

Dramatische Texte in den Fragmenten antiker Musik

In seiner Einleitung in die Griechische Tragödie hat Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff eine Skizze der Überlieferungsgeschichte der Bühnendichtung im 5. und 4. Jh. vorgelegt,¹ die heute in ihren Grundzügen noch maßgeblich ist.² Die reichen Papyrusfunde zur Tragödie und Komödie, die durch neue Corpora immer besser erschlossen werden,³ und die Publikation einer Reihe von Bühnentexten mit musikalischer Notation aus der Zeit des 3. vorchristlichen bis zum 4. nachchristlichen Jh.⁴ erlauben es aber, diese Skizze im Detail zu bereichern und um neue Aspekte zu ergänzen. Hier soll versucht werden, in die Überlieferungsgeschichte der Bühnendichtung den Aspekt der Überlieferung der Bühnenmusik einzuzichnen und die Entwicklung der Bühnenmusik von der Klassik über den Hellenismus bis zur Kaiserzeit darzustellen.

Am Anfang der Überlieferung von Tragödie, Satyrspiel und Komödie steht das Exemplar des Dichters, der in der Regel auch für die Bühnenmusik und die Einstudierung zu sorgen hatte und in den Anfängen auch als Schauspieler mitwirkte.⁵ Einen Blick in dessen Werkstatt erlaubt uns Aristophanes in den Thesmophoriazousen 411 v. Chr., wo er den dichtenden Tragiker Agathon mit seinem Manuskript in Händen auf die Bühne rollt.⁶ Die Situation einer Probe hält um 400 v. Chr. der Pronomos-Krater aus Ruvo fest,⁷ der uns den Dichter Demetrios mit seinem Manuskript, einer verschnürten Papyrusrolle auf den Knien, inmitten von Schauspielern, Musi-

¹ Wilamowitz 1889, 121–220.

² Pfeiffer 1978, 109f., 224–242, Pöhlmann 1994, 22–25, 31–34.

³ TrGF; PCG.

⁴ DAGM.

⁵ Pickard-Cambridge 1968, 84–91.

⁶ Aristoph., *Thesm.* 95–129; vgl. Pöhlmann 1960, 10 Anm. 1.

⁷ Pickard-Cambridge 1968, 186f. und Tafel 49; Trendall/Webster 1971, II 1.

kern und Bühnensatyrn zeigt. Auch wenn uns die Einzelheiten entgehen, dürfen wir doch sicher sein, dass solche Bühnenexemplare von Anfang an für Schauspieler, Musiker und Chorodidaskaloi unentbehrlich gewesen sind. Es ist eine offene Frage, ob solche Bühnenexemplare für die Singverse auch die Melodien überliefert haben.

Die vom 3. Jh. v. Chr. an auf Papyri belegbare altgriechische Notenschrift lässt sich jedenfalls bis ins 5. Jh. zurückführen: Das ältere der beiden Systeme der παρασημαντική, die sog. Instrumentalnotenschrift (κρουματογραφία) baut auf einem argivischen Alphabet der Mitte des 5. Jh. v. Chr. auf; es scheint eine Erfindung argivischer Auleten zu sein. Die jüngere sog. Vokalnotenschrift (μελογραφία) ist eine Umschrift des Systems in das ionische Alphabet, das 403/2 offiziell in Athen eingeführt wurde, aber schon vorher in Gebrauch war. Aristoxenos (*floruit* 336) will die παρασημαντική als eine unwissenschaftliche, banausische Technik aus der Musiktheorie ausschließen,⁸ und in der Tat scheint sie nie Allgemeingut gewesen zu sein, sondern nur im Kreis der Berufsmusiker Verwendung gefunden zu haben.⁹

Die Hochblüte der Bühnendichtung, aber auch die zunehmende Belesenheit breiter Schichten¹⁰ führte im Verlauf des 5. Jh. dazu, dass erfolgreiche Stücke vom Athener Publikum auch als Lesetexte verlangt wurden, wie sie der sich entwickelnde Buchhandel aus Bühnenexemplaren auszog und vertrieb.¹¹ Einen solchen Lesetext zeigt uns um 405 v. Chr. wieder Aristophanes: In den Fröschen lässt er den Theatergott Dionysos während einer Seereise in einer Buchrolle aus der *Andromeda* des Euripides vom Jahre 412 lesen.¹² Das ist nichts Singuläres: Die Buchrolle in den Händen des Lesers von Lyrik und Sprechdichtung erscheint schon in der ersten Hälfte des 5. Jh. auf Vasenbildern.¹³

Über das Aussehen der ersten Lesetexte des ausgehenden 5. Jh. hat Wilamowitz, von Inschriften ausgehend, Vermutungen vorgetragen,¹⁴ die von den frühesten Papyri bestätigt wurden: Personenbezeichnungen waren selten. Zur Gliederung diente nur die Paragraphos, ein Strich unter dem Zeilenbeginn. Sprechverse hat man von Anfang an zeilenweise abgesetzt,

⁸ Aristoxenos, *Harm.* 2, 39–41.

⁹ West 1992, 259–263.

¹⁰ Pöhlmann 1994, 18–24.

¹¹ Wilamowitz 1889, 131f.

¹² Aristoph., *Ran.* 53.

¹³ Pöhlmann 1988, 7–20.

