

DIE NOTENSCHRIFT IN DER ÜBERLIEFERUNG DER GRIECHISCHEN BÜHNENMUSIK*

1. Mit seinem "Essay on the Original Genius of Homer" hatte R. Wood den Versuch unternommen, Ilias und Odyssee als mündliche Dichtung aus schriftloser Zeit zu verstehen¹. Wie viele² glaubte er an eine urtümliche Einheit von Dichtung und Musik, sah in der Poesie die "Muttersprache des menschlichen Geschlechts"³ und verknüpfte das Aufkommen der Prosa mit dem Beginn der Schriftlichkeit⁴. Die postulierte Mündlichkeit der homerischen Epen tut aber ihrer Wertschätzung keinen Abbruch, im Gegenteil: Da Homer noch die "language of nature" spreche, sei er "original in his expression as in his conception", "simple with dignity", "natural without indelicacy", sein Werk enthalte "the most natural representation of every characterizing circumstance of truth and reality"⁵, und alle diese Vorzüge seien nicht das Ergebnis von Handwerk, "labour", sondern Ausfluß des homerischen "genius"⁶.

Mit dieser hohen Einschätzung der Mündlichkeit hat Wood Epoche gemacht. 1773 erschien eine deutsche Übersetzung des "Essay" von Ch.G. Heyne, und 1795 beruft sich F.A. Wolf in seinen Prolegomena auf Wood, wenn er der homerischen Zeit die Schriftlichkeit abspricht und in Ilias und Odyssee mehr *natura* und *ingenium* als *ars* findet⁷. Auch J.G. Herder zeigt sich beeindruckt, geht aber weit über Wood hinaus. In bewußter Abkehr von der Welt der Schrift, des Buchs, der literarischen Tradition sucht er die Ursprünglichkeit lebendiger Empfindung in der Mündlichkeit und schreibt die Qualitäten, die Wood bei Homer findet, aller Dichtung der Frühzeit zu:

"Es ist wohl nicht zu zweifeln, daß Poesie und insbesondere Lied im Anfang ganz volksartig, d.i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen... Die Namen und Stimmen der ältesten Griechischen Dichter bezeugen dasselbe... Der größte Sänger der

* Rudolf Till zum 65. Geburtstag in Dankbarkeit gewidmet.

1. R. Wood, An Essay on the Original Genius of Homer, London 1769.
2. Th. Blackwell, An Enquiry into the Life and Writings of Homer, London 1736, ³1757, 36-41 (deutsch von J.H. Voss, Leipzig 1776); J. Brown, History of the Rise and Progress of Poetry, New Castle 1764; J.G. Herder, Vom Ursprung der Sprache (1772), Werke hrsg. von B. Suphan, Bd. 5, Berlin 1891, 56-59. Der Gedanke gehört in den Bereich antiker Sprach- und Kulturentstehungslehren (vgl. H. Koller, Die Mimesis in der Antike, Bern 1954, 185-203; ders., Musik und Dichtung im alten Griechenland, Bern und München 1963, 161 mit Anm. 31), sein Nachleben prägt die Operntheorie von V. Galilei bis Richard Wagner, vgl. E. Pöhlmann, Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata, MusF 22, 1969, 5-13.
3. So formuliert den Gedanken J.G. Hamann, Aesthetica in nuce, Werke hrsg. von J. Nadler, Bd.2, Wien 1950, 197.
4. Wood 60 f., 63, 65.
5. Wood 65, 76 f.
6. Wood 65.
7. F.A. Wolf, Prolegomena ad Homerum, Halle ³1884, 32.

Griechen, Homerus, ist zugleich der größte Volksdichter... Er... sang was er gehört, stellte dar was er gesehen und lebendig erfaßt hatte: seine Rhapsodien blieben nicht in Buchläden und auf den Lumpen unsres Papiers, sondern im Ohr und im Herzen lebendiger Sänger und Hörer⁸.

Wie zählebig diese Vorstellung mündlich konzipierter, nur im mündlichen Vortrag lebender und in mündlicher Tradition bewahrter Dichtung gewesen ist, wie sehr sie der Grundeinstellung des Sturm und Drang und der Romantik gegenüber der "Literatur" entsprach, hat R. Harder gezeigt⁹.

