

WERNER SCHNEIDER

CAPPA

aus: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 112 (1996) 203–217

© Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn

CAPPA

ἀρχὴ μεγίστη τοῦ φρονεῖν τὰ γράμματα¹

Die Inschrift² einer frühkaiserzeitlichen Graburne recht stattlicher³ Größe aus Ameria⁴ lautet:

L MINI TIBICINIS
CASSIA UXOR
L CASSI PRINCIPIS TIBICINIS
CAPPAE

Diese klotzigen Kalksteinkästen⁵ sind eine lokale Besonderheit⁶ des umbrischen Municipiums und haben mit ihren stadtrömischen Namensvettern⁷, den marmornen Graburnen mit vegetabilischem oder auch figürlichem Dekor, nichts weiter gemein⁸. Sie gehören in die Jahre der ausgehenden Republik und der julisch-claudischen Epoche, bevor sich auch in Ameria seit der Mitte des 1. Jhs. mit der Verwendung von Marmor der Einfluß der Capitale stilbildend durchsetzen wird. Einhergehend mit einer Formatreduktion schlägt dann der Trend zum Kostbar-Preziösen durch und bestimmt fortan die Formen funererer Repräsentation.

¹ P.Bour. 1 fol. VII verso 169 f.; zur Parallelüberlieferung und den Überlieferungsvarianten der Gnome S. Jaekel, *Menandri Sententiae* (Leipzig 1964) 5 und D. Hagedorn – M. Weber, *Die griechisch-koptische Rezension der Menander-sentenzen*, ZPE 3, 1968, 27f. Zu den Textzeugnissen ist neuerdings hinzugekommen eine Holztafel im Louvre Inv. AF.1195: P. Cauderlier, *Cinq tablettes en bois au Musée du Louvre*, RA 1983, 276 ff. Abb. 6. Einen Überblick über derartige Text-dokumente liefern G. Zalateo, *Papiri scolastici, Aegyptus* 41, 1961, 160 ff. und J. Debut, *Les documents scolaires*, ZPE 63, 1986, 251ff.

² CIL XI 4424 = ILS 5239 (vgl. Tafel XII).

³ Br. 1.03 m; erhaltene H. 0.64 m; T. 0.64 m. Die Meißelung der Buchstaben ist von guter Qualität, ihre Höhe beträgt in der ersten und zweiten Zeile 7 cm, danach 6 cm. Wortgrenze ist durchgängig mit Punktrennung markiert.

⁴ Zu den römischen Resten von Ameria M. Verzar, *Archäologische Zeugnisse aus Umbrien*, in: P. Zanker (Hsg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium Göttingen 1974* (1976) 116 ff. hier 127 ff. Abb. 18/19, 21, 23/24, M. Gaggiotti u.a., *Umbria - Marche. Guide archeologica Laterza* (Rom - Bari 1980) 30 ff., *Ausst.-Kat. 'Gens antiquissima Italiae. Antichità dall'Umbria in Vaticano'* (Perugia 1988) und zuletzt, bes. zu den Fortifikationen, P. Fontaine, *Cités et enceintes de l'Ombrie antique* (Brüssel - Rom 1990) 69 ff. Taf. 3-12 sowie *EAA Suppl. II 1* (Rom 1994) 187ff. Abb. 225-229 s.v. Amelia (D. Monachi) (mit weiterer Literatur).

⁵ Der ehemals zugehörige, wohl giebelförmige Deckel fehlt heute wie bei anderen gleichartigen Stücken auch, die oftmals sekundär als Viehtränke dienten. Bei einer solchen Zweitverwendung hätte hier immerhin der Kappa eines anderen Kulturkreises ein geeignetes Ambiente gefunden! cf. E. Ishida, *Kappa Legend. A Comparative Ethnological Study on the Japanese Water-Spirit Kappa which Tries to Lure Horses into the Water*, *Folklore Studies* 9, 1950, 1 ff.

⁶ Für einige der weiteren lokalen Sonderformen der Grabdenkmäler Umbriens ist besonders die Arbeit von S. Diebner, *Reperti funerari in Umbria a sinistra del Tevere I sec. a.C. - I sec. d.C.*, *Archaeologia Perusina* 4 (Rom 1986) heranzuziehen.

⁷ Zur Gattung allgemein F. Sinn, *Stadtrömische Marmorurnen, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 8 (Mainz 1987) und dies., *Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen I Die Grabdenkmäler 1: Reliefs Altäre Urnen* (Mainz 1991).

⁸ H. Blanck, *Archäologische Funde und Grabungen in Mittelitalien 1959–1969*, AA 1970, 318 Abb. 60; S. Diebner, *Sonderformen von Urnen und Grabstelen in den Regionen Mittelitaliens*, in: H. v. Hesberg – P. Zanker (edd.) *Römische Gräberstraßen: Selbstdarstellung — Status — Standard. Kolloquium München 1985* (1987) 230 Taf. 40a-d. Zur Gattung in Kürze eingehender R. Ajtai, *Die römischen Grabdenkmäler von Amelia*, *Archaeologia Perusina* (im Druck. Ich danke dem Autor auch an dieser Stelle für die vorzeitig gewährte Einsicht in den Katalogteil dieser Arbeit, für hilfreiche Hinweise sowie die liberale Überlassung der Fotografie).

I

Bevor wir uns dem eigentlichen Anlaß dieser Zeilen, dem erklärungsbedürftigen Cognomen *Cappa*, zukehren, ist in aller Kürze ein Problem der Nomenklatur zu erörtern. Das karge Formular der Inschrift, die nur die nackten Namen nennt und den Leser bei den Genitiven ein *monumentum/urnam/ollam (fecit)* oder *ossa (posuit)* antizipieren läßt, ist charakteristisch für weitere Tituli in Ameria⁹. Cassia feierte mit der Urne das Andenken an ihren Gatten und¹⁰ ihren Vater. Dieser läuft in der Forschung seit F. Buecheler¹¹, soweit ich sehe, bis heute einhellig¹² unter dem Namen L. Cassius Princeps Cappa¹³. Zwar ist *Princeps* als Cognomen belegt¹⁴, doch würde ein doppeltes Cognomen zu einer Zeit Probleme auf, da L. Minius, der Schwiegersohn, noch ganz ohne ein solches auszukommen hatte¹⁵. Vor allem wäre der Umstand, daß die beiden Cognomina durch eine dazwischentretende Berufsbezeichnung auseinandergerissen würden, mehr als bedenklich¹⁶. So bietet es sich eher an, PRINCIPIS als auszeichnenden Titel zur Berufsbezeichnung zu ziehen¹⁷. In Analogie zu Princeps Centurio oder Princeps Tabularius¹⁸ wäre L. Cassius demnach Princeps Tibicen (eines collegiums von Flötenspielern?¹⁹) in Ameria und unter dem Cognomen²⁰ *Cappa* ebenda bekannt gewesen. Vermutlich hat er nicht nur als Instrumentalsolist gewirkt, sondern auch in einer Kapelle²¹ wie dem vom Pantomimen Bathyllus²² eingeführten stärker

⁹ Man vergleiche die amerinische Inschrift einer Urne (CIL XI 4422), die aus derselben Werkstatt wie die Stiftung der Cassia stammen dürfte: *Glaphyrus Rosciae / vilicus / Cinnamini conservae* (hier mit Dativ).

¹⁰ Zwei Verstorbene, Bruder und Schwester, gilt auch die amerinische Urne CIL XI 4423.

¹¹ Coniectanea, RhM N.F. 37, 1882, 332 f. = Kleine Schriften II (Leipzig - Berlin 1927) 454 f.

¹² Zuletzt H. Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*. Antiquitas I 41 (Bonn 1992) 218.

¹³ R. Benz, *Unfreie Menschen als Musiker und Schauspieler in der römischen Welt* (masch. Diss. Tübingen 1961, mir unzugänglich) folgend, hat sich auch G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967) 320 Buecheler angeschlossen.

¹⁴ I. Kajanto, *The Latin Cognomina*, SocScientFenn 36 (2) (Helsinki 1965) 74 f., auch als Sklaven- und Freigelassenenname: ebd. 134; H. Solin - O. Salomies, *Repertorium nominum gentilium et cognominum Latinorum* (Hildesheim - Zürich - New York 1994) 384 s.v.

¹⁵ Das Cognomen fehlt in den Municipien bekanntlich oft genug bis in die frühe Kaiserzeit hinein: RE IV (1901) 226 s.v. Cognomen (Mau). Zur Einführung des Cognomens in der Namenreihe B. Doer, *Die römische Namengebung. Ein historischer Versuch* (Stuttgart 1937) 52 ff. bes. 67 und jetzt H. Rix, *Römische Personennamen*, in: E. Eichler u.a. (edd.), *Namenforschung. Ein internationales Handbuch zur Onomastik, Teilband I* (Berlin - New York 1995) 724ff. bes. 730f..

¹⁶ Da mir ein Nachtrag des *Cappae* am Ende des Titulus, welches der Steinmetz in der ersten Zeile beim Namen des L. Minius vergessen hätte, auch wegen der Schriftgröße in der letzten Zeile, die mit der vorletzten identisch ist, kaum wahrscheinlich vorkommt, liefe beim bisherigen Forschungsstand alles auf eine Aporie hinaus.

¹⁷ Diese Lösung vertritt jetzt - ohne Erörterung der Problematik - Ajtai in der in Anm. 8 genannten Arbeit. An literarischen Belegen für die attributive Verwendung von *princeps* sind etwa zu nennen *principes sententiarum consulares* Liv. 8. 21. 8, *principes liberos* Tac. dial. 28.5, *principes viros* ebd. 40.1 oder *principes ordines* Paul. Fest. p. 224. 13 Müller.

¹⁸ S. die Grabinschrift für einen Ulpus Cadmus, *qui fuit princeps tabularius in statione* (CIL VI 8446) oder *princeps decurio*: mit weiteren Parallelen bei RE Suppl. VIII (1956) 628 ff. s.v. Princeps (W. Enßlin).

¹⁹ Kollegien von Flötenspielern bei Val.Max. 2. 5. 4; CIL VI 240; 2584; 32448; 32449/3877; ein collegium von *tibicines* und *fidicines*: CIL VI 2191; ein *collegium symphonicorum*: CIL VI 4416. E.J. Jory, *Associations of Actors in Rome*, Hermes 98, 1970, 224ff. Allgemein M. Ausbüttel, *Untersuchungen zu den Vereinen im Westen des Römischen Reiches*, FAS 11 (Kallmüntz/Opf. 1982) 22 ff. Ich erinnere noch an die berühmte Geschichte vom Exodus der Tibicines bei Liv. 9. 30 und O. Fast. 6. 653 ff. mit E. Müller-Graupa, *Die Legende vom ersten Streik in Rom*, Gymnasium 41, 1930, 132 ff. bes. 136 f.; J.E. Spruit, *Histoire en legende rond het collegium tibicinum te Rome*, Mens en Melodie 20, 1965, 134 ff. (non vidi).

²⁰ Vereinzelt Belege für Cognomina aus dem Bereich der Auletik sind *Fistula* (CIL VIII 319), *Calamus* (CIL VI 7 s.v.) oder *Choraulo/-es* (H. Solin, *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch II* [Berlin - New York 1982] 1026); doppeldeutig ist P. Clodius *Diaulus*: Solin a.O. I 1181 stellt es vor *Dromus*.

²¹ Ähnlich jetzt auch Ajtai l.c.