¹⁴ Wilamowitz 1889, 127–129.

nicht nur den daktylischen Hexameter und die Elegie, sondern auch die iambischen Trimeter. Tetrameter aller Art wurden zu Dimetern gebrochen. Dagegen wurden die Singverse noch nicht wie später in Alexandria nach Kola abgesetzt, sondern wie Prosa fortlaufend geschrieben. Das älteste Beispiel für dieses Layout ist der Nomos ‚Die Perser‘ des Timotheos auf einem Papyrus um 330 v. Chr. mit langen Zeilen von 50–60 Buchstaben.¹⁵

Bis zur Mitte des 5. Jh. waren in Athen nur Premieren üblich. Außerhalb Athens waren Reprisen aber schon zu Beginn des 5. Jh. möglich.¹⁶ Eine Ausnahmeregelung stellt ein Volksbeschluss nach dem Tode des Aischylos dar, der zu Aischylos-Reprisen ausdrücklich ermuntert.¹⁷ Dies ändert sich nach 400: Vom Jahr 386 an treten neben den Agon mit neuen Stücken die Reprisen von älteren Stücken; die Komödie schließt sich diesem neuen Brauch erst 339 an.¹⁸

Schauspielerinterpolationen besonders in den Tragödien des Euripides zeigen, dass die alten Stücke für Reprisen modernisiert wurden.¹⁹ Deshalb ließ Lykurg gegen 330 das sogenannte ‚Staatsexemplar‘ der drei Tragiker herstellen und untersagte durch Gesetz, bei Reprisen von jenem Normtext abzuweichen.²⁰ Wilamowitz hatte das Staatsexemplar zu Recht von umlaufenden Lesetexten abgeleitet.²¹ Das Staatsexemplar wurde von Ptolemaios III. Euergetes (246–221) gegen ein hohes Pfand entliehen, jedoch der Bibliothek in Alexandria einverleibt, wo es zum Ausgangspunkt der Tragikerüberlieferung wurde.²²

Die Komödie war nicht durch ein Staatsexemplar geschützt; hier waren die alexandrinischen Philologen ganz auf Lesetexte angewiesen. Dies lässt sich an den Wolken des Aristophanes zeigen.²³ Deren erste Fassung war 423 durchgefallen. Zwischen 421 und 418 arbeitete Aristophanes an einer zweiten, uns allein erhaltenen Fassung, die zwar nie auf die Bühne

¹⁵ Wilamowitz 1903, 5f., 10–18.

¹⁶ Nach der Aufführung der *Μιλῆτου ἄλωσις* des Phrynichos in Athen, nach 494, wurde jede Wiederaufführung des politisch nicht opportunen Stückes verboten (Herodot 6,21).

¹⁷ Pickard-Cambridge 1968, 86; Lesky 1972, 69.

¹⁸ Pickard-Cambridge 1968, 99–125; Heldmann 2000, 188–195.

¹⁹ Page 1934.

²⁰ Plutarch, *Moralia* 841F.

²¹ Wilamowitz 1889, 131f.

²² Galen, *In Hipp. Epid. III Comm.*, II 4, 607, 79 Wenkebach.

²³ Dover 1998, LXXX ss., bes. XCVIII.

kam, jedoch offenbar den Weg in den Buchhandel und von dort nach Alexandria fand.

Aus dem Staatsexemplar der drei Klassiker der Tragödie sowie aus Lesetexten erstellten die alexandrinischen Philologen Gesamtausgaben der Bühnendichter, die uns im Falle der drei Tragiker und des Aristophanes, nach einer Reihe von Transformationen (Umschrift von Papyrus auf Pergament, von der Rolle in den Codex, von der Majuskel in die Minuskel), in mittelalterlichen Handschriften noch greifbar sind. Für die wie Prosa fortlaufend geschriebenen lyrischen Partien, die μέλη, hat erst Aristophanes von Byzanz (196/9–181/78) ein praktikables Layout gefunden: er teilte, als Resultat metrischer Analyse, die Singverse in Strophen ab und diese wiederum in kürzere Glieder, die ‚Kola‘. Strophenende wurde durch die ‚Paragraphos‘, einen Strich unter dem Zeilenbeginn, Gedichtende durch die ‚Koronis‘ oder den ‚Asteriskos‘ bezeichnet. In späteren Papyri sind als Gliederungsmittel noch das Einrücken (εἴσθεσις) und Ausrücken (ἔκθεσις) bezeugt.²⁴ Damit waren auch die Singverse wenigstens metrisch korrekt lesbar. Im übrigen waren die alexandrinischen Tragiker- und Komikerpapyri, wie ihre Vorlagen, das Staatsexemplar bzw. die umlaufenden Buchhandelstexte, reine Textausgaben; nie enthalten sie zu den Singversen die Notation der Melodien, wie schon Wilamowitz betont hat.²⁵

Dass neben der alexandrinischen Tradition der Bühnentexte auch eine Tradition der Bühnenmusik in den Händen der Berufsmusiker bestand, sieht man an den Fragmenten altgriechischer Musik, die im 3. Jh. v. Chr. einsetzen und bis zum 4. Jh. n. Chr. reichen. Unter denen findet sich eine stattliche Gruppe von Dramenfragmenten: Von den 61 Bruchstücken in DAGM betreffen siebzehn Bühnenmusik, nämlich die Fragmente 2–5, 8–10, 17/18, 38–40, 42/43, 53/54, 56. Die vierzehn Fragmente 19–22, 24–31, 50, 59 sind Hymnen. Fragment 23 ist ein Skolion. Die Fragmente 6 und 41 sind lyrisch (Nomos, Dithyrambos?). Die acht Fragmente 32–37 und 51/52 sind Instrumentalstücke. Der Rest kann nicht sicher zugeordnet werden.