Die von Wood mit dem Blick auf Homer geprägte Alternative von Schriftlichkeit und Mündlichkeit ist längst abgelöst durch eine differenzierte Betrachtungsweise. Bei aller Anerkennung traditioneller Elemente der 'oral poetry' wird die Möglichkeit schriftlicher Abfassung von Ilias und Odyssee wieder ernsthaft diskutiert. Auch die Vorstellung von der Überlieferung hat sich gewandelt: Neben mündlicher Homer-Tradition durch Rhapsoden denkt man an Musterexemplare im Besitz der Rhapsodengilden und läßt beide Stränge im 6. Jh. in Athen in einen Normaltext münden¹⁰. Für die übrigen Gattungen hat U. v. Wilamowitz-Moellendorff längst das Nötige gesagt: Auch Elegie, Iambus und Lyrik wurden in der Regel schriftlich konzipiert und tradiert, lebten trotzdem aber nur im mündlichen Vortrag. "Bücher" sind die *ὑπομνήματα*, die Gedächtnisstützen¹¹ der Rhapsoden und Sänger, nicht, dazu fehlt ihnen der "Akt der Publikation, das Lesepublikum, der buchhändlerische Vertrieb"¹². Diese Voraussetzungen sieht v. Wilamowitz erst gegen Ende des 5. Jhs. als gegeben an. Den nun nachweislichen Aufschwung des Buchwesens führt er auf die Hochblüte der Bühnendichtung zurück und sieht in der publizierten Tragödie das erste wirkliche Buch, neben dem freilich das Bühnenexemplar im Besitz der Schauspieler weiterlebt¹³. Die Existenz der Schrift führt aber, wie R. Harder unterstreicht, nicht notwendig zur Verschriftlichung der Literatur, die Buchrolle als Gedächtnisstütze hindert die griechische Lyrik nicht daran, die literarische Attitüde der "gespielten Mündlichkeit" beizubehalten¹⁴. W.C. Greene schließlich, der die Geschichte der Schriftlichkeit von Homer bis Aristoteles resümiert, zeigt noch einmal, wie viele Stufen der Weg von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit kennt¹⁵.

8. J.G. Herder, Vorwort zu "Alte Volkslieder" Teil 2 (1778), Werke hrsg. von B. Suphan, Bd. 25, Berlin 1885, 313 f. Zur Rezeption von Wood und Blackwell bei Herder vgl. R. Nünlist, Homer, Aristoteles und Pindar in der Sicht Herders, Bonn 1971, 41-50.

9. R. Harder, Bemerkungen zur griechischen Schriftlichkeit, Die Antike 19, 1943, 86-94.

10. A. Heubeck, Die homerische Frage, Erträge der Forschung Bd. 27, Darmstadt 1974, 130 ff., 228 ff.

11. Noch Platon möchte (Phaidros 275 CD) das Buch polemisch auf die Funktion des *ὑπόμνημα* beschränken. Vgl. H. Erbse, Platon und die Schriftlichkeit, AuA 11, 1962, 7-20; R. Muth, Randbemerkungen zur griechischen Literaturgeschichte: Zur Bedeutung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Wortkunst, WS 79, 1966, 246-260.

12. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in die griechische Tragödie, Berlin 1907, 120; Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst, Leipzig 1907.

13. Wilamowitz 120-132.

14. Harder 104.

15. W.C. Greene, The Spoken and the Written Word, HSPH 60, 1951, 23-59.

Neue Erkenntnisse ergab die Verbindung literarischer Zeugnisse mit Aussagen von Vasenbildern. Auf diese Weise hat E.G. Turner die Funktion der Buchrolle im Athen des 5./4. Jhs. beschrieben. Diesen Ansatz hat H.R. Immerwahr ausgebaut und systematisch die Darstellungen von Buchrollen auf attischen Vasen untersucht¹⁶. Er konnte zeigen, daß die Buchrolle um 500 zunächst in Schulszenen auf Vasenbildern erscheint, dann in den Bereich jugendlicher Unterhaltung und das Frauengemach eindringt und schließlich in Musenszenen zu einem Symbol für apollinische Dichtung wird. Die Rollen sind häufig unbeschriftet, oder sie enthalten Kolumnen von Strichen, Farbtupfen oder buchstabenähnlichen Zeichen; auch wenn Schriftzeichen auf Rollen erscheinen, ergibt sich nicht immer lesbarer Text. Meist ist der laute Vortrag in Gesellschaft dargestellt. Doch auch das stumme Lesen, der einsame Leser ist auf Vasenbildern wie auch durch literarische Zeugnisse schon für das 5. Jh. gesichert¹⁷. Alles in allem nötigen Immerwahrs Beobachtungen dazu, den Ansatz von Wilamowitz erheblich nach oben zu korrigieren: Schon zu Beginn des 5. Jhs. war die Buchrolle ein vertrauter Gebrauchsgegenstand, und gegen Ende des Jhs. hat die Vorstellung von Buchdichtung nichts Anstößiges mehr.