²² Pantomimenauftritte in Umbrien bezeugt etwa die Inschrift, die M. Sordi, *L'epigrafe di un pantomimo recentemente scoperta a Roma*, Epigraphica 15, 1953, 104 ff. bekanntgemacht hat.

besetzten Orchester²³ die Funktion eines 'Konzertmeisters' übernommen, der die Rolle von Ensemblemitglied und Dirigent auf sich vereinigte. Am ehesten ist hierfür das griechische Protaules²⁴ als semantisches Äquivalent anzusehen. Daß *Cappae* erst *nach* der Berufsbezeichnung folgt, bleibt freilich ungewöhnlich, aber nicht ohne Parallele. In mehrfacher Hinsicht aufschlußreich ist hier die Grabinschrift für den Pantomimen C. Iulius Actius Cucuma:

*C. Iulio Aug. lib.
Actio p r i o r i
p a n t o m i m o
Cucumae vixit
anni XIX et
menses V*²⁵

Sie liefert nicht nur mit der hierarchisch spezifizierten Berufsangabe *prior pantomimus* eine nahe Entsprechung zu *princeps tibicen*, auch das angehängte, nur selten belegte Cognomen *Cucuma*²⁶ bietet seiner Stellung wegen eine Parallele für das nachklappende *Cappa*²⁷.

Im Fall des Ameriners könnte man weiterhin argumentieren, daß sein Cognomen nicht so sehr der Person, sondern vor allem dem *Beruf* des Cassius galt und sich darum nicht dem Gentile, sondern der Angabe seiner Profession anschloß. Dafür würde die in der Folge gebotene Erklärung des Namens *Cappa* sprechen, die auf eine Herleitung aus dem Berufsleben des Cassius hinauskommt²⁸.

Nichts deutet darauf hin, daß die genannten Personen keine Ingenui gewesen wären²⁹. Der nicht selbstverständliche Hinweis auf den Musikerberuf der beiden ist wohl so zu erklären, daß er ein gewisses Maß an Popularität, wenn nicht gar gesellschaftlichem Renommee³⁰ beinhaltete - erst recht, da es sich in einem Fall um den Princeps Tibicen des Municipiums handelte. Ein Gran Berufsstolz³¹

²³ Macrobius, Sat. 2. 7. 18. E.J. Jory, The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime, BICS 28, 1981, 147 ff.

²⁴

V P LUCILIUS ◀ L
CROESUS PROTAULES

CIL VI 10136 = ILS 5237 (mit Angabe zahlreicher Parallelen). Weitere vergleichbare griechische Termini sind hier ἡγεμών, κορυφαῖος; RE XVIII 2 (1949) 843 s.v. Pantomimus (E. Wüst).

²⁵ CIL VI 5. 3217 = ILS 5182.

²⁶ CIL II 3681 (Palma/Mallorca). Weiteres bei Kajanto a.O. 344.

²⁷ Vgl. ferner ILS 5256 *Scirtus / symphonicus / Cornelianus* und 5238 *Anteros hypaul. / Vedianus Molpus / h.s.e.*

²⁸ Auch läßt sich die Tendenz, das griechische Cognomen als den Teil des Namens, der recht eigentlich die Identität des Genannten preisgibt, am Ende der Inschrift zentriert in eine eigene Zeile zu setzen, häufiger beobachten, etwa auf dem stadtrömischen Cinerar-Altar des C. Iulius Philetus aus caliguläischer Zeit: Sinn, Museo Gregoriano Profano a.O. 65 ff. Nr. 33 Abb. 96.

²⁹ L. Minius aus Ameria ist in der Forschung als "freier Berufsmusiker echter römischer Abkunft" unter den sonst bekannten Tibiabläsern aufgefallen, während ihr Vater, L. Cassius Princeps, noch dem Freigelassenenstand angehört habe: Wille l.c. unter Berufung auf die Untersuchungen von Benz a.O. (s.o. Anm. 13).

³⁰ So jedenfalls Ajtai l.c. Das Phänomen verdiente seiner sozialgeschichtlichen Relevanz wegen besonderes Interesse und würde eine Sichtung der diesbezüglichen epigraphischen Zeugnisse in einer eingehenden Studie rechtfertigen. s. einstweilen A. Baudot, Musiciens romains de l'antiquité (Montreal 1973) 21 ff. und meine streiflichtartigen Beobachtungen in den folgenden Anm.

³¹ Erfolgreiche Auletten figurieren später in der Kaiserzeit auch in deutlich repräsentativeren Grabmonumenten wie etwa L. Cornelius Korinthos, ein musischer Periodonike, im Museum von Isthmia: P.A. Clement, L. Kornelios Korinthos of Corinth, in: D.W. Bradeen - M.F. McGregor, ΦΟΡΟΣ. Tribute to B.D. Meritt (Locust Valley, N.Y. 1974) 36 ff. Taf. 2-4. Gesamtansicht des knapp drei Meter hohen und nahezu einen Meter breiten Monumentes bei H. van Looy, Qui étaient les athlètes? Classe sociale et rang, in: D. Vanhove (Hsg.), Le sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition (Ausst.-Kat. Brüssel 1992) 134 Abb. 3. Das Relief zählt nicht zu den Berufsdarstellungen im engeren Sinne, wie sie von römischen Grabdenkmälern in Italien bekannt sind, sondern zeigt in repräsentativer Frontalität das Halbbild des Auletten, der am Attribut seines Doppelaulos kenntlich ist. Schon im klassischen Athen ist der im musischen Agon erfolgreiche Aulet einer der wenigen Grabherren, der auf seinen 'Beruf' als Quelle von Sozialprestige in Wort und Bild dezidiert verweist, s. den

spricht ja auch aus der Tatsache, daß der Vater offensichtlich Wert darauf gelegt hatte, seine Cassia an einen Kollegen zu verheiraten - wie das wohl in Musikerfamilien aller Jahrhunderte vorgekommen ist³². Während unter den figürlichen Darstellungen römischer Grabsteine die Berufsgruppe der Tibicines nahezu zu fehlen scheint³³, heben die Inschriften gelegentlich die Tätigkeit als Flötenspieler hervor³⁴.

II

Mit diesen Überlegungen ist die von Buecheler³⁵ vorgeschlagene Identifizierung des Cassius mit einem bei Phaedrus³⁶ erwähnten Flötenspieler fraglich geworden³⁷. Der große Latinist³⁸ hatte vor allem aber zu Herkunft und Bedeutung des ebenso seltsamen wie seltenen³⁹ Cognomens *Cappa* eine Reihe unge-

Grabstein des Olympichos: Chr.W. Clairmont, *Gravestone and Epigram* (Mainz 1970) 111 f. Nr. 35 Taf. 18 und zuletzt ders., *Classical Attic Tombstones II* (Naters 1993) 174 f. Nr. 235 (mit Lit.). Cornelius Korinthos hingegen ist als vielfacher Sieger in den Nemeen, Pythien und weiteren Festspielen durch die impressive Galerie im Relief angegebener Siegeskränze zu erkennen. Der Flötenspieler als Agonist bleibt weitestgehend auf den griechischen Raum beschränkt; zu Auletik und Aulodik im älteren Griechenland und ihrem agonalen Rahmen H. Kotsidu, *Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit. Eine historisch-archäologische Untersuchung* (München 1991) und zuletzt H.A. Shapiro, *Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia*, in: J. Neils (Hsg.), *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Ausst.-Kat. Hanover, N.H. (Princeton 1992) 52 ff. Abb. 32 - 51 Nr. 19 - 22, zur musischen Agonistik im griechischsprachigen Teil des Imperium Romanum neuerdings P. Herz, *Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit*, in: J. Blänsdorf - J.M. André - N. Fick (edd.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum* (Tübingen 1990) 175 ff., zum Phänomen des musischen Periodonikes A. Mastino - H. Solin, *Sardinia antiqua. Studi in onore di P. Meloni* (Cagliari 1992) 354ff. Nr. 4. Konzertreisen dieser Pultstars führten freilich gelegentlich auch in Gebiete ohne eine genuine musisch-agonistische Tradition, wie der Grabstein des jungen Choraules Ruphus in Köln belegt: B. und H. Galsterer, *Die römischen Steinschriften aus Köln* (Köln 1975) 73 Nr. 303 Taf. 66.

Beiseite bleiben hier die Grabsteine für Berufsmusiker im Militärdienst wie der des Syrs Sibbaeus in Mainz: F. Behn, *Die Musik im römischen Heere*, *MainzZs* 7, 1912, 36 ff. hier 45 und ders., *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter* (Stuttgart 1954) 72, 136 ff. Taf. 42 Abb. 98.

³² Nicht immer verlief hier die Eheanbahnung so ergebnislos wie im Falle Bach/Buxtehude im Lübeck des Jahres 1705 oder endete in einer komplizierten *ménage à trois* wie im Hause Liszt/v.Bülow!

³³ Keine Beispiele bei G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen*, *AF* 12 (Berlin 1982); lediglich das Attribut der Flöten (?) mit anderen Instrumenten handwerklicher Art auf einem Grabstein für einen *calamaula* aus der Gegend von Patauium: A. Prosdocimi, *NSc* 1896, 316 f.; *ILS* 5241. Ich nenne noch die Ausnahme einer Grabstele in den Uffizien mit dem zwergwüchsigen (!) Auleten Myropnos, der im Reliefbild das Attribut seiner beiden Aulosrohre vor sich hält: M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton 1961) 236 Abb. 782; D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms*, *Acta Bernensia X* (Bern 1987) 109 Nr. 864 Taf. 46. Hinzu kommt ein Neufund aus L'Aquila im Museum von Chieti - die provinzielle Arbeit dieses Reliefbildes gibt zwei Flötenpaare in vergrößertem Maßstab neben dem Verstorbenen wieder: M. Buonocore - P. Cugusi, *Nuovo carme epigrafico dall'area Vestina (regio IV)*, *Epigraphica* 47, 1985, 35 ff. Abb. 2 (Datierung ins mittlere 3. Jh. n. Chr.), außerdem eine Stele aus derselben Gegend (Caporciano/L'Aquila, heute ebenfalls im Museum von Chieti), die das Flötenpaar wieder nur als emblematisches Attribut zur Inschrift setzt: V. Cianfarani - L. Franchi dell'Orto - A. la Regina, *Culture adriatiche antiche d' Abruzzo e di Molise II* (Rom 1978) 524 Taf. 352.

³⁴ S. etwa H. Geist - G. Pfohl, *Römische Grabinschriften* (München 1976) 82 Nr. 194 (Benevent). Weitere inschriftliche Belege bei Wille a.O. 320 ff., darunter auch *Tibiabläserinnen*: *CIL* VI 33970. Einem Flötenmacher gilt die Inschrift Geist - Pfohl a.O. 78 Nr. 176 (Rom).

³⁵ S.o. Anm. 11.

³⁶ 5.7.4 f.: *Princeps tibicen notior paulo fuit operam Bathyllo solitus in scaena dare.*

Diese Identifizierung Buechellers ist seither in der Regel akzeptiert worden: *RE Suppl.* I (1903) 278 s.v. Cassius Nr. 84 a (Münzer); A. Brenot, *Phèdre. Fables* (Paris 1961) 83 Anm. 1. Bei Phaedrus kommt man wohl nicht umhin, *Princeps* als Eigennamen zu fassen: C.A. Cremona, *Lexicon Phaedrianum* (Hildesheim - New York 1980) 424 s.v. *Princeps*.

³⁷ Skeptischer als Buecheler bereits Baudot a.O. 70 ff. sowie Leppin a.O. 218.

³⁸ Zu seiner epochalen Leistung für die Philologie der *carmina in lapidibus reperta*: B.E. Thomasson, *Römische Inschriftenpoesie*, in: *Munuscula Romana. Papers Read at a Conference in Lund* (Stockholm 1991) 105ff.