Das Layout der Stücke erinnert oft an die oben erwähnten voralexandrinischen Papyri mit Singversen ohne Notation: Die Texte der Musikfragmente sind in der Regel wie Prosa ohne Kolometrie fortlaufend geschrieben. Nicht selten sind mehrere nicht unmittelbar zusammengehörige Lieder auf einem Blatt vereint. Auch die Rückseite der Papyri kann

²⁴ Pöhlmann 1994, 32 f.

²⁵ Wilamowitz 1889, 129f.; Pfeiffer 1978, 224–228; Pöhlmann 1994, 23–25; 32; 34f.

beschrieben werden. Das sieht alles nicht nach alexandrinischer Editions-technik aus.

Dass sich die Berufsmusiker, die sog. Techniten bzw. *artifices*, der sonst kaum bekannten Notenschrift zu bedienen wussten, beweisen die zwei Apollonhymnen vom Athener Schatzhaus in Delphi neben den zugehörigen Ehreninschriften. Hier haben sich die Athener Techniten dadurch ein Denkmal gesetzt, dass sie die von ihnen in den Jahren 128 und 106 v. Chr. aufgeführten Paiane mit Notation inschriftlich verewigt haben (DAGM 20/21). Vor den erstmals im Jahr 279/78 in Athen institutionalisierten Technitenverbänden werden sich informelle Schauspielertruppen und schließlich die Bühnendichter der Notation bedient haben. Welche Rolle die Notenschrift bei der Tradition des Repertoires für Reprisen gespielt hat, soll nun die Untersuchung derjenigen Musikfragmente zeigen, die der Bühnendichtung zuzurechnen sind:

Das älteste Musikfragment, ein Papyrusfragment in Leyden (DAGM 4), geschrieben etwas vor 250 v. Chr., enthält zwei lyrische Exzerpte aus der ‚Aulischen Iphigenie‘ des Euripides (aufgeführt 405 v. Chr.) mit sehr schlecht erhaltener Notation. Das erste (1499–1509) stammt aus dem Kommos der Iphigenie mit dem Chor (1475–1531, unstrophisch). Das zweite (784–792) beginnt mit neuer Zeile; es stammt aus dem zweiten Stasimon des Chors (751–61 = 762–72, 773–800). Der linke Rand der letzten drei Zeilen ist erhalten (786–9, 789–91, 791–2). Der Text ist ohne Kolometrie in langen Zeilen bis zu 62 Zeichen (786–9) geschrieben. Das Seitenbild erinnert an die voralexandrinischen Papyri (s.o.). Offenkundig liegt hier ein Bruchstück einer Anthologie von Exzerpten effektvoller Singverse vor, die sich ein Berufsmusiker für den solistischen Vortrag zurechtgemacht hat. Diese Praxis ist älter: im Jahre 336 v. Chr. trat bei einem Symposion anlässlich der Hochzeit der Kleopatra, der Tochter Philipps II. von Makedonien, mit König Alexander von Epeiros der Tragöde Neoptolemos von Skyros auf und unterhielt die Gäste mit dem solistischen Vortrag verschiedener Einzelstücke, darunter einer Passage aus einer Tragödie. Georg Heldmann hat den Solovortrag dramatischer Szenen vom 4. Jh. bis in die Kaiserzeit verfolgt.²⁶

Kaum jünger als der Iphigenie-Papyrus ist ein Fragment aus den Zenon-Papyri um 250 v. Chr. (DAGM 8). Erhalten ist das Ende einer Rolle mit einer stichometrischen *subscriptio*: Nach dem ptolemäischen *sampi* = 900 folgt επ(η) = Verse und ein weiteres *sampi*. Der rechte und linke Rand

²⁶ TrGF 2 F 127; Heldmann 2000, 193–204, hier 195.

ist nicht erhalten; die Oberkante des Papyrus ist beschnitten. Der Text in Dochmien ohne Kolometrie lässt auf ein tragisches Chorlied schließen, doch kaum auf das Ende einer Tragödie. Somit hätte die 900 Zeilen lange Rolle, wie der Iphigenie-Papyrus, wieder diverse tragische Exzerpte enthalten, die sich ein Tragöde zusammengestellt hat.

Das prominenteste Dokument altgriechischer Musik, ein Papyrusfragment um 200 v. Chr. mit einige Zeilen aus dem ersten Stasimon des euripideischen Orestes mit Notation, besitzt die Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (DAGM 3). Erhalten ist Vers 338–344, ein Stück der Gegenstrophe. Es lohnt sich, dieses Fragment genauer zu betrachten:

Von der Mitte einer Kolumne ist nur der obere Rand erhalten. Zu Beginn (1–3) stehen auf der Zeile jeweils zwei Dochmien. Ab Zeile 4 verschiebt sich, wegen instrumentaler Einwüfe, das Layout. Die Zeilen enthalten, in der Rekonstruktion von M.L. West, bis zu 28 Zeichen. Die Rückseite des Fragments ist nicht beschrieben. Die Reihenfolge der Verse 338/339/340 aller Handschriften, erscheint auf dem Papyrus als 339/338/340. Es liegt also ein Text vor, der von der alexandrinischen Redaktion unabhängig ist. Das Orestesfragment darf daher der Nebenüberlieferung des Euripides durch die Berufsmusiker zugeteilt werden. Ob das Fragment ein Bruchstück einer Rolle ist, die die ganze Tragödie mit Notation enthielt, oder ein Einzelblatt mit einem Exzerpt aus dem Orestes, lässt sich nicht sagen.

