retiarius* genannte Kämpfer auf seinen Gegner los, den Gallus oder Murrillo: dieser trug auf dem Helm einen Fisch als Abzeichen, so dass der Kampf das Schauspiel eines Fischers gewährte, der seiner Beute mit Netz und Harpune zu Leibe rückte. Hierzu sang er einen Vers in dem verrufenen ionischen Mass, begleitet vom Tanzschritt im  $\frac{3}{4}$ -Takt, ohne die Anaklasis, d. h. ohne den Übergang zum  $\frac{6}{8}$ -Takt, den der Barbar nicht so leicht ausführen konnte, wie die geschulten Tänzer, die übel berüchtigten *cinaedi*. Er sang:

Nicht dich, nur den Fisch fang' ich, was fürchtest du  
mich, Gallus?

mit beabsichtigtem Doppelsinn, insofern *gallus* auch einen Vogel bezeichnet, den zu fangen nicht Sache des Fischerhandwerks ist. So ist die Überlieferung bei Festus (p. 285) zu deuten: *Retiario pugnanti aduersus murrillonem cantatur: Non te, peto, pisces peto. Quid me fugis, Galle?* Die Prosodie ist die Prosodie des alten Dramas, der Dativ steht zu Anfang statt *a* mit Ablativ, der lexikalischen Anordnung wegen. Es folgt die Erklärung: *quia murrillonum genus armaturae Gallicum est, ipsique murrillones ante Galli appellabantur. In quorum*

*galeis piscis effigies inerat.* Der Gedanke, der in dem Lied ausgedrückt ist, ist kindlich und echt volkstümlich, wenn ich ihn recht verstehe. Bei dem slavischen Frühlingsfest, an dem das Volk sich mit Weidenruten schlägt, singt man in Russland beim Schlagen: ‚Nicht ich, ich schlage, die Weide schlägt‘.

Die Auffassung von der geringen Beanlagung des römischen Volkes für die Dichtkunst wird bestätigt durch diesen Überblick über sein Volkslied in der literarischen Überlieferung, eine Prüfung der *carmina Latina epigraphica* ergibt dasselbe Urteil. Das älteste Stück, das *carmen Aruale*, ist hart und flach in Form und Inhalt, so hart wie der Ausdruck *serra* ‚Säge‘, der nach Servius zur Aeneis (VIII 63) *in sacris* für den Tiberfluss angewandt wurde, weil er die Ufer abnagte, eine Metapher, die in das Gebiet der von Horatius (carm. I. 15, 18—20) angeführten Attribute der Begleiterin der Fortuna von Antium verweist, die *clavi*, *cunei*, *unci* und das *plumbum*. Unklar ist die auf Catos Origines zurückgehende, mehr romanhaft oder pädagogisch als wirklich geschichtlich anmutende Überlieferung, *solitos esse in epulis canere conuiuas ad tibicinem de clarorum hominum uirtutibus* (H. R. Rel. ed. Peter, Lips. 1914, p. 92 fragm. 118), nach Varro de uita p. R. (Non. p. 76) waren *in conuiujs pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant maiorum, et assa uoce et cum tibicine*, eine Überlieferung, aus der Niebuhr seine berühmte Aufstellung über die älteste, die epische Überlieferung der Geschichte Roms zu entnehmen gewagt hat. Schon in der Überlieferung über die Philologie des Aelius Stilo macht es uns Eindruck, dass dieser Gelehrte die Erklärung gerade der ältesten Denkmäler, wie des Saliarliedes und des Zwölftafelgesetzes, für die Aufgabe der neubegründeten Wissenschaft erachtete. In der Zeit Caesars aber galt es als etwas Grosses, sehr alte Schriftwerke, wie die Leinwandbücher, als Zeugen anzuführen. Mit marktschreierischem Wichtigton wird bei Macrobius (Saturn. V 20, 18) ein Buch *uetustissimorum carminum, qui ante omnia, quae a Latinis scripta sunt, compositus ferebatur* aufgeführt, in dem ein *rasticum uetus canticum* gestanden haben soll folgenden Wortlauts: *hiberno puluere, uerno luto grandia farras, camille, metes.* Das Zitat stammt aus einem Kommentar zu Vergilius Georgica (I 101), wird auch von Servius auctus zu der Stelle angeführt und der Wortlaut war bereits dem Verrius Flaccus