³⁹ Allerdings nicht singulären, wie in der Nachfolge Buechellers alle diejenigen anzunehmen scheinen, die dem Cognomen ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit geschenkt haben. *CIL* VIII 23697 (Uzappa/Byzacena) hat den einzigen weiteren mir bekannten Beleg in einer stark fragmentierten Grabinschrift: *...dius Cappa* - leider ohne Berufsangabe. Zum Namen *Palaiokappa* s. unten Anm. 41. Auf der römischen Seite kommt sonst nur einmal das Cognomen *Littera* vor: Kajanto a.O.

niös-spielerischer Reflexionen angestellt⁴⁰, die hier um eine weitere – vielleicht näherliegende – ergänzt seien.

364. Keine Belege für griechische Buchstabencognomina bei Solin a.O. Das wird darauf zurückzuführen sein, daß diese nicht eigentlich für Freigelassene und Sklaven taugen, deren Namen sonst assoziationsträchtige Reminiszenzen der griechischen Bildungswelt prägen. Der Tibicen aus Ameria verdankt sein Cognomen nicht dem ehemaligen Sklavenstand, sondern seiner Rolle als professioneller Musiker. Vom Grammatiker L. Aelius sagt Sueton de gramm. et rhet. 3: *Aelius cognomine duplici fuit: nam et Praeconinus, quod pater eius praeconium fecerat, vocabatur et Stilo, quod orationes nobilissimo cuique scribere solebat*. Das zweite Cognomen ist hier ebenfalls berufsspezifisch.

⁴⁰ – wegen der Initiale des Gentilnomens Cassius? Das sibyllinische Orakel münzte laut Augustinus regulae GL V p. 501. 27 ff. Keil das Proverbium von den drei übelbeumdeten Kappas auf die Initialen des Gentiles dreier historischer Individuen (Cornelius Sulla, Cornelius Cinna sowie Cornelius Lentulus): *hi enim per tres litteras designati sunt in libris Sibyllinis*. Das macht aber nur im spezifischen Kontext der Dreizahl Sinn. Doch auch das rätselhafte K im Sprichwort, das Kaiser Julian Misopog. 28. 357 a/b und 32. 360 d seinem Lesepublikum aufschlüsselt, entpuppt sich als Initiale eines Namens. Ähnlich führte die Läßlichkeit der Angelsachsen im Umgang mit fremden Zungenbrechern zur Verkürzung des Stadtnamens Kaiserslautern > K-Town. Man dünkte bei einer solchen Herleitung *Cappas* von der Initiale des Personennamens unwillkürlich auch an manchen autobiographisch orientierten Ansatz der Literaturwissenschaft, in der Roman- und Schlüsselfigur (Josef) K. das Kryptoportrait ihres Autors zu entdecken: cf. die Schlußstrophe von ‚K, der Käfer‘ aus G. Grass’ frühem Gedichtzyklus ‚Die Vorzüge der Windhühner‘.

– wegen des *cap*-istrum (gr. φορβεία) des tibicen?

– einer entlegenen etymologischen Herleitung des Buchstabens Kappa wegen? Diese erinnert an die Überlegungen Mallarmés zur ursprünglichen Lautsemantik des K: Mots anglais. Premier livre, premier chapitre. Table s.v. K. Noch E. Jünger trug sich mit dem Plan eines Traktates über die semantische Valenz der Vokale des Alphabetes, aus dem der im Jahre 1934 erschienene Essay ‚Lob der Vokale‘ hervorgegangen ist, ein Thema, das ihn auch später noch beschäftigte, vgl. seine Eintragungen im Zweiten Pariser Tagebuch vom 14. Oktober 1943 sowie 5. und 18. April 1944. Ganz im Sinne der antiken – von Buecheler herangezogenen – Grammatikerglosse steht die Charakterisierung des K am Ende der Notizen zum 11. September 1943: Sämtl. Werke I 3 (Stuttgart 1979) 150. Ähnlich natürlich schon manches im platonischen Kratylos 426 c - 427 c und 434 c/d.

Oder weil er mit Theokrits Simichidas von sich sagen konnte (7. 37) καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισῶν καπ-υρὸν στόμα (καπ-υρὸν συρίζειν hat Lukian dial. deor. 22. 3 vom Spielen der Syrinxflöte)? Es kommt einem weiterhin ein legendärer Flötenvirtuose der Musikgeschichte in den Sinn, der, Erfinder eines νόμος ἀλφειδικός, Kapion (oder in der ionischen Form Kepion) hieß ([Plut.] de mus. 1132 d und 1133 c). Seine Innovation trug seither den Namen ihres Urhebers: Καπίων. Der Eigenname muß für griechische Ohren eindeutige Assoziationen geweckt haben: ein weiterer Träger dieses in Boiotien (!) nicht ungeläufigen Onoma war gleichfalls Aulet. Wir hören von ihm in einem frühhellenistischen Grabepigramm aus Thespiai (W. Peek, Griechische Epigramme, AM 56, 1931, 127 f. Nr. 10; ders., Griechische Vers-Inschriften I: Grab-Epigramme [Berlin 1955] 446 Nr. 1501; D. Page, Five Hellenistic Epitaphs in Mixed Metres, WSt 89, 1976, 165 ff. hier 172 f.). Allerdings scheint sich der Name dieser beiden Auleten nicht vom Buchstaben des Alphabetes herzuleiten – sofern man nicht auch hier anstelle von Kapion Kappion (= ‚kleines Kappa‘) zu lesen vorzöge (was die ionische Namensform aber ausschließt)!

An einen sinnvollen Zusammenhang mit dem skatologischen Proverbium τρία κάππα κάκιστα kann ich nicht glauben (s. e. g. Suda s.v. κάππα διπλοῦν· ἀντὶ τοῦ κακά), wenngleich die Flötenkunst auf Kreta nicht anders als in Lakedaïmon ein besonderes Heimatrecht anmelden konnte: Strb. 10. 4. 20; ICr I 23 f. Nr. 42 (Arkades); W. Peek, Kretische Vers-Inschriften, ArchCl 25/26, 1973/74 (= Fs. M. Guarducci) 513 ff. Nr. 15 (die epigraphischen Belege verdanke ich einem Hinweis von V. Vertoudakis); H. Huchzermeyer, Aulos und Kithara in der griechischen Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit (Diss. Münster 1931) 19, 24 f.; A. Lembesi, Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΑΥΛΟΣ; in: ΑΡΙΑΔΗ 5, 1989 (= Fs. St. Alexiou), 55 ff. Taf. 1/2.

Wenngleich gelegentlich lateinische Cognomina wie *Ilias* nach literarischen Werken gebildet sind, kann hier eine Benennung nach der Dolonie, dem K der Ilias, ausgeschlossen werden. Die Initiale K ist inschriftlich als Abkürzung für K(alamos) bezeugt, das auch als Wort für den Aulos fungiert: M. Avi-Yonah, Abbreviations in Greek Inscriptions (repr. from QuartDepAntPalestine 1940), in: A.N. Oikonomides (Hsg.), Abbreviations in Greek Inscriptions, Papyri, Manuscripts and Early Printed Books (Chicago 1974) 73. Auch mit der musikalischen Notation, die nach den Buchstaben des Alphabetes erfolgte, dürfte das Cognomen nichts weiter zu tun haben: G. Comotti, Music in Greek and Roman Culture (engl. Baltimore - London 1989) 99 ff. Abb. 10.

Im Interesse unseres Tibicen wollen wir auch hoffen, daß sein Cognomen nichts mit dem den *calumniatores* auf die Stirn gebrannten K zu schaffen hatte: RE III 1 (1897) 1416 s.v. Calumnia (Hitzig). Das solitäre K auf dem Stirnband der Nymphe Arethusa in der Münzprägung von Syrakus ist Initiale der Künstlersignatur des Stempelschneiders Kimon: C.M. Kraay – M. Hirmer, Greek Coins (London 1966) 292 Nr. 118 Taf. 42.

Auf Buechelers Gedanken ist in der Forschung seither verschiedentlich beifällig hingewiesen worden – so im Corpus, im ThLL Onomasticon II (Leipzig 1907-13) s.v. Cappa und im Buch von F. Dornseiff, Das Alphabet in Mystik und Magie (Leipzig - Berlin ²1925) 31.

Dieses Cognomen kann evidentermaßen nur⁴¹ den zehnten Buchstaben des griechischen Alphabets meinen, der über einige wenige Worte auch im Lateinischen sich eingebürgert hatte. Die Schreibung mit C mag darum im ersten Augenblick überraschen⁴², steht aber im Einklang mit der sonstigen handschriftlichen Überlieferung zumal der grammatisch-rhetorischen Literatur⁴³. Auch die Tatsache, daß der lateinische Buchstabenname – anders als im Griechischen⁴⁴ – plötzlich deklinabel ist und im Anschluß an die Nomina der *agricola*-Klasse seine obliquen Casus ausbildet, zeigt, wie selbstverständlich man mit dem fremden Wort nach der Maßgabe römischer Analogien verfuhr⁴⁵.

Der optische Eindruck eines konzertierenden Flötenvirtuosen muß in der Antike so unverwechselbar gewesen sein, daß man auf dem Wege des Auletenvergleichs auch komplexe visuelle Phänomene miteins anschaulich schildern konnte⁴⁶. Es blieb nicht aus, daß Praxis und Erscheinungsbild der Auleten selbst Gegenstand bildhafter Umschreibungen wurden⁴⁷.

⁴¹ Auszuschließen ist die Herleitung von dem erst im Spätlatein bezeugten *cappa* = Mütze/Mantel/ Kapuze - ein Wort, das dann dem Gründer des capetingischen Königshauses sein Cognomen verschafft: Du Cange, *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis II* (repr. Graz 1954) 110 ff. s.v. *Capa/Cappa* und W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch* (Heidelberg ⁵1972) 154 f. Nr. 1642. Konstantinos *Palaiokappa* aus Kreta, tätig unter Heinrich II. in Fontainebleau, ist in der Philologie vor allem als Fälscher des *Violarium* der Kaiserin Eudokia bekannt: P. Pulch, *Zu Eudocia*, *Hermes* 17, 1882, 177 ff. (der noch auf einen Michael *Palaeocappa* etwas früherer Zeit hinweist); weitere Lit. bei W. Schmid - O. Stählin, *Geschichte der griechischen Literatur II 2* (München ⁶1961) 1092 f. So verführerisch es ist, bei diesem Kalligraphen kostbarer griechischer Handschriften aus den Tagen des französischen Hellenismus an einen Zusammenhang mit dem griechischen Buchstaben zu glauben, liegt es wohl doch näher, daß die alte Mönchskutte in Erinnerung an seine frommen Tage auf dem Athos hier den Anstoß für den Namen gegeben hat ("But all hoods make not monks": [Shakespeare] *Henry VIII*, 3.1.23).

Ebenfalls aus chronologischen Gründen kommt *cappa*-dinarius (für *cuppedinarius*) nicht in Frage, das die Sammlung von *Abstrusa* in den *Glossaria Latina III* (edd. W.-M. Lindsay - H.J. Thomson, repr. Hildesheim 1965) 51 Ka Nr. 19 als *voluptuarius* erklärt. Auch mit dem in der *Baetica* gelegenen, von Plin. NH 3. 15 zu den tributpflichtigen Gemeinwesen gerechneten Flecken *Cappa* (heute *Espera?*) kann das Cognomen des Ameriners nichts zu tun haben.

⁴² Auch angesichts der Praxis, ca-anlautende Worte in den Inschriften ka- zu schreiben: s.u. Anm. 64 und OLD s.vv. *kaput*, *karus*.