Über dem Text finden sich Vokalnoten mit rhythmischen Zeichen; auf den Textzeilen selbst sind Einwüfe des Begleitinstruments in Instrumentalnoten verzeichnet, so zweimal eine Gruppe von drei Zeichen und wiederholt ein punktiertes rechtwinkliges Z gleich g¹. Einmal steht dieses instrumentale Z aber regelwidrig nicht auf, sondern über der Zeile. Klarer wird der Sachverhalt auf einer Umschrift, die auch das zugehörige Stück der Strophe zeigt. Die schon angedeutete graphische Anomalie in Zeile 342 wird jetzt noch deutlicher. Nach dem Dochmion „τις ἀκάτου θοῶς“ folgt Wortende; das Z hätte also ohne weiteres vor „τινάξας“ auf die Zeile kommen können. Umgekehrt ist an der einzigen Stelle, an der Enjambement vorliegt, in Zeile 344, das Instrumentalzeichen mitten in das Wort „ὄλεθροί/σιν“ hineingesetzt. Hier erwartet man die Note Z eigentlich über der Zeile.

Die Erklärung findet sich sofort, wenn man zur Strophe hinüberblickt. Dort liegen an den Parallelstellen die Verhältnisse genau umgekehrt: Zeile 326 findet sich Enjambement, deshalb wäre dort ein Z über der Zeile sinn-

voll; Zeile 329 dagegen hat Wortende; deshalb könnte das Z auf der Zeile bleiben. Es lässt sich daraus nur eines folgern: Der Schreiber unseres Papyrus hat mechanisch eine nur in der Strophe sinnvolle Notenanordnung auf die Gegenstrophe übertragen, ohne auf die dort anders verteilten Wortenden zu achten. Damit ist aber indirekt erwiesen, was bisher stillschweigend vorausgesetzt wurde: Wenigstens bei diesem Fragment eines Chorlieds sind Melodie und Begleitung von Strophe und Antistrophe sicher identisch.

Man kann nun einen Schritt weitergehen. Bekanntlich bilden die hellenistischen und kaiserzeitlichen Musikfragmente die altgriechischen Wortakzente getreu in der Melodieführung ab. Betonte Silben (Akut, Gravis, Zirkumflex) werden höher, unbetonte Silben tiefer gesetzt. Wird eine Silbe mit Schleifton (Zirkumflex) auf zwei Töne gesetzt, so fällt die Melodie auf dem zweiten Ton.²⁷ Die auf dem Orestes-Papyrus zur Gegenstrophe überlieferte Melodie jedoch nimmt, anders als die Melodien der hellenistischen und kaiserzeitlichen Musikfragmente, auf die Wortakzente des Textes keine Rücksicht. Unterlegt man die Melodie aber der Strophe, so stellt sich heraus, dass sie auch dort nicht zu den Akzenten passt. Und genau das gleiche stellt Dionys von Halikarnass an der Parodos, dem Einzugslied des Chors, derselben Tragödie fest. Die Vertonung des euripideischen Orestes muss ihm (er war ein jüngerer Zeitgenosse Ciceros) offenbar noch zugänglich gewesen sein – wenn seine vielzitierte Bemerkung nicht ganz aus einer älteren Quelle stammt: „Die Worte muss man den Melodien unterordnen und nicht die Melodien den Worten, wie man aus vielen Dingen sehen kann, am meisten aber aus den Melodien des Euripides, die er der Elektra im Orestes zuteilt“ – woran sich eingehende Beobachtungen über Vertonung und Akzent von Orestes Vers 140–142 schließen (DAGM 2). Somit darf man die Beobachtungen an dem Orestes-Papyrus verallgemeinern: bei strophischer Dichtung wurde die Melodie der Strophe ohne Rücksicht auf die Wortakzente in der Antistrophe wiederholt.

Noch ein drittes lehrt die Gegenüberstellung von Strophe und Gegenstrophe: Mit einem Blick erkennt man, dass die Abfolge der Wortakzente in Strophe und Gegenstrophe nicht die gleiche ist, was man übrigens an jedem beliebigen Chorlied beobachten kann. Es ist daher schon rein technisch unmöglich, eine Melodie zu entwerfen, die den Wortakzenten der Strophe und der Gegenstrophe in gleicher Weise entspräche.

²⁷ West 1992, 197–200.

Gewiss nimmt die Wiederholung der Strophenmelodie in der Antistrophe dem Komponisten die Möglichkeit, den Text realistisch zu deklamieren und musikalisch auszudeuten, doch dürften die Chorpartien durch Responson von Metrum und Melodie an innerer Geschlossenheit gewonnen haben. Darüber hinaus konnte man charakteristische Motive auch innerhalb der festen Strophenmelodie wiederholen und variieren.

Unter den insgesamt neun Musikfragmenten der Wiener Papyrussammlung befinden sich zwei weitere Beispiele für Bühnenmusik aus der Zeit um 200 v. Chr.: Zwei sicher kombinierbare Papyrusfragmente tragen auf der Vorderseite einen tragischen Text in lyrischen Anapästen (DAGM 9), auf der Rückseite Text aus einem Satyrspiel in iambisch-choriambischem Maß (DAGM 10), jeweils ohne Kolometrie. Bei der Vorderseite ist der untere, bei der Rückseite der obere und rechte Rand erhalten. Der Text der Rückseite steht auf dem Kopf. Schon diese Äußerlichkeiten zeigen, dass hier wieder eine Anthologie von Exzerpten eines Berufsmusikers vorliegt. Die Melodie der Rückseite nimmt auf den Wortakzent keine Rücksicht; sie mag aus strophischem Zusammenhang stammen.