2. Die Überlieferungsgeschichte griechischer Dichtung hat von jenem romantischen Klischee der Mündlichkeit Abschied genommen. Ein Teilproblem blieb freilich ausgeklammert: Das Drama ist uns in den Handschriften ohne die Vertonung der μέλη überliefert, und von der alten Lyrik gilt Analoges. Wilamowitz hatte keine Bedenken, sich die ὑπομνήματα der Lyriker vertont vorzustellen:

“Es gab ferner auch Gilden von Sängern und Tänzern, welche nicht ohne einen Schatz von Gesängen, die sie zur Verfügung hatten, denkbar sind. Auch in den Schulunterricht traten die Lieder sehr früh ein — es wiederholen sich also dieselben Erscheinungen wie bei dem Epos. Hinzu tritt nur, daß auch die Sangweise zu überliefern war. Für diese muß es somit irgend eine Gedächtnishilfe gegeben haben“ —

er rechnet aber damit, daß der Buchhandel später dem Lesepublikum nur die Texte in die Hand gab¹⁸. Von der Tragödie seien dagegen von Anfang an Lesetexte für das breite Publikum erschienen¹⁹.

Viel weiter hätte man 1889 angesichts der Quellenlage nicht gehen können. Sechzig Jahre später griff M. Wegner das Problem auf, beließ es aber in der Aporie:

“Griechische Notenschrift der frühen, archaischen und klassischen Zeit ist nicht nachgewiesen... Bei der Unmittelbarkeit griechischer Anschauungsweise ist das Zurücktreten der Notenschrift ganz begrifflich: denn die Note steht keineswegs in so unmittelbarer Beziehung zum Ton wie der Buchstabe zum Wort, und selbst hinsichtlich der Dichtung ist die bedeutungsvolle Erscheinung festgestellt worden, daß die Mündlichkeit der Schriftlichkeit voranging. So ist natürlich auch die Gesanglichkeit der Notenschriftlichkeit vorangegangen“²⁰.

16. E.G. Turner, Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C., London 1954, H.R. Immerwahr, Book Rolls on Attic Vases, in: Classical, Medieval and Renaissance Studies in Honour of B.L. Ullmann, Bd. 1, Rom 1964, 17-48; ders., More Book Rolls on Attic Vases, Antike Kunst 16, 1973, 143-147. — Im folgenden werden Vasen in der Regel nur mit Immerwahrs Nummern zitiert. Daher sind die von ihm behandelten Gefäße in der folgenden Liste [s. am Ende des Aufsatzes, unten S. 72. Die Redaktion.] zusammengestellt. Hinzu treten die Zitate aus J.D. Beazley, Attic Red-Figure Vase-Painters, Oxford 1963 (= ARV²); ders., Paralipomena, Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and Attic Red-Figure Vase-Painters, Oxford 1971, bzw. andere Bildnachweise. Die von Immerwahr zu den einzelnen Stücken zitierte Literatur wird in der Regel nicht wiederholt. Ein Zusatz ist Nr. 24 *ter*; zu der Identifikation von Nr. 34 und 35 vgl. unten Anm. 51.

17. Vgl. B.M.W. Knox, Silent Reading in Antiquity, GRBS 9, 1968, 421 ff.

18. Wilamowitz 121.

19. Wilamowitz 128 f.

20. M. Wegner, Musikleben 117 f.

Während der Archäologe Wegner nur offenläßt, wann die griechische Musik zur Schriftlichkeit übergegangen sein könnte, nähert sich der Musikwissenschaftler Th. Georgiades wieder der Herderschen Vorstellung immerwährender Mündlichkeit, wenn er der griechischen Musik die Schriftlichkeit bestreitet und die altgriechische Notenschrift wie folgt charakterisiert:

“Sind denn diese Notierungen wirklich eine Notenschrift, sind sie als Schrift, als allgemeingültige Schrift zu verstehen? Was Aufzeichnungsversuche zum Rang von echter Schrift erhebt, ist der...öffentlich-verbindliche Charakter...das Selbstverständliche, ist die Fülle des Geschriebenen... Wie kommt es aber, daß griechische Verse, die uns als Sprache in geradezu unübersehbarer Fülle durch die griechische Schrift überliefert wurden, uns nur in den seltensten Ausnahmefällen mit Notenzeichen versehen erreicht haben? Dürfen wir nicht zu Recht annehmen, daß sie wirklich nur ausnahmsweise mit Notenzeichen versehen wurden? Eine solche