⁴³ Während der Buchstabenname der Initiale des lateinischen *Kalendae* als Monosyllabon Ka lautete (vgl. das *Technopaignion* des Ausonius 13.20 und Terent. *Scaur.*, de orthographia GL VII p. 14 ff. Keil und in dess. Gedicht de syllabis bes. V. 796 ff. GL VI p. 334 ff. Keil), ist das lateinische Wort für das griechische K immer *cappa*, niemals *kappa* geschrieben worden: s. e.g. O. Mazal, *Byzanz und das Abendland. Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Handbuch und Katalog* (Graz 1981) 303 Nr. 226 Abb. 67; vgl. noch W. Schulze, *Die lateinischen Buchstabenamen*, SB KglPreußAW 23 (1904) 19 Anm. 4. Auch das griechische ϰ erscheint im lateinischen immer als *coppa* (Quintil. 1. 4. 9). Das ist letztlich nichts anderes als die latinisierte Schreibweise genuin griechischer Termini wie *Comodia*, die als Cognomina von Freigelassenen und Sklaven begegnen.

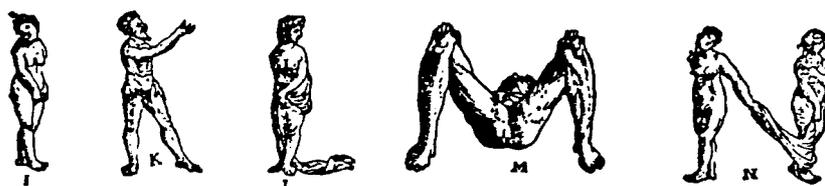
⁴⁴ Cf. τρία κάππα κάκιστα oben in Anm. 40. Wie auch die lateinischen Buchstabenamen: Varro LL 9. 51. Als Neutrum faßt Augustinus *regulae* GL V p. 501. 24 ff. Keil den Buchstabenamen auf.

⁴⁵ Den weiteren Kontext dieser Sprachaneignung beleuchten J.M. Pabón, *El griego, lengua de la intimidación entre los Romanos*, *Emerita* 7, 1939, 126 ff.; P. Boyancé, *La connaissance du grec à Rome*, *REL* 34, 1956, 111 ff.; I. Opelt, *La coscienza linguistica dei Romani*, *A&R* 14, 1969, 21 ff. und zuletzt besonders J. Kaimo, *The Romans and the Greek Language*, *CommHumLitt* 64 (Helsinki - Helsingfors 1979). Fernerhin F. Biville, *Graphie et prononciation des mots grecs en Latin* (Louvain/Paris 1987) 25 f. § 24. Unergiebig für unsere Problematik bleibt K. Meister, *Lateinisch-griechische Eigennamen I* (Leipzig - Berlin 1916).

⁴⁶ Hierher gehört das makabere Bild der von Pfeilen getroffenen persischen Panzerreiter; die beiden in den Augenschlitzen ihrer Helme steckenden Pfeilrohre animieren Heliodor 9. 18 zum Vergleich mit dem Anblick eines Doppelflötenpielers: ὥστε οἱ διαπεπαρμένοι τοῖς βέλεσιν ἐφέροντο σὺν οὐδενὶ κόσμῳ διὰ τοῦ πλήθους καθάπερ αὐλοῦς τοῦς οἴστους τῶν ὀφθαλμῶν προβεβλημένοι. *tibiarum specie* traten am Himmelszelt bestimmte Kometen hervor: Plin. NH 2. 93. Im Römischen ist *tibicen* eingebürgerter terminus technicus für ein Stützglied in der Architektur: OLD s.v. 2 - ob wegen der von Paul. Fest. p. 366 Müller gegebenen Erklärung scheint mir ganz fraglich; viel eher wird auch hier das äußere Erscheinungsbild den Ausschlag für den Vergleich gegeben haben.

⁴⁷ So sprach man von ihrer Fingerhaltung beim Spiel als dem *καρκινοῦν* und meinte damit „la position des doigts recourbé sur les tuyaux de l'aulos“: A. Bélis, *L'aulète et le jeu de l'oie*, *BCH* 116, 1992, 500.

Erinnert man sich nun der Zwillingsnatur des antiken Aulos⁴⁸, die etwa ein Theokritepigramm⁴⁹ sinnfällig akzentuiert, und läßt die entsprechenden Szenen mit Auleten bzw. Tibicines in der Bildkunst Revue passieren⁵⁰, so bedarf es keiner forcierten Phantasie, um angesichts der Silhouette eines mit der Doppelflöte im Theater agierenden Musikers den Buchstaben K des griechischen Alphabets zu assoziieren⁵¹, *quod duos apices ut cappa littera habeat*⁵². Dieser Name dürfte vom suggestiven Auftrittsgestus des Cassius oder dem gattungsspezifischen Habitus der Flötenspieler generell herrühren und sich mithin wie in zahlreichen anderen Fällen *ab artibus* oder *ab animo aut a corpore* seines Trägers herleiten⁵³. Im Vergleich mit der Lösung, die im 16. Jh. das anthropomorphe Figurenalphabet Peter Flötner⁵⁴ für das deutsche K vorzuweisen hat, scheint mir der antike Aulosbläser eine nicht weniger eingängige Alternative zu bieten.



Das Übliche ist zunächst die horizontale Winkelhaltung der Auloi, wie sie aus der Differenzierung von rechtem und linkem Rohr in der Fachschriftstellerei⁵⁵ hervorgeht und von Darstellungen Flötender

⁴⁸ A.A. Howard, The Αὐλός or Tibia, HSCP 4, 1893, 1 ff. mit Taf. 1; RE II 2 (1896) 2416 ff. s.v. Aulos (Jan); N. Bodley, The Auloi of Meroë, AJA 50, 1946, 217 ff. Taf. 1-8; H. Hickmann, The Antique Cross-flute, Acta Musicologica 24, 1952, 108 ff.; Behn, Musikleben a.O. 96 ff.; K. Schlesinger, The Greek Aulos (Groningen 1970); M.L. West, Ancient Greek Music (Oxford 1992) 81 ff.

⁴⁹ AP 9. 433. 1 f. Λῆς ποτὶ τῶν Νυμφῶν, διδύμοις αὐλοῖσιν ἀεῖσαι ἀδύ τι μοι; Mart. 14. 63 oder Nonnos 47.23: καὶ δίδυμον κελάδημα δόναξ ἐλίγαινεν Ἀχαρνεύς. Servius ad Aen. 9. 615 erläutert die beiden Hauptklassen von Doppelflöten: *tibiae aut Sarranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas aut Phrygiae, quae et impares sunt et inaequales habent cavernas*. Hierzu ist schon das archaisch-phrygische Kultbild einer Göttin zu stellen, an deren einer Seite die kleinere Figur eines Doppelflötenspielers postiert ist: K. Bittel, Phrygisches Kultbild aus Bogazköy, in: AntPl II (Berlin 1963) 7 ff. bes. 13 Taf. 1-4, 7.

S. bes. auch das anonyme Rätsel in der AP 14.14, dessen Lösung die Doppelflöte ist:

Εἷς ἄνεμος, δύο νῆες, ἐρέττουσιν δέκα ναῦται·
εἷς δὲ κυβερνήτης ἀμφοτέρως ἐλάει.

⁵⁰ Anschauliche und bequem zugängliche Illustrationen bei G. Fleischhauer, Musikgeschichte in Bildern (edd. H. Besseler - M. Schneider) II 5: Etrurien und Rom (Leipzig²1964) 72 ff. Abb. 34-40.

⁵¹ Im nachhinein stelle ich fest, daß bereits O. Weinreich, Epigrammstudien I. Epigramm und Pantomimus (Heidelberg 1948) 155 diese Erklärung erwogen hat – allerdings mit der (wie unsere Bildbeispiele zu belegen vermögen) unnötigen Einschränkung, „daß der Winkel der Flöten nicht in gleicher Ebene wie der menschliche Strich lag, ist eben als poetische Lizenz zu betrachten...“.

⁵² Isid. orig. 19. 31. 3 stellt versuchsweise einen aitiologischen Zusammenhang zwischen der Kopfbedeckung *cappa* und dem griechischen Buchstaben her. Ich ziehe hierher noch Paul. Fest. p. 44 Müller: *cappas marinos equos Graeci a flexu posteriorum partium appellant*; anders als Spätere behielt Müller die Überlieferung der guten Handschriften gegen die Aldina (*campas*) bei – vielleicht zu Recht: Die Benennung könnte auf die K-förmige Schwanzflosse dieser Mischwespen verweisen, die der abgerundeten Formung der beiden Schräghasten sehr nahekommt, vgl. St. Lattimore, The Marine Thiasos in Greek Sculpture (Los Angeles 1976) bes. deutlich Taf. 10/11 Abb. 14/16. Anlässlich der Besprechung eines kanonischen spätgeometrischen Darstellungstypus des Hirschgeweihs formuliert S. Langdon, in: dies. (Hsg.), From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer (Ausst.-Kat. Columbia, Miss. 1993) 118 f. Nr. 36 „the ‘k-headed’ deer is known from other Attic vessels“.

⁵³ Doer a.O. 68 ff. Ähnlich etwa ist der von Cic. Brutus 213 ff. heftig attackierte Redner C. Scribonius Curio zu seinem Spitznamen *Burbuleius* gekommen: Val. Max. 9. 14. 5 und Plin. NH 7. 55. Sonstige Beispiele bei RE III A 2 (1929) 1824 ff. s.v. Spitznamen (Hug).

⁵⁴ M. Geisberg, The German Single-Leaf Woodcut: 1500 - 1550 III (rev. W.L. Strauss, New York 1974) 800.

⁵⁵ S. etwa Serv. ad Aen. 9. 618.

en face⁵⁶ bestätigt wird. Die flexible Verbindung und Halterung der Aulosrohre mithilfe des *capistrum* ermöglicht aber auch eine elastische Handhabung in der Senkrechten⁵⁷. Jedenfalls sind die Beispiele schon der attischen Vasen, die einen deutlichen Vertikal-Winkel erkennen lassen⁵⁸, nicht allein auf das Medium der Flächenkunst mit ihrer Bevorzugung der Profilansicht zurückzuführen, die eine Sichtbarmachung der *beiden* Rohre naturgemäß erst auf diesem Wege erlaubt. Bei aller künstlerischen Freiheit der Maler kann solch ein Anblick für griechische Augen nichts Befremdendes gehabt und muß seine Entsprechung in der Realität gefunden haben. Denn auch rundplastische und zweidimensionale Frontaldarstellungen von Auleten lassen gelegentlich eine Abspreizung in der Vertikalen erkennen⁵⁹.

⁵⁶ S. den Satyr von der prachtvollen Münchner Spitzamphora des Kleophrades-Malers: E. Simon, Die griechischen Vasen (München ²1981) Taf. 120 oder einen ebensolchen von einer attischen Augenschale: Die Kunst der Schale - Kultur des Trinkens (edd. K. Vierneisel - B. Kaeser, München 1990) 420 Nr. 75. 8a und den jungen Auleten auf dem Schulterfries einer attisch rotfigurigen Kalpis im Vatikan, ARV ²28. 14: H.R. Immerwahr, Attic Script. A Survey (Oxford 1990) 66 Nr. 380 Taf. 22 Abb. 91; vgl. weiterhin das Wandbild eines - annähernd frontal gezeigten - engagiert konzertierenden Auleten aus Herculaneum (Fleischhauer a.O. 103 Abb. 57) oder eine späterarchaische Bronzestatue aus Samos in Athen (W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen [München ³1983] 34 Abb. 18/19), den Dickbäuchigen auf einer etruskischen Bronzeciste in der Villa Giulia (L. Balensiefen, Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte X [Tübingen 1990] Taf. 9.1); ferner die Armhaltung eines Satyrs als Tibicen auf dem Relief aus der Villa Massimo (Flötenrohre heute verloren): V. Kockel, Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten (Mainz 1993) 212 f. N 18 Taf. 126.