Die Anapäste der Vorderseite jedoch zeigen in Z. 1–5 eine Vertonung, die den Wortakzenten gut entspricht. In Zeile 6 aber beginnt mit einem Modulationsvermerk (φρυγιστί) und einem χ -ähnlichen Zeichen ($\chi(\rho\omicron\upsilon\delta?)$) ein neuer Abschnitt (Z. 6–9), in welchem der Wortakzent ignoriert wird. Möglicherweise waren die Anapäste in Z. 1–5 astrophisch, während nach dem Modulationsvermerk und dem $\chi(\rho\omicron\upsilon\delta?)$ ein strophischer Abschnitt folgte. Wenn dies richtig ist, dann wären die astrophischen Z. 1–5 von DAGM der erste Beleg für Vertonung nach dem Wortakzent.

In die Zeit um 200 v. Chr. gehört auch ein tragisches Bruchstück auf der Rückseite einer Rolle, deren Bruchstücke im Ashmolean-Museum im Oxford verwahrt werden (DAGM 5). Auf deren Vorderseite finden sich Sprechverse, die durch eine Subscriptio ($\text{Ἀχιλλεὺς}[\zeta] \text{Σοφοκλ}[\acute{\epsilon}\omicron\upsilon\varsigma]$) dem Enkel des Sophokles zugewiesen werden. Deshalb möchte man auch die vertonten Singverse der Rückseite der gleichen Tragödie zuteilen. Eine Bestätigung liefert Pap. Köln 241, auf dessen Vorderseite, zwischen zwei Abschnitten in iambischen Sprechversen einer Achilles-Tragödie, die Notiz $\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha \acute{\omicron}\pi\acute{\iota}\sigma\omega \chi\omicron\rho\omicron\upsilon\delta \mu[\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma]$ auf Singverse auf der Rückseite verweist. Wenn es ferner zutrifft, dass DAGM 6, eine Sammlung verschiedener lyrischer Exzerpte, zu derselben Rolle gehört, dann läge auch hier wieder eine Anthologie eines Techniten vor.

Eine solche Anthologie stellt auch ein Berliner Papyrus aus dem späten 2. Jh. n. Chr. dar. Er enthält auf einem Einzelblatt, auf der Rückseite

eines Dokuments von 156 n. Chr., einen Hymnus auf Apollon, einen Paian (DAGM 50), der geschickt die Sprachmelodie in der Vertonung nachbildet, ein Fragment reiner Instrumentalmusik (DAGM 51), sodann, eingeleitet durch die Notiz ἄλλ(ο) χ(οροῦ), ein Bruchstück zweifellos tragischen Inhalts (DAGM 17) und ein weiteres Instrumentalstück (DAGM 52). Ein weiteres ἄλλ(ο) schließt DAGM 18 an, einen Nachtrag zu DAGM 17, mit dem die Exzerpte enden, denn der untere Rand des Papyrus ist erhalten. Die Exzerpte sind wohl nur vereint, um bestimmte Probleme der rhythmischen Notation zu demonstrieren.

Das tragische Exzerpt (DAGM 17/18) handelt vom Selbstmord des Aias, jenem Stoff, aus dem Aischylos eine bis auf Fragmente verlorene Trilogie geformt hat. Mit dem Aias des Sophokles ist es nicht in Verbindung zu bringen. In dem Exzerpt wendet sich Tekmessa in Daktyloepitriten an den Chor. Die Vertonung kümmert sich nicht um den Wortakzent. Man darf das Fragment daher zu jener Gruppe der Fragmente aus klassischen Chorliedern ziehen und als Beispiel früher Bühnenmusik werten, das in einer Überarbeitung den Eingang in eine kaiserzeitliche Anthologie gefunden hat: Der Notation von DAGM 17 (nicht aber in DAGM 18) sind nämlich durchwegs Oktavstriche hinzugefügt, um die Melodie für eine Frauenstimme singbar zu machen. Im 5. und 4. Jh. v. Chr. jedoch wurden alle Rollen der Bühnendichtung, auch alle Singverse, von Männerstimmen ausgeführt. Offenbar sollte DAGM 17/18 in der Fassung der Berliner Anthologie von einer Solosängerin (Tekmessa) ausgeführt werden, während die Vorlage, wie die Notiz ἄλλ(ο) χ(οροῦ) verrät, ein Chorlied für Männer war. Der erste Beleg für Frauen als Sängerinnen von Tragödienpartien ist ein Epigramm des Dioskurides (3. Jh. v. Chr.) über die Sängerin Athenion, die die Rolle der Cassandra aus einer Tragödie ‚Das Trojanische Pferd‘ (Ἴππος) sang.²⁸

Die bisher vorgestellten Musikfragmente sind mit Sicherheit (DAGM 2–4) oder großer Wahrscheinlichkeit (DAGM 5/6, 8–10, 17/18) Exzerpte aus lyrischen Partien von Bühnendichtung des 5./4. Jh. Dafür spricht deren metrische Gestalt sowie die Vernachlässigung der Wortakzente in der Vertonung, vor allem in den sicher strophisch gebundenen Partien. Im frühen 2. Jh. v. Chr. aber beginnen die Nachweise für Neuvertonung älterer Bühnentexte, eine Praxis, die sich bis in die Kaiserzeit verfolgen lässt.²⁹ Eine delphische Inschrift berichtet, dass bei den Pythien von 194 v. Chr.