in dieser Form bekannt (Paul. p. 93). Nur jambische Senare, ein Mass, in dem auch das alte *carmen Nelei* abgefasst war, lassen sich ohne gewaltsameres Eingreifen herstellen, wenn man diese Prosa in Verse zurückversetzen will. Aber wichtiger als solche Versuche ist der Nachweis, dass dieses Bruchstück in dem Antitheton von *pulvis* und *lutum* unbekanntem griechischen Vorbildern gefolgt ist (Zeitschr. f. d. österr. Gymn. XLVIII 1897 p. 221). In einem Vers des griechischen Volksliedes, einem trochäischen Septenar, der bei Plutarch (quaest. nat. 16 p. 915 E; P. L. G. III p. 669 B) erhalten ist: *στρον ἐν πηλῷ φύττει, τὴν δὲ κριθὴν ἐν κόνει*, erkennen wir dasselbe Antitheton *ἐν πηλῷ* und *ἐν κόνει*, wie es das unbekannte Vorbild dem unbekanntem lateinischen Verfasser jener Zeilen geboten hat, einem Schriftsteller, nach der gezierten Sprache zu urteilen, jungen Datums.

Die inschriftlich erhaltenen Gedichte zeigen nirgendwo hervorragende dichterische Vorzüge, im besten Fall Geschicklichkeit in der rhetorischen Handhabung der griechischen Dichtform, die 5 Grabschriften der Scipionen, im Saturniervers und Distichon, die mehr rhetorische als poetische Nachbildung einer *oratio funebris* in klar erkenntlicher fünffacher Variierung der Satzform, die die Grundlage für das *carmen* bildet, und die nie die gleiche sein soll. In späterer Zeit ist die Nachbildung der führenden Dichter Roms in die Augen fallend, die auch im niederen Volk grosse Verbreitung gefunden haben. Besonders beliebt ist das nüchterne Liebesgedicht (946 B): *quisquis amat, valeat, pereat qui nescit amare, bis tanto pereat quisquis amare uotat*, ähnlicher Art, d. h. glatt und ohne Wärme das gleicherweise beginnende Gedicht (947 B): *quisquis amat, ueniat: Veneri uolo frangere costas fustibus et lumbos debilitare deae e. q. s.* Nur von einem Lied, und zwar einem Volkslied, wird uns berichtet, in dem das Motiv der Liebe den unbekanntem Dichter und Sänger begeistert hatte, der in seinem Gesang *ad absentem amicam* mit dem grossen Beethoven inhaltlich sich berührte, mit den Liedern an die ferne Geliebte. An einer Stelle der Reisebeschreibung des Horatius (serm. I 5, 14 seqq.), die grammatisch nicht leicht zu erklären ist, wird uns dieser Sänger *ad absentem amicam*, der Schiffsmann, der reichlich schlechten Wein zu sich genommen hatte, und sein Fahrgast, der in das Lied miteinstimmt, vor Augen geführt. Die *mali culices*, das sind die bösen Anopheles-

mücken der Pomptinischen Sümpfe, *ranaeque palustres* und die unermüdlichen Frösche, *auertunt somnos. Absentem ut cantat amicam Multa prolutus uappa nauta atque uiator Certatim, tandem fessus dormire uiator incipit e. g. s.*, d. h. durch das Lied, das die beiden mit vereinten Kräften singen, fällt erst der Fahrgast, dann auch der betrunkene Schiffer in den Schlaf. Da beide das nämliche Liebeslied singen ‚an mein fernes Lieb‘, so sind sie nicht selber die Dichter, sondern sie singen das Lied eines bekannten Dichters. Mag sein, dass das Volk damals seine eigenen, nirgendwo erwähnten Liebeslieder hatte und sie nüchtern wie betrunken singen mochte. Aber nach den erhaltenen Proben möchte man den Römern ein solches Volksgedicht absprechen. Sowohl die Wandkritzeleien in Pompei, wie die anderorts erhaltenen *carmina Latina epigraphica*, sie zeigen, dass die Gedichte, selbst der Ungebildeten und in der Metrik Unvermögenden, zu denen der Trimalchio des Petronius zählt, von der führenden Dichtung der Gebildeten Roms beeinflusst gewesen sind, die ja auch in die volkgefüllten Theater ihren Einzug gehalten hatte. Nach des Suetonius Bericht (p. 60 R.) wurden die *bucolica* des Vergilius derart bewundert, dass sie *in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur*. Der erste und einzige Liebesdichter aber ums Jahr 37 v. Chr. war der Begründer der römischen Liebeselegie, C. Cornelius Gallus, und dessen Lieder auf die *absens amica*, die ihm entflohenen Lycoris, waren die Berühmtheit jener Tage. In der letzten Ekloge hatte zwei Jahre vor der Reise des Horatius Vergilius die Gebildeten der Stadt Rom auf die Elegie des Gallus hingewiesen, die Verse 46 ff., die aus Gallus wörtlich entnommen sind, lassen uns die Sehnsucht nach der entflohenen Geliebten nachempfinden:

*tu procul a patria (ne sit mihi credere tantum)  
 Alpinas a, dura niues et frigora Rheni  
 me sine sola uides. a, te ne frigora laedant!  
 a tibi ne teneras glacies secet aspera plantas.*

Diese Töne des Gallus haben Lygdamus 4,57 nachgebildet; und später Propertius I 8. Möglicherweise auch sangen jene beiden gleichgestimmten Verehrer der Liebesdichtung nicht eine Elegie des Gallus selbst, sondern eine Nachbildung Ovid (a. a. O. oben S. 406) bezeugt von den Liedern der *plebs* beim Volksfest der Anna Perenna im Hain der Obstbäume am Tiberufer: *illic et cantant, quidquid didicere theatris.*

Die Verse aber jener römischen Kunstdichter wurden nicht nur auf der Bühne gesungen, sondern auch an andern Orten, wo sich das Volksleben in Stadt und Land abspielte, öffentlich vorgetragen. Horatius berichtet, dass manche Dichter die Erzeugnisse ihrer Muse im Gewölbe des Badehauses, oder selbst auf der Mitte des Marktes vorgelesen haben, so wie einst Solon seine *Elegie Salamis* auf dem Markte Athens zuerst veröffentlicht haben soll (serm. I 4, 75. Plut. Solon 8). Das anschaulichste Bild römischen Volkslebens der Zeit des Trajan hat uns Dion von Prusa entworfen, in der XX. Rede (II p. 261, 21 A.), wo er erzählt, wie er einmal, durch den Zirkus gehend, *διὰ τοῦ ἵπποδρόμου βαδίζων* manigfachen Schaustellungen für das dort versammelte Volk beigewohnt habe: wie der Artikel erweist, konnte er nur den weltberühmten Circus Maximus in Rom so bezeichnen.

Er sah dort einen Flötenbläser und den dazu gehörigen Tänzer, *τὸν μὲν αὐλοῦντα, τὸν δὲ ὀρχούμενον*, daneben einen Zauberkünstler seine Kunststücke vorstellend, *τὸν δὲ θαῦμα ἀποδιδόμενον*. Dazu kam einer, der ein Gedicht vorlas, *τὸν δὲ ποίημα ἀναγιγνώσκοντα*, entweder das Werk eines berühmten Zeitgenossen, oder ein Werk, das der Vortragende, ein Volksdichter nach Art des *non optimus urbicus poeta* bei Martialius (I 41, 11), wo die neusten Herausgeber *urbicus* einstimmig als Adjektiv, nicht als Eigennamen auffassen, selber verfasst hatte. Derartige Dichter trugen für eine kleine Münze im Zirkus ihre Werke vor, die Vornehmen aber, wie bekannt, vor erlesenen Gästen und Zuhörern aus der ersten Gesellschaft der Stadt. Weiterhin sah er einen, der ein Lied sang, *τὸν δὲ ᾄδοντα*, und schliesslich einen, der eine Geschichte erzählte, oder auch ein Märchen, *τὸν δὲ ἱστορίαν τιὰ ἢ μῦθον διηγούμενον*. Solche Geschichtserzähler konnte man im vorigen Jahrhundert noch in den Hafenstädten Siziliens vor einer Schar von Matrosen, Arbeitern, Handelsleuten u. a. für einen Soldo pro Kopf ihre spannenden Geschichten vortragen sehen, mir selbst war es einstmals (1885) nur geglückt, einen Roman aus einer Zeitung der Hauptstadt vor einem solchen Kreise am Hafen von Catania vorlesen zu hören, wie begreiflich, eine grosse Enttäuschung. Die eindrucksvolle Ankündigung dieser Geschichtserzähler im alten Rom hat der jüngere Plinius (II 20, 1) treulich erhalten: *assem para! et accipe auream fabulam*.