⁵⁷ Dies gilt jedenfalls für die Klasse der getrennt-gedoppelten Instrumente: H. Becker, Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente (Hamburg 1966) 103 ff. mit Abb. A: „... in ihrer charakteristischen Spielhaltung, die ihnen das Aussehen eines umgedrehten V gibt: Beide Spielröhren sind nicht fest miteinander verbunden, sondern ruhen getrennt in den Händen des Spielers, die Mundstücke liegen freibeweglich in der Mundhöhle.“ Die vertikale Differenzierung gestattet eine spürbare Veränderung der Tonhöhe (den Hinweis auf diese Studie verdanke ich A. Scheithauer).

⁵⁸ Eine ganze Reihe von K-Flötisten vereint die attisch rotfigurige Kylix in London CVA British Museum 9 Nr. 49 Taf. 70/71. Einen deutlichen Winkel bezeichnen die beiden Rohre auf einem rotfigurigen Schalenfragment des Onesimos: F. Lissarrague, Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec (Paris 1987) 131 Abb. 105 oder etwa beim sitzenden Star-virtuosos Pronomos auf der bekannten nach ihm benannten Vase West a.O. Abb. 27, vgl. auch die sitzende Flötenspielerin eines apulischen Gefäßes ebd. Abb. 7; s. weiterhin den Flöte Blasenden bei der Hephaistosrückführung von einer Vase des Kleophrades-Malers: M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (Cambridge 1992, neben der Titelseite); Hetäre von einer Schale des Erzgießerei-Malers: J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit (dt. Mainz 1981) Abb. 265; Mänade von der Namensvase des Karneienmalers: P.E. Arias - B.B. Shefton - M. Hirmer, A History of Greek Vase Painting (London 1962) Taf. 230-32; Satyr vom Kolonettenkrater des Walters-Malers im Louvre G 347, ARV ²279; Veder Greco - Le Necropoli di Agrigento (Kat. Agrigento 1988) 165 Nr. 42, ferner die Darstellung auf dem Campanakrater ebd. 377; Flötenspieler aus einer Phlyakenszene von einem apulisch rotfigurigen Kelchkrater des mittleren 4. Jhs.: T. Rasmussen - N. Spivey, Looking at Greek Vases (Cambridge 1991) 163 Abb. 66; Aulospieler der etruskischen Tombe del Triclinio/ dei Leopardi/ delle Bighe: H. Blanck - C. Weber-Lehmann, Malerei der Etrusker in Zeichnungen des 19. Jahrhunderts (Kat. Köln 1987) 105 Abb. 58, 126 Abb. 96, 148 Abb. 120 und 154 Abb. 126/7; den etruskisch spätarchaischen Grabstein aus Clusium mit Aulet und Tänzern: M. Torelli, Die Etrusker. Geschichte, Kultur, Gesellschaft (dt. Frankfurt a.M. - New York 1988) 158 Abb. 59 oder die Flötenspieler von römischen Marmorkratern wie dem Prachtgefäß Borghese im Louvre, dem Sosibios-Krater und weiteren Beispielen: D. Grassinger, Römische Marmorkrater (Mainz 1991) 271 Abb. 84 und 273 Abb. 89; 248 Abb. 20; 261 Abb. 56; 267 Abb. 75 und 269 Abb. 82; 287 Abb. 121; 312 Abb. 184 und 313 Abb. 187; 316 Abb. 194/5 und 317 Abb. 199 sowie den flötenden Satyr bei B. Hundsalz, Das dionysische Schmuckrelief (München 1987) 168 K 55. Zwei makabre K sind auch die kleinen skelettierten Auleten auf einem der beiden Silberbecher von Boscoreale: F. Baratte, Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale (Paris 1986) 65 ff.

Auf der attisch rotfigurigen Schale in Toledo erscheint ein Flötenmädchen als seitenverkehrtes K: ARV ²402. 12 bis, I. Peschel, Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6. - 4. Jahrh. v.Chr. (Frankfurt a.M. - Bern - New York - Paris 1987) Nr. 124, jetzt CVA USA 17 Toledo 1, Taf. 55. 2 und 56. 2. Ein umgedrehtes K bildet auch der Satyr der attisch schwarzfigurigen Halsamphora des Euphiletos-Malers: T. Melander, Thorvaldsens Graeske Vaser (Kopenhagen 1984) 64 Abb. 38 oder die ein Bema besteigende Athena als Auletris von einer attisch schwarzfigurigen Halsamphora in süddeutschem Privatbesitz: K. Schauenburg, Herakles Musikos, JdI 94, 1979, 49 ff. Abb. 1.

⁵⁹ Die klassizistische Statue eines nackten Auleten in der Ermitage St. Petersburg (stark ergänzt) weist eine Armhaltung in betont gespreiztem Vertikalwinkel auf: O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage II (Berlin - Leipzig 1931) 50 f. Nr. 164 Taf. 42; E. Mavleev, in: Vanhove a.O. (s.o. Anm. 31) 219 ff. Nr. 77. Vielleicht ist so auch schon die mykenische Jünglingsstatuette aus einem Grab in Lakonien zu ergänzen: Sp. Marinatos, Kreta, Thera und das mykenische Hellas (Mün-

Erinnert man sich zudem des mitunter eher korpulenten⁶⁰ Erscheinungsbildes antiker Flötenvirtuosen, so mußte gerade die Ausnahme eines spindeldürren ‘Strichmännchens’⁶¹ den Buchstabenvergleich⁶² nahelegen, der in komischer Übertreibung den Substanzunterschied zwischen Flötenrohren und Körperachse aufzuheben⁶³ trachtet.

Zwar ist die Flut der Bildzeugnisse dazu angetan, die Verbreitung des Phänomens K-ähnlicher Auleten eher groß zu veranschlagen. Doch mag es sein, daß in diesem Fall eine *betont* vertikale Winkelhaltung der Auloi oder die *ständige* Spielweise mit dieser Armstellung *Cappas* persönliche Note war, die zum Vergleich mit den beiden Schräghasten des griechischen Buchstabens einlud⁶⁴. Bei den

chen²1973) 181 Taf. 248/49 (mit anderer Deutung). Ich hoffe auf die hermeneutische Problematik der Figur an anderem Ort näher eingehen zu können.

⁶⁰ So etwa V. Georg. 2. 193 und Apul. Met. 8. 26 (*satis corpulentus choraula doctissimus*).

⁶¹ Die *tenuitas* ist bekanntlich ein gängiges Motiv skoptischer Epigramme: vgl. den Spott auf den nadeldünnen Kleonikos bei Lukillos A.P. 11. 308 und fernerhin ebd. 99 - 111 mit F.J. Brecht, Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms, Philol. Suppl. XXII 2 (Leipzig 1930) 91 ff.; desgleichen in der Bildkunst: W. Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur (Diss. Köln 1956) 37, 40 und K.M.D. Dunbabin, Sic erimus cuncti. The Skeleton in Graeco-Roman Art, Jdl 101, 1986, 217f. Anm. 125.

⁶² Cf. Plaut. Aul. 76ff.: *neque quicquam meliust mihi, ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram longam laqueo collum quando obstrinxero*. Vgl. etwa noch die sog. I-Position beim Stabhochsprung.

⁶³ In der Onomastik ist *κάλαμος* und seine Sippe Signum für die extreme *λεπτότης* „rohrdünne(r) Gesellen“: F. Bechtel, Die einstämmigen männlichen Personennamen des Griechischen, die aus Spitznamen hervorgegangen sind, Abh. Königl. Ges. Wiss. Göttingen, Phil.-hist. Kl. N.F. II Nr. 5 (1898) 8 und 15f.

⁶⁴ Diese Übereinstimmung ist noch evidenter bei Formen des Buchstabens mit zwei kürzer ausgebildeten Schräghasten, die in engem Winkel zueinander stehen und nicht so weit hinauf- bzw. hinabreichen wie der senkrechte Strich (immerhin gab es als Sonderfall aber auch altehrwürdige Darstellungen früher Staraulen, die mit mannshohen, anscheinend bis auf die Erde hinabreichenden Flötenrohren überraschten: Paus. 9. 30. 2). Ein solches K mit kurzen Schräghasten begegnet schon auf der Dipylonkanne (M. Guarducci, Epigrafia Greca I [Rom 1967] 136 Abb. 28 b) oder einer wenig späteren Inschrift aus Athen (L.H. Jeffery, The Local Scripts of Archaic Greece [Oxford 1961] 401 Taf. 1 Nr. 2), aber auch noch im 5. Jh. (Votivinschrift im Epigraphischen Museum Athen: G.M.A. Richter, The Portraits of the Greeks I [London 1965] Abb. 436), um ganz ähnlich noch auf einem attischen Horosstein des 4. Jhs. v.Chr. (M. Guarducci, Epigrafia Greca III [Rom 1974] 238 Abb. 92) wiederzukehren. Das variantenreiche Schriftbild des K läßt in der griechischen Epigraphik keine klare Entwicklung erkennen (Immerwahr a.O. 147) und ist für die Chronologie der Schriftformen des griechischen Alphabets darum bekanntlich denkbar insignifikant. Beispiele aus dem Hellenismus bei E. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer (Leipzig 1885) 161 Nr. 216 (Künstlersignatur des Polianthes von Kyrene) und im Späthellenismus in den Signaturen des Euboulides (ebd. 164 ff. Nr. 223/24 und 170 Nr. 229) oder der Nameninschrift des Skiron am späthellenistischen Horologium Athens: J. v. Freeden, OIKIA KYPPHΣTOY. Studien zum sogenannten Turm der Winde in Athen (Rom 1983) Taf. 42 oben.



In den Papyrustexten ptolemäischer Zeit ist die Schreibung des K, bei dem die Schräghasten in einem spitzen Winkel zueinander stehen und die untere der beiden bisweilen waagrecht geführt ist, eine geläufige Erscheinung, mit deutlich längerem Unterstrich der Senkrechten in P. Cairo Zen. 59107 (R. Seider, Paläographie der griechischen Papyri III 1 [Stuttgart 1990] 266 f. Abb. II 61) sowie P. Cairo Zen. 59037 (a.O. 234 f. Abb. II 47) und aus der Alexanderzeit P. Saqqara (a.O. 131 f. Abb. II 4), auch in literarischen Texten wie P. Oxy. VIII 1086 (E.G. Turner - P.J. Parsons, Greek Manuscripts of the Ancient World, BICS Suppl. 46 [London ²1987] 98 f. Nr. 58) oder P. Oxy. XXVII 2452 (Turner - Parsons a.O. 56 f. Nr. 27 [2.Jh.n.Chr.]). s. ferner die Übersichtstafeln bei E.M. Thompson, An Introduction to Greek and Latin Palaeography (Oxford 1912) 191 ff. bes. die Beispiele aus dem 1. Jh. v.Chr.