²⁸ Dioskurides AP 5,138; Xanthakis 2002, 304.

²⁹ Heldmann 2000, 196–204.

der siegreiche Aulet Satyros aus Samos als Zugabe die Partie des Dionysos aus den Bakchen des Euripides als Monodie mit Chor und Kithara vorgetragen habe (ἐπιδοῦναι ... ἄσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου). Nun besteht die Rolle des Dionysos in den Bakchen im wesentlichen aus Sprechversen.³⁰ Satyros müsste demnach seine Monodie des Dionysos durch Neuvertonung von euripideischen Sprechversen zurechtgemacht haben.

Eine solche Neuvertonung eines älteren Textes scheint auch bei dem nächsten Beispiel vorzuliegen: Auf einem Papyrusblatt aus Oxyrhynchos des frühen 2. Jh. n. Chr. sind zwei Kolumnen einer Monodie aus einem Satyrspiel erhalten (DAGM 38). Die linke Kolumne enthält, nach zwei Leerzeilen, die auf den Beginn eines neuen Abschnitts deuten, sechs Zeilenenden, die rechte acht Zeilen von maximal 11,5, mit Ergänzungen 12,5 cm Länge ohne Kolometrie wie bei notierten Texten üblich. Der untere Rand und der linke Rand der zweiten Kolumne sind erhalten. Es singt eine Frau, die durch göttliche Hilfe von Kinderlosigkeit befreit worden ist. Der Wortakzent wird in der Vertonung berücksichtigt; Responsion findet sich nicht. Die Monodie beginnt mit trochäischen Tetrametern, die von der ausgerichteten Zeile 6 an in lyrische Jamben umschlagen. Die Notation stammt von einer zweiten Hand, und die Vertonung entspricht nicht immer genau dem Metrum des Textes. Deshalb liegt es nahe, auch hier die Neuvertonung eines älteren Textes anzunehmen. Das korrekte Layout der beiden Kolumnen erlaubt es, das Blatt als Bruchstück einer Rolle anzusprechen. Damit ist nicht gesagt, dass diese das ganze Satyrspiel enthielt: Möglich ist ebenso, dass mit den Leerzeilen zu Beginn der ersten Kolumne ein neues Exzerpt begann.

Ähnlich ist ein Papyrus der Zeit um 80–120 n. Chr. unbekannter Herkunft, heute in Oslo, zu beurteilen (DAGM 39/40). Von einem großen Bruchstück sind der rechte und untere Rand erhalten. Kleinere Fragmente lassen sich mit unterschiedlicher Sicherheit zuordnen. Zwei nicht unmittelbar zusammengehörige, dramatische Stücke in langen Zeilen ohne Kolometrie sind erhalten. Das erste ist ein Botenbericht in Anapästien vor Deidameia in Skyros über die Epiphanie des toten Achilles in Troia, der durch sein Erscheinen die mordlustigen troischen Gefangenen daran hindert, seinen Sohn Neoptolemos umzubringen. Nach einem Spatium von etwa 10 Buchstaben Länge folgt ein zweites Stück in iambischen Trimetern, der

³⁰ Pöhlmann 1960: Singverse des Dionysos finden sich nur vereinzelt im Kommos: 576–8, 580f., 585, 594f., 1377f.

Prolog einer Philoktet-Tragödie. Nach der Insel Lemnos wird die Werkstatt des Hephaistos und Neoptolemos erwähnt. Da man beide Stücke unmöglich ein und derselben Tragödie zuweisen kann, handelt es sich bei dem Oslo-Papyrus wieder um eine Anthologie.

Text und Notation des Papyrus sind von derselben Hand. Manche Noten sind getilgt; an vier Stellen steht eine zweite Notenreihe über der ersten, wohl eine verbesserte Melodiefassung. Das erlaubt den Schluss, dass mit dem Papyrus das Autograph des Komponisten vorliegt. Damit ist jedenfalls die Vertonung auf die Zeit von 80–120 n. Chr. datiert. In beiden Stücken ist der Wortakzent in der Melodie berücksichtigt. Bemerkenswert ist, dass es sich bei beiden Stücken der Anthologie um Vertonungen von Sprechversen handelt. Diese können daher nicht von dem Komponisten stammen, sondern sind einer Tragödie in den Bahnen der ‚Skyrioi‘ des Sophokles bzw. einer Philoktet-Tragödie entnommen. Dass es sich dabei um nachklassische Texte handeln muss, hat Georgia Xanthaki-Karamanos an der Metrik und vor allem an dem stellenweise unklassischen, prosaischen Vokabular der Texte gezeigt.³¹

Zwei nicht zusammengehörige Stücke sind auch auf einem Papyrus aus Karanis der Mitte des 2. Jh. n. Chr., heute in Michigan, vereint (DAGM 42/43). Der rechte Rand ist erhalten. Der Text des ersten Stücks in jambischen Trimetern, ist, wie zu erwarten, ohne Kolometrie in langen Zeilen geschrieben. An drei Stellen finden sich Interjektionen *extra metrum* (6 ὦ φίλτατε, 7 [...], 10 δίδαξον). Zwischen die Zeilen 4 und 6 ist nachträglich als Zeile 5 eingefügt eine Reihe von Vokalnoten: ein instrumentales Zwischenspiel, das nach der Interjektion ὦ φίλτατε (6) kommen sollte, dort aber keinen Platz mehr fand. Man fühlt sich an das κισθάρισμα erinnert, das der erwähnte Satyros in Delphi 194 v. Chr. in seine Dionysos-Monodie eingelegt hat. An zwei Stellen (14, 18) zeigt ein kräftiger Schrägstrich Personenwechsel an. Die Melodie richtet sich nach dem Wortakzent. Es liegt der Prolog einer nachklassischen Orestes-Tragödie in der Nachfolge der Choephoren des Aischylos bzw. der Elektren des Euripides und Sophokles vor, wie man am besten in einer Übersetzung der Rekonstruktion von M.L. West³² sehen kann. Es sprechen Orestes und ein alter treuer Diener:

³¹ Xanthakis 2002, 400f.

³² DAGM, S.145: A. ὦ φίλτατ' [ο]ικετῶ[ν σὺ πατρώων ἐμοί. / B. ἀ]τ[ᾶ]ρ τίς εἶ ποτ' ἢ τίνας νέον [θάλλ]ος; / A. [Ἀγαμέμνονος. B. παίζω]ν τ[ι] ἢ πῆ[ι] τάδε λέγεις; / A. πότ . . . [. . .]ον[.....]τὸν πέλας / πάντη(ι) σ' Ὀρέστα μοσικ[...].ο[...]. / ὦ φίλτατε / x-υ]τωί σ' ἀνείπα. [πῶ]ς, φράσον, φρά[σον, / τοίων ὑπ' ἐχθρῶν ἐγένεθ' ἢ σωτηρία; / τίς νόστος [-x-υ-] γῆς δευρό μοι / ἐκ [τῆς] φανείσης [Λοξίου ποτ' ἐντο]λῆς; / δι-

Orestes: Du mein liebster von den Dienern meines Vaters!

Diener: Aber wer bist du denn, oder wessen Sohn bist du?

- O. Der Sohn des Agamemnon.
 D. Scherzt du, oder wie meinst du das?
 O. ... den Orestes, der dir ganz nahe ist ...
 D. O mein Liebster!

Es folgt ein instrumentales Zwischenspiel.

- O. ... deshalb habe ich dich angerufen.
 D. Sage mir, sage, wie kam die Rettung vor solchen Feinden? Wie die Heimkehr hierher zu mir in dieses Land?
 O. Aus dem Auftrag des Apollon von damals.
 D. Belehre, belehre mich, weil für die Sterblichen die Freude am Unverhofften nicht erfreulicher ist als die Rettung der Edlen.
 O. Die Amme Kilissa rettete mich heimlich zu wohlwollenden Fremden. Zum anderen wiederum trieb mich noch der gewaltige Fluch des Vaters, mit allen Göttern.
 D. Daran hätte ich nicht gedacht. Dass ich dich aber gegenwärtig sehe, flößt mir Furcht ein.
 O. Sei getrost, weil deine Freunde erschienen sind.
 D. Es besteht Gefahr.
 O. Du meinst doch nicht den Aigisthos?
 D. Bei ihm starrt alles von Lanzen, und er umkränzt seine Macht mit Wachen.
 O. Wovor fürchtet er sich denn?
 D. Vor dem Tod von deiner Hand.

Auch das zweite Stück ist ein Prolog. Nach einer Leerzeile zwischen 18 und 19 spricht ein Unbekannter, der auf einer Insel gelandet ist, eine Frau an und erkundigt sich nach der Örtlichkeit (19 ὦ Νησιῶτι, τί ν' ἔπι τόπον). Als Metrum wären jambische Trimeter möglich, doch ist kein Vers ganz erhalten. Die Vertonung richtet sich wieder nach dem Wortakzent. Man denkt an Odysseus und Nausikaa (Od. 6,119ff.) und an die Nausikaa

δαξον / διδαξον, ὡς τῶν εὐ[γενῶν σωτηρί]ας / οὐκ ἔστ' ἀέλπτου τέρψις [ἡδίων βροτοῖς. / A. ξέ]νου[ς] πρὸς εὐνο[οῦν]τας [ἐκκλέψασά με / τροφὸς Κίλισσ' ἔσωσεν] ἄλλο δ' αὖ μ' ἔτι / ἔσπευδε, [πα]τρὸς ἢ μεγ[ασθεν]ῆς ἀρά / σὺν θεοῖς ἄπα[σι](<ν>. B. οὐκ ἄν εἰδείην τάδ[ε] / π[α]ρόντα [δ' οὖν ὄρῶν σε, θά]μβος ἐμποιεῖ. / A. [θάρσει νυν, ὡς φίλων γ]ε σῶν πεφασμένων. / B. [κίνδυνός ἐστι. A. μὴ] τὸν Αἰγίσθου λέγεις; / B. τῶ[ι πάν]τα [ἐ]ν α[ίχ]μη, καὶ στέφει φρουραῖ]ς κράτη. / A. ποῖον φοβηθεῖς δέιμα; [B. θάνατον ἐκ σέθεν.]

des Sophokles.³³ Doch über die Situation weiter zu spekulieren verbietet sich mangels konkreter Hinweise. Wie bei dem ersten Exzerpt liegt auch hier ein Beispiel eines vertonten Dialogprologs vor. Man wird überlegen müssen, ob für diese beiden Stücke im Theater nicht zwei Sänger eingesetzt wurden.