Man vergleiche vor allem aber das K in der Grabinschrift spätrepublikanischer Zeit (CIL I² 2.1. 1684 mit fasc. 4 Taf. 64. 1) oder aus der Zeit bald nach der Ameriner Urne die Inschrift eines altarähnlichen Marmordenkmals, das ein P. Ferrarius Hermes unter anderem seiner Gattin Caecinia (Zimmer a.O. 166 Nr. 90) gesetzt hat:

CONIUGI ARRISSIMAE

Aus der hohen Kaiserzeit führe ich noch den Grabstein eines Priesters aus Tyros im Royal Ontario Museum von Toronto an: K. Parlasca, Ein frühes Grabrelief aus Palmyra, in: EIKONES. Fs. H. Jucker, 12. Beih. AntK (Bern 1980) 151 Taf. 51. 3. Mitunter ist auch der Winkel der beiden Schräghasten in die obere Hälfte der Senkrechten verschoben, was den Vergleich mit einem Auleten weiter begünstigt – wie etwa auf der marmornen Grabstele für Theykritos im Museum von Berröa (I. Vokotopoulou [Hsg.], Makedonen, die Griechen des Nordens [Ausst.-Kat. Hannover 1994] 81 Nr. 16) oder noch auf dem späten Grabaltar des Julius Alkaios: B. Andreae (Hsg.), Museo Chiaramonti III (Berlin – New York 1995) T 67 Taf. 1087.

bildlichen Darstellungen fällt auf, daß die stark abgespreizte Haltung der Aulosrohre, die der Gabelung der beiden Schräghasten des K am nächsten kommt, gerade auch bei exaltierten Musikern begegnet, deren ganzer Körper wie im Tanz dahinwirbelt⁶⁵.

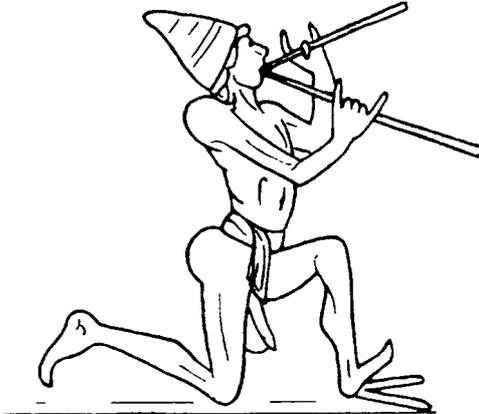


Abb. 1 (Zeichnung Veronica Ronchi)

Deutlich etwa kommt dies auf dem Silberskyphos mit flötendem Eros aus dem Schatz von Berthouville⁶⁶ zur Anschauung: der geflügelte Knabe hat seinen Kopf ekstatisch in den Nacken geworfen und hält das Instrument so, als wolle er der Anweisung zur Intensivierung des Bläserklangs in einer Mahlerpartitur Genüge tun, indem er den Schalltrichter in die Höhe richtet. Eine ähnlich akrobatische Handhabung des Doppelinstrumentes zeigt ein späthellenistisches Relief im Museum von Delos⁶⁷. Noch näher an die Lebenszeit Capps führt der groteske krupeziontretende⁶⁸ Flötenspieler vom Dekor einer römischen Marmorurne aus dem dritten Viertel des 1. Jhs. v. Chr., von dem hier die Umzeichnung zu sehen ist (Abb. 1)⁶⁹.

Aus seiner Heimatstadt Ameria schließlich stammt die Rundara mit dionysischen Gestalten, denen ein jugendlicher Satyr mit phrygischem Doppelaulos als seitenverkehrtes K vorantanz⁷⁰. Aber auch die Silhouette eines eher statischen Tibicen, der einer Kulthandlung assistiert⁷¹, folgt dem Umriß eines K ziemlich genau. Abschließend sei an den flötenden Pan von einem Sarkophag im Louvre (Abb. 2)⁷² erinnert oder die Mänade eines Jahreszeitenmosaiks in Volubilis⁷³.

⁶⁵ Fleischhauer a.O. Abb. 39/40, oder die Auletris in der Frauenprozession auf einem Klapptürbild hellenistischen Stils von einer pompejanischen Wanddekoration: I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (München 1994) 168 f. Abb. 85. Ein tanzendes K als musikalischer Begleiter einer Kelterszene auf dem Campana-Relief bei M.G. Picozzi, in: *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture* (Rom 1990) 92 Nr. 36. Eine ekstatische Mänade auf dem kaiserzeitlichen Sarkophag in der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen: R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse* (Paris 1966) Taf. 10c. Zu den spieltechnischen Problemen hierbei Becker a.O. 108 f.

⁶⁶ Cab. Med. 60; Balensiefen a.O. 240 K 43 Taf. 24. 1/2.

⁶⁷ J. Marcadé, *Au Musée de Délos. Etude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île* (Paris 1969) Taf. 62 A 380 und A 302.

⁶⁸ Das Krupezion (lat. *scabellum*) wurde auch zur rhythmischen Begleitung von Pantomimen eingesetzt: RE XVIII 2 (1949) 855 s.v. *Pantomimus* (E. Wüst). A. Bélis, *KPOYTIETAI, scabellum*, BCH 112, 1988, 323ff.

⁶⁹ Sinn, *Marmorurnen* a.O. 92 Nr. 5 Taf. 4 c. Für die Anfertigung dieser und der folgenden Zeichnung danke ich Veronica Ronchi.

⁷⁰ H. Blanck, *Eine Rundara in Amelia*, RM 76, 1969, 174 ff. mit Textabb. Taf. 58-60 hier 59.2; O. Dräger, *Religionem significare. Studien zu reichverzierten römischen Altären und Basen aus Marmor*, RM Erg.-H. 33 (Mainz 1994) 182 Nr. 1 Abb. 6/7 Taf. 5.

⁷¹ Wandbild eines Larariums einer Villa in Boscoreale, heute in Chicago: Th. Fröhlich, *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten*, RM Erg.-H. 32 (1991) 305 f. L 128 Taf. 51.1 und häufiger: ebd. Taf. 10.2; 14.2; 28.2; 44.2. So auch auf der Zeichnung eines Campana-Reliefs im Louvre: H. Wrede, *Die tanzenden Musikanten von Mahdia und der alexandrinische Götter- und Herrscherkult*, RM 95, 1988, Taf. 46. 4. Wenig ergiebig zur Darstellung von tibicines neuerdings F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Bedeutung* (Mainz 1995) 89f. 99ff. (für unsere Belange sind hier die beiden Larenaltäre im Konservatorenpalast wichtig: a.O. 105 Nr. 11/12 Taf. 45.1/2).

⁷² F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage III* (Berlin 1969) Nr. 222 Taf. 238. 1 oder den flöteblasenden Kentauren eines dionysischen Sarkophages im Lateran ebd. IV (Berlin 1975) Nr. 265 Taf. 284. 2. Weiterhin ein Beispiel aus der Spätantike: Satyr von der großen Rundschale des Silberschatzes Mildenhall (J. Garbsch - B. Overbeck, *Spätantike zwischen Heidentum und Christentum* [Kat. München 21990] 181 Nr. 220).

⁷³ D. Parrish, *Season Mosaics of Roman North Africa* (Rom 1984) Taf. 88/89.



Abb. 2 (Zeichnung Veronica Ronchi)

III

Auch wenn die Gleichsetzung *Cappas* mit dem bei Phaedrus erwähnten Flötenspieler aufzugeben ist, bleibt dennoch weiterhin damit zu rechnen, daß auch die Kap(p)azität von Ameria einen nicht unwesentlichen Teil ihrer Engagements im Theater als Begleiter von Pantomimen ableistete⁷⁴, die sich seit den Erfolgen eines Bathyllus oder Pylades im augusteischen Rom wachsender Beliebtheit im Reich erfreuten⁷⁵. Die Empfänglichkeit der Zuschauer für die Körpersprache dieser Tänzer und ihr stummes Reden in Gesten und Gebärden⁷⁶ dürfte die Empfindlichkeit auch für eine charakteristische Silhouette des Tibicen geschärft haben. Die ruhigen Punkte, in die die Bewegungen auslaufen, wenn die Tänzer in einer bedeutsamen Stellung verharren⁷⁷, hießen *σχήματα*, stehende Bilder – so wie unser *Cappa* über mancherlei transitorische Momente hinweg immer wieder zu der für ihn charakteristischen Figur des K gefunden haben wird. Möglicherweise war ausschlaggebend aber gerade die auffällige Diskrepanz zwischen dem hölzernen Habitus eines statischen Tibicen mit seinem sperrigen Aulowinkel und der

⁷⁴ In einer römischen Grabinschrift bezeichnet sich der Flötenspieler eines Pantomimen als *musicarius Paridis*: ILS 5252.

⁷⁵ H. Wagenvoort, Pantomimus und Tragödie im augusteischen Zeitalter, NJbb 23, 1920, 101 ff.; H. Bier, De saltatione pantomimorum (handschriftl. Diss. Bonn 1917, opalographisch vervielfältigt Brühl 1920); L. Robert, Pantomimen im griechischen Orient, Hermes 65, 1930, 106 ff. = Opera minora selecta I (Amsterdam 1969) 654 ff. und ders., APXAIΟΛΟΓΟΣ, REG 49, 1936, 235 ff. = a.O. 671 ff.; RE XVIII 2 (1949) 833 ff. s.v. Pantomimus (E. Wüst); V. Rotolo, Il pantomimo, studi e testi (Palermo 1957); S. Sahin, Das Grabmal des Pantomimen Krispos in Herakleia Pontike, ZPE 18, 1975, 293 ff.; B. Schouler, Les sophistes et le théâtre au temps des Empereurs, in: ders. - P. Ghiron-Bistagne (edd.), Anthropologie et théâtre antique. Actes du colloque international Montpellier 6-8 mars 1986, Cahiers du Gita 3 (1987) 273 ff. hier 282 ff.; N. Fick, Die Pantomime des Apuleius (Met. X, 30 - XXXIV, 3), in: Blänsdorf u.a. a.O. 223 ff.; M. le Glay, Epigraphie et théâtres, in: Chr. Landes (Hsg.), Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles. Actes du colloque ... Lattes 1989 (1992) 209 ff.; K.-W. Weeber, Panem et circenses. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom, AW 25, 1994, Sondermr., 102 ff.; W. Slater, Actors and their Status in the Roman Theatre in the West, JRA 7, 1994, 364ff.

⁷⁶ S. i.a. B. Warnecke, Gebärdenspiel und Mimik der römischen Schauspieler, NJbb 13, 1910, 580 ff.

⁷⁷ Plut. quaest. conv. 9. 747 c mit I. Jucker, Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst (Zürich 1956) 23.

fließend elastischen Geschmeidigkeit des Tänzers, wie sie bei den Pantomimen als Inbegriff vollendeter Darstellungskunst geschätzt wurde⁷⁸. Auch unter den Zeugnissen der Bildkunst treffen wir ein solches K, das eine Pantomimenaufführung musikalisch begleitet⁷⁹.

Das im allgemeinen kritische⁸⁰ Publikum der Pantomimen war – wie bei den heutigen Charaden – für das Hände- und Gebärdenspiel der χειρονομία sowie den Aussagewert der Körperumrisse, die sich auf der Bühne zeigten, hochgradig sensibilisiert. Hinsichtlich seiner darstellerischen Möglichkeiten wetteiferte der Tanz, eine αὐδήσσσα σιωπή⁸¹, mit berühmten Meistern der bildenden Kunst wie Phidias oder Apelles, vermochte ein Kenner der Materie wie Lukian zu formulieren⁸². Von der handgreiflich-drastischen Mimesis mancher Auleten bei Dithyrambenaufführungen wußte Aristoteles amüsante Anekdoten zu erzählen⁸³. Unter den im engeren Sinne mimetischen Tänzen der Griechen⁸⁴ findet sich neben einem λέων, einer γλαύξ⁸⁵ oder einer ἀλώπηξ⁸⁶, die ihre unzweideutigen Namen von den Darstellungsgegenständen haben, auch ein στοιχεῖα benanntes Ballett⁸⁷. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind damit die Elemente des Alphabets gemeint⁸⁸, die von den *figurae*⁸⁹ im



nachgeahmt wurden⁹⁰. Dasselbe ist schon für ein Satyrspiel des Sophokles bezeugt:⁹¹ καὶ Σοφοκλῆς ... ἐποίησεν ἐν Ἀμφιαράῳ σατυρικῶ τὰ γράμματα παράγων ὀρχούμενον.

⁷⁸ Apul. Apol. 74.

⁷⁹ Ein sitzendes K mit phrygischen Flöten auf dem späthellenistischen Relief aus Mysien im British Museum: A. Bélis, L'aulos phrygien, RA 1986, 31 Abb. 9. Aus der Kaiserzeit stammt ein Mosaik mit einer Mimusdarstellung, die von zwei K-ähnlichen Tibicines begleitet wird: M.P. Guidobaldi, Musica e danza (Rom 1992) 32 f. Abb. 18 (frdl. Hinweis B. Simon). Pantomimenbildmotive in der Grabkunst: CIL V 5889; W. Altmann, Die römischen Grabaltäre (Berlin 1905) 242 ('Ton' und 'Troaden' sind als Glanzrollen des Toten auf den Flanken des Monumentes verzeichnet).

⁸⁰ Luc. de salt. 76.

⁸¹ Nonnos 19. 154.

⁸² De salt. 35. Zur σαφήνεια der Darstellung ebd. 62.

⁸³ Poet. 26. 1461 b30-32.

⁸⁴ Eine Liste gibt C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890) 232 f.

⁸⁵ Athen. 14. 629 f.

⁸⁶ S. fr. 998 a Radt.

⁸⁷ Athen. l.c.

⁸⁸ Allenfalls an die Sternzeichen und Planeten könnte man als Alternative denken: LSJ s.v. στοιχεῖον II 5; G. Prudhommeau, La danse grecque antique I (Paris 1965) 343. Was sich im Einzelfall gegenseitig nicht ausschließen mußte: ... *gignantur effigies praeterea visus probatione alibi ursi, tauri alibi, alibi litterae figura, candidiore medio per verticem circulo* (Plin. NH 2. 7) - vermutlich mit Blick auf das Sternbild *triangulum*, das dem griechischen Δ ähnlich ist: cf. Arat. Phaen. 235 und Eratosth. Cat. 20 (mythogr. gr. III 1); F. Boll, Sphaera (Leipzig 1903) 120 und A. Bonov, Sternbilder - Sternsagen. Mythen und Legenden um Sternbilder (Leipzig - Jena - Berlin ²1990) 233 f.

⁸⁹ Auch Akrobaten in Zirkus und Variété, die in Buchstabenformation auftreten, hat man schon gesehen. In Rabelais' Le tiers livre, chapitre 20, entspinnt sich ein Zeichendisput, in dessen Verlauf die Gebärde des wiederholt nachgestellten T entscheidende Bedeutung hat. Parallelen bei G. B. della Porta, De furtivis literarum notis vulgo de Ziferis Libri IIII (Neapel 1563). - Das im Text abgebildete Buchstabenballett entstammt der Sammlung von E.D. Stiebner - D. Urban, Initialen + Bildbuchstaben / Initials + Decorative Alphabets (München 1983) 327.

⁹⁰ Zur ABC-Choreographie des Kallias J. Weitzmann-Fiedler, Die figürlichen Initialen einer Horaz-Handschrift in Bern und die mittelalterliche Tradition des Figuren-Alphabets des Kallias, in: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Fs. K.-H. Usener (Marburg 1967) 155 ff., deren Behauptung, daß „derartige Buchstabendramen ... allem Anschein nach sogar sehr populär gewesen“ seien „und einen Einfluß auf euripideische Tragödien ... ausgeübt“ hätten, die Tragweite des Phänomens allerdings überschätzt. Auch der behauptete entwicklungsgeschichtliche Zusammenhang

IV

Trifft die hier vorgetragene Überlegung das Richtige⁹², könnten wir das Cognomen *Cappa* einen hieroglyphischen Namen nennen. Dies insofern, als er seinen Träger mit dem ikonischen Zeichen seines Umrisses charakterisiert und so die Materialität des Zeichenkonturs zum Signifikanten erhebt. Anders freilich als in der altägyptischen Schrift⁹³ referiert das römische Cognomen auf ein Element aus dem Vorrat *vorhandener* Schriftzeichen, die primär abstrakter Natur und ohne Gegenstandsbezug sind, um erst sekundär den Wert des Zeichens als Ikon zu restituieren⁹⁴. Die hieroglyphische Perspektive, dem Schriftzeichen eine unmittelbar einsichtige Herleitung aus dem Reich der Dinge zu vindizieren⁹⁵, ist ein uraltes Anliegen, dem Phänomen der Schrift und dem Rätsel einer nichtverbalen Kommunikation auf die Spur zu kommen.

Auch sonst sind Spott- und Übernamen durch die äußere Ähnlichkeit⁹⁶ von Personen mit Buchstaben des Alphabets ins Leben gerufen worden⁹⁷. Schon in früharchaischer Zeit hat die Buchstaben-

mittelalterlicher Buchinitialen mit den antiken Satyrnänen und Buchstabendramen sowie die angebliche Vermittlerrolle eines Traktates im Codex Parisin. lat. 2077 fol. 162 r - 174 r ist mir nicht einsichtig.

⁹¹ Athen. 10,454f = TrGF IV 121 Radt: „rusticum fuisse hominem illum, quem Sophocles litterarum formas saltando experimentem induxit, statuit Brunck“.

⁹² Eine Verschreibung für das ebenfalls selten belegte Cognomen *Capra* (eines Mannes: CIL X 6463) ist nach alledem wohl auszuschließen: Solin - Salomies a.O. 309 s.v. Dasselbe gilt für den Spottnamen *c(a)epa* (der immerhin als römisches Cognomen belegt ist: CIL I² 2. 1. 2079):

tu autem ... etiam tu rides, caepa cirrata? Petr. 58. 2

Was man dann an den von der Alten Komödie als *σχινοκέφαλος* verspotteten Perikles anzuschließen hätte: PCG IV Cratinus 73 Kassel-Austin mit der Forschungsdiskussion bei B. Cohen, Perikles' Portrait and the Riace Bronzes. New Evidence for Schinocephaly, *Hesperia* 60, 1991, 465 ff.

⁹³ Cf. Apul. Met. 11. 22 und della Porta a.O. 7; L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen (Leipzig 1923 / Nieuwkoop ²1969); LÄ II (1977) 1196ff. s.v. Hieroglyphen (H.G. Fischer) sowie E. Iversen, The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition (Princeton ²1993) 11ff.

⁹⁴ Ch. S. Peirce, Semiotische Schriften III 1906 - 1913 (dt. Frankfurt a.M. 1993) 341 und weiterführend U. Eco, Einführung in die Semiotik (dt. München ⁶1988) 200 ff. sowie J. Pelc, Iconicity. Iconic Signs or Iconic Uses of Signs?, in: P. Bouissac - M. Herzfeld - R. Posner (edd.), Iconicity. Essays on the Nature of Culture, Fs. Th. A. Sebeok (Tübingen 1986) 7 ff. mit zahlreichen weiteren Beiträgen zur Problematik.



Das Schriftbild des Schlüssels erschließt sich J. Allesandrini auf den zweiten Blick als ein veritables Piktogramm: aus: R. Massin, La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours (Paris ²1993) Nr. 670. – Beispiele für die solchermaßen revitalisierte ikonische Qualität ganzer Wörter der Buchstabenschrift bleiben aber die Ausnahme.

Das Gängige ist die Ersetzung eines Einzelbuchstabens durch ein thematisch kontingentes Bildmotiv. Ich nenne aber noch ein Projekt der Kunstschule Westend Frankfurt a.M.: Stiebner - Urban a.O. 326 ff.

⁹⁵ ἄλφα βοῶς κεφαλῆ, Φοίνικες: Hsch. s.v. und Plut. quaest. conv. 9.2.3. 738a. "In the Greek A the horns of the ox's head point downwards" wird noch der heutige Leser Plutarchs in der Loeb-Edition IX aus dem Jahre 1961/69, 230 note a belehrt. Die Herleitung der Buchstabennamen Aleph = Stier, Bet = Haus, Gimel = Kamel u.s.f. dürfte akrophonisch zu erklären sein, wie J. Lindblom, Zur Frage der Entstehung des Alphabets, *BullSocLettres Lund* 1931/32 (Lund 1932) vorgeschlagen hat. Ich erwähne noch einen Passus aus Martianus Capellas *Nuptiae Philologiae et Mercurii* 2. 137: ... *litterae animantium credebantur effigies* ...

Zur Vorstellung von Bildzauber und den Residuen der Bilderschrift noch im Buchstabenalphabet O. Weinreich, *Gnomon* 6, 1930, 362 f. und J. Friedrich, *Geschichte der Schrift* (Heidelberg 1966) 174 f.

⁹⁶ Allgemein zu Cognomina, die in irgendeiner Weise auf das körperliche Erscheinungsbild des Namenträgers referieren: RE IV (1901) 225 s.v. Cognomen (Mau); Kajanto a.O. (s.o. Anm. 13) 222 ff.

⁹⁷ K. Lehrs, *Quaestiones Epicae* (Königsberg 1837) 18 ff. Wohl bekannt ist die typologische Unterscheidung zwischen Phi-, Psi- und Tau-Idolen, die die Archäologen das äußere Erscheinungsbild dieser spätmykenischen Terrakottafigürchen von Adoranten hat treffen lassen: A. Furumark, *The Chronology of Mycenaean Pottery* (Stockholm 1941) 86 ff. Abb. 1 und R.A. Higgins, *Greek Terracottas* (London 1967) 13 f. Taf. 4 F/G/H. Nach dem gleichen Prinzip funktionieren letztlich auch die z.T. obszönen Buchstabenkryptogramme, die wie in den *Carmina Priapeorum* 54 und bei Ausonius epigr. 87 einzelne Körperteile mit vom Umriß her ähnlichen Buchstaben belegen; so auch schon Arist. Lys. 151 und in einem Spaß Stratons:

AP 12. 3. 3 mit W.M. Clarke, Phallic Vocabulary in Straton, *Mnemos.* 47, 1994, 469. Weiteres bei J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary* (London 1982) 38 ff. Nicht alle Buchstabenanimationen sind so eindeutig zu entschlüsseln wie ein Aulet als wandelndes K. Ausonius wird in einem Technopaignion (13. 12) mit Hilfe des Flusses Mäander den Buchstaben ξ schildern und ebd. V. 27 das Ψ mit einer *furca tricornigera* vergleichen; nicht anders bei den Heutigen: „der Terminus *furca*, Kennwort für ein y-förmiges Holz“ (E. Dinkler - v. Schubert, *Nomen ipsum crucis absit* [Cicero, Pro Rabirio 5,16]. Zur Abschaffung der Kreuzigungsstrafe in der Spätantike, *Gymnasium* 102, 1995, 227). In einer mystischen Epiphanie erschien die Göttin Aletheia bei Simon Magus laut Irenaeus *adv. haeres.* 1. 14. 3 aus lauter Buchstaben zusammengesetzt, ohne daß hier mehr von einer morphologischen Kontiguität die Rede wäre: A. Dieterich, *ABC-Denkmäler*, *RhMus* 56, 1901, 100; dahinter steht vielmehr die magische Absicht, die Figur der ‘Wahrheit’ durch das Totum der Elemente des Systems ihrer unbedingten und allumfassenden Gültig- und Mächtigkeit zu versichern. Von der Verwandlung einer Person zu Buchstaben handelt Ovid in der Erzählung von Hyazinth (*Met.* 10. 162 ff. bes. 215 ff.). Die ‘literarische’ Qualität just dieser Metamorphose hatte schon Vergil veranlaßt, sie in seiner dritten Ecloge, einem hochgradig auf literarische Materialitäten fixierten Text, an prominentem Ort zu integrieren, s. dazu bisher H. Hofmann, *Ein Aratpapyrus bei Vergil*, *Hermes* 113, 1985, 468 ff. Zur Intention des Autors Ovid, die Hyazinth-Episode als ein Sinnbild der eigenen literarischen Strategie zu offerieren, Lebensschicksale in Text zu transformieren, werde ich mich an anderer Stelle äußern.