In einer seiner Reden hat Dion Chrysostomos (etwa 40–120 n. Chr.) ausgeführt, dass von der Tragödie die widerstandsfähigeren Teile, nämlich die Sprechverse, überlebt hätten, und dass in den Theatern Partien in Sprechversen noch aufgeführt würden. Die empfindlicheren Teile dagegen, die Singverse, seien untergegangen.³⁴ Τῆς δὲ τραγωδίας τὰ μὲν ισχυρά, ὡς ἔοικε, μένει· λέγω δὲ τὰ ἰαμβεῖα· καὶ τούτων μέρη διεξίσασιν ἐν τοῖς θεάτροις· τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρήκε τὰ περὶ τὰ μέλη (Or. 19 [69] 5). Der Oslo-Papyrus mit seinen monologischen Monodien, jenem Botenbericht in Anapästien aus einer nachklassischen Neoptolemos-Tragödie und einem Prolog aus einem nachklassischen Philoktet, aber ebenso der Michigan-Papyrus mit seinen vertonten Dialog-Prologen aus einer nachklassischen Orestes-Tragödie und einer Nausikaa-Tragödie liefern zu der Aussage des Dion Chrysostomos eine willkommene Illustration. Leider hat Dion Chrysostomos es versäumt, zu bemerken, dass wirkungsvolle Partien in Sprechversen bei ihrer Präsentation im Theater vertont wurden. Dies sagt ganz deutlich eine wenig jüngere istiche Inschrift der ersten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. zu Ehren eines Themison, der bei zahlreichen Agonen mit Vertonungen des Euripides, Sophokles und Timotheos siegte (μόνον καὶ πρῶτον Εὐριπίδην Σοφοκλέα καὶ Τιμόθεον ἑαυτῶ(ι) μελοποίησαντα).³⁵

Der geneigte Leser ist vielleicht jenem Durchgang durch die dramatischen Texte im Corpus der Musikfragmente in der stillen Hoffnung gefolgt, es mögen in jener Nebenüberlieferung in den Händen der Berufsmusiker Bruchstücke von Rollen auftauchen, die ganze Bühnenstücke des 5. oder 4. Jh. enthielten, Rollen, wie wir sie für Reprisen voraussetzen müssen. Das Ergebnis ist bescheiden: Zwar ist bei einer beachtlichen Gruppe von Fragmenten sicher oder wahrscheinlich, dass ältere Texte und Melodien überliefert werden, wie man an der Metrik und der Vernachlässigung des Wortakzentes in der Vertonung sieht. Doch lässt sich nie ausschließen, dass die betreffenden Stücke nur Exzerpte darstellen, selbst dort, wo man es sicher mit einem Rollenfragment zu tun hat wie bei dem Zenon-Papyrus.

³³ TrGF 4 T 28,5; F 439–41.

³⁴ Pöhlmann 1960, 14.

³⁵ Pöhlmann 1960, 15; Xanthakis 2002, 303.

Daneben stehen aber Neuvertonungen älterer Texte, unter denen besonders die letztgenannten Beispiele für Vertonungen von Sprechversen auffallen. In diesen Fällen nimmt die Melodieführung auf den Wortakzent Rücksicht. Das bedeutet, dass wir nach wie vor vollständige Bühnentexte nur als Lesetexte der gelehrten Tradition von Alexandria besitzen, während die Bühnenmusik in den Händen der Berufsmusiker sich überwiegend nur in Anthologien für Auftritte von Solisten erhielt und so auf lange Sicht verloren gehen musste.

Bibliographie

- DAGM E. Pöhlmann/M.L. West, Documents of Ancient Greek Music. Oxford 2001.
- Dover 1998 Aristophanes, Clouds. Ed. with intr. and comm. by K.J. Dover. Oxford.
- Heldmann 2000 G. Heldmann, Die griechische und lateinische Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit. Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 24, 185–205.
- Lesky 1972 A. Lesky, Die tragische Dichtung der Hellenen. Göttingen, 3. Aufl.
- Page 1934 D.L. Page, Actors Interpolations in Greek Tragedy. Oxford.
- PCG Poetae Comici Graeci, edd. R. Kassel/C. Austin. Berlin/New York 1983 ff.
- Pfeiffer 1978 R. Pfeiffer, Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus. München.
- Pickard-Cambridge 1968 A. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens. Oxford, 2. Aufl.
- Pöhlmann 1960 E. Pöhlmann, Griechische Musikfragmente, ein Weg zur altgriechischen Musik. Nürnberg.
- Pöhlmann 1988 E. Pöhlmann, Mündlichkeit und Schriftlichkeit gestern und heute. Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 14, 7–20.
- Pöhlmann 1994 E. Pöhlmann, Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur Bd. I Altertum. Darmstadt.
- Trendall/Webster 1971 A.D. Trendall/T.B.L. Webster, Illustrations of Greek Drama. London.
- TrGF Tragicorum Graecorum Fragmenta. Edd. B. Snell/R. Kannicht, S. Radt. Göttingen 1971 ff.
- West 1992 M.L. West, Ancient Greek Music. Oxford.
- Wilamowitz 1889 U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Euripides Herakles I, Einleitung in die attische Tragödie. Berlin.
- Wilamowitz 1903 U. von Wilamowitz-Moellendorff, Timotheos, Die Perser. Leipzig.
- Xanthakis 2002 G. Xanthakis-Karamanos, Dramatica. Studies in Classical and Post-Classical Dramatic Poetry. Athen.