Die Ähnlichkeit des äußeren Erscheinungsbildes von Buchstaben eines Eigennamens mit Dingen der Lebenswelt war schon Theodektes von Phaselis aufgegangen: Athen. 10. 454 e mit RE V A 2 (1934) 1728 s.v. Theodektes (F. Solmsen): Das E im Namen des Theseus wird hier mit einem τριόδους πλάγιος verglichen. Beim Tragiker Agathon (*TrGF* I 39 Agathon F 4.3 Snell) findet sich das Rebus eines Analphabeten, der u.a. das Σ im selben Namen mit einem skythischen Kompositbogen vergleicht: s. dazu bes. P. Gorissen, *Litterae lunatae*, *AncSoc* 9, 1978, 160 f. Schon dies war offensichtlich eine Replik auf Verse in Euripides’ *Theseus* (fr. 382 Nauck² mit B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen* [Berlin 1971] 155 f.), die dann Generationen später abermals den Phaseliten zur aemulatio herausgefordert haben. Es bestehen gute Chancen, daß auch die illitterati bei Euripides und Agathon angesichts des ihnen unbekanntes Schriftzeichens K einen Auleten assoziiert hätten. Noch heute findet das Prinzip, im Interesse der Schrifterziehung bewegte Buchstabenmännchen aufmarschieren zu lassen, in Kinderbüchern und Zeichentrickfilmen Anwendung - anscheinend mit pädagogischem Gewinn. In der Papyrologie allzeit gepflegt wird die anthropomorphe Beschreibung von Einzelbuchstaben, indem vom *Füßchen* eines τ, dem *Bauch* eines ρ oder den *Beinen* des Π die Rede ist. Möglicherweise traten die Buchstaben des in Athen neu eingeführten milesischen Alphabets als Choreuten in der ABC-Tragödie (?) des Kallias auf: Athen. 10. 453 c/d - auch dies wohl ein halb ernst, halb komisch gemeinter Beitrag zur Novelle der Amtsschrift: E. Pöhlmann, *Die ABC-Komödie des Kallias*, *RhMus* 114, 1971, 230 ff. Die Vorstellung personifizierter Buchstaben, die wie Menschen als Kontrahenten in einem Prozeß agieren, weckt Lukians *lis consonantium*, darunter cap. 4 das Kappa.

Bildbuchstaben haben bekanntlich eine jahrhundertalte Tradition durch die ornitho- oder ichthyo-, später dann auch anthropomorphen Initiallettern, ohne daß bei ihnen freilich ein konkreter Gegenstands- oder Symbolbezug vorläge: C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben* (Stockholm 1970) 164 ff. und 174 f. (vgl. etwa noch K. Bierbrauer, *Die Ornamentik frühkarolingischer Handschriften aus Bayern*, *AbhAW München Phil.-Hist.Kl.NF* 84 [München 1979] Taf. 1ff. und die Übersichtstafeln, wie sie früher die Konversationslexika zur Entwicklung der Buchstabenformen gaben: *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts XXI* [Paris o.J.] 368 ff.) Weiter geht in dieser Hinsicht eine Vergilhandschrift des 10. Jhs. in Neapel, in der das Portrait des stehenden Dichters (?) mit Rotulus die Initiale P der Inhaltsangabe des ersten und zehnten Buches dergestalt nachformt, daß die einigermaßen unnatürlich gehaltene Buchrolle den Bauch des Buchstabens, die stehende Figur die senkrechte Haste ergibt: K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, *Martin Classical Lectures* 16 (Cambridge 1959) 119 Taf. 61 Abb. 128 sowie P. und J. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l’Enéide du Xe au XVe siècle* (Paris 1984) 12 ff. Abb. 1/2. Ein Beispiel für die gewissermaßen wörtliche Illustration einer Horazode, die dem Anfangsbuchstaben des Carmens eingepaßt ist, bei Weitzmann-Fiedler a.O. 156 Abb. 1. In der biblischen Geschichte von Zachaeus, der einen Baum besteigt, um Jesus sehen zu können, verwenden die Initialen das entsprechende Bildmotiv für den Buchstaben I - aber auch sonst: J.J.G. Alexander, *The Decorated Letter* (New York 1978) 66 f. Taf. 14. Ähnlich sinnreich dieselbe Initiale von Iacobus, gebildet vom Apostel auf dem Tempeldach in der Bibel von Stavelot aus dem Ende des 11. Jhs.: J. Gutbrod, *Die Initiale in Handschriften des achten bis dreizehnten Jahrhunderts* (Stuttgart 1965) 79 Abb. 32. Im einzelnen ist die inhaltliche Beziehung dieser Bildbuchstaben bald andeutender oder interpretierender, bald illustrierender Natur. Dem weitgeschwungenen Bogen des C(arnem) aus dem Drogo-Sakramentar schreibt sich Text- und Bildgeschichte der Fleischwerdung Christi ein: A. Schardt, *Das Initial. Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters* (Berlin 1938) 62 f. Den Bauch der Initiale P(uer) füllt die Anbetung des Kindes in einem Graduale von Zittau: E. Rothe, *Mediaeval Book Illumination in Europe* (engl. New York/London 1968) 216 Taf. 82. Den schrägen Abstrich der Initiale R(equiem) im Missale von Alzella aus dem Jahre 1529 bildet das beinerne Gerippe des zu ewiger Ruhe entschlafenden Mönchs auf einer Bahre: ebd. 227 Taf. 140. Die historisierten Initialen lassen die Absicht erkennen, eine neue Kongruenz von Bild und Textzeichen zu erzielen, um den abstrakten Initialbuchstaben sekundär mit ikonischem Gehalt zu füllen. In dieser Tradition steht letztlich noch ein Werbeplakat, auf dem Menschen zum Zeichen ihrer körperlichen Fitneß turnenderweise die Initialen - darunter auch ein K - einer Krankenversicherung nachstellen, die sich das neue Image einer ‘Gesundheitskasse’ (sic) zulegen möchte (für die Bereitstellung von Informationsmaterial danke ich der Bezirksleitung der AOK Heidelberg). Auch hier liegt das Bemühen um einen unmittelbar einsichtigen Nexus von *signifiant* und *signifié* offen zutage.

form des alten \wedge mit seinen ungleich langen 'Beinen' der hinkbeinigen Mutter des Tyrannen Kypselos den Namen *La(m)bda*⁹⁸ eingetragen. Aus demselben Grund erhielt *Labdakos*, ein blasser Doppeltgänger der schwellfüßig-lahmen Oidipous-Gestalt⁹⁹, seinen anschaulichen Namen¹⁰⁰. Eine vom Paradoxographen Ptolemaios Chennos kompilierte Liste solcher Einbuchstabennamen¹⁰¹ macht gewiß nur einen Ausschnitt vom einstigen Verbreitungsgrad des Phänomens sichtbar.

Heidelberg

Werner Schneider

Zu erinnern bleibt hier vor allem aber an die Figurenalphabete wie das bereits oben in Anm. 54 erwähnte von Peter Flötner, die seit der Renaissance besondere Verbreitung erlangten. Weitere Beispiele bei H. Daniel, *Devils, Monsters and Nightmares* (London - New York - Toronto 1964) 65 f. Abb. 237/38 (Mitelli: *Alphabete in sogno*), 263 (Meister E.S.) und 297 (Bouda). In neuerer Zeit sind die Figurenbuchstaben (und -zahlen) von Erté am populärsten geworden: R. Barthes, *Le texte et l'image* (Ausst.-Kat. Paris 1986) 68 ff. Abb. 67 und 72-75, darunter das K: Erté at Ninety. *The Complete Graphics* (London 1982) 86. Das Phänomen in der Kunstgeschichte bis in die jüngste Zeit hinein verfolgt in extenso das prachtvolle Buch von Massin a.O.: während in den antiken Figurengedichten Musikinstrumente wie die Syrinx Theokrits einen neuerlichen Zusammenhang von Bild und Text aktualisieren, begegnen in diesen Figurenalphabeten vergleichsweise selten Musiker, deren Instrumente als Hasten des jeweiligen Buchstabens dienen: Posaunist a.O. 65 Abb. 176, Alphörner für das M a.O. 77 Abb. 193, ein Cellist als A a.O. 142 Abb. 387 u.s.f. Einmal tritt dann auch das Rohr eines Blasinstrumentes als Schräghaste des K ein: a.O. 135 Abb. 323. Im Cartoon-Alphabet von G.H. Magnus findet sich eine reizvollere Parallele für unseren *Cappa* in Gestalt eines Susaphon-Spielers (Stiebner - Urban a.O. 28); ein ganzes Musikantenalphabet mit allen Instrumenten des Orchesters ist die *Alphaband* von W. Sperzel (Massin a.O. 83 Abb. 201).



Für den sich anschließenden Problemkreis Figur und Text, der von den Technopaignien Theokrits und des Simias bis zu den Kalligrammen Apollinaires und der Konkreten Poesie der Gegenwart reicht, verweise ich nur auf E. Cook, *Figured Poetry*, *JWarbCourtInst* 42, 1979, 1 ff.; J. Funk u.a. (edd.), *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (Ausst.-Kat. Konstanz 1988) und jetzt vor allem das monumentale Werk von U. Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, *Pictura et Poesis* 1 (Köln - Weimar - Wien 1991).

⁹⁸ Hdt. 5. 92 β; Ptol. Chennos apud Phot. Bibl. p. 151 b 25/26.

⁹⁹ C. Robert, *Oidipus* (Berlin 1915) 59 und E. Sittig, *Abecedarium und Elementum*, in: *Satura* O. Weinreich (Baden-Baden 1952) 134.

¹⁰⁰ So wie man noch heute in der Schädelanatomie von der Lambda-Naht spricht. Generell dient die Buchstabenähnlichkeit zur willkommenen Spezifizierung bestimmter Gegenstände - wie der T-Klammern oder dem Tau-Kreuz des Einsiedlers Antonius. *porticus in D litterae similitudinem circumactae* kennzeichnen eine Villenanlage des Plinius: R. Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius* (Mainz 1993) 58ff.; 85ff. So auch in der Kunstgeschichte, wenn es um die Objektivierung visueller Eindrücke und die Beschreibung plastischer Formen geht: „The chin is slightly rounded and thin, lending a 'V'-shaped effect to the oval outline of the face ... The general form from the front is that of a wide oval, creating a continuous 'U'-shaped outline from temple to chin“.: K.J. Hartswick, *The Athena Lemnia Reconsidered*, *AJA* 87, 1983, 340.

¹⁰¹ Apud Phot. Bibl. p. 151 b 9 - 28. Ein Träger des Namens *Kappa* ist hier nicht vertreten.

TAFEL XII



CIL XI 4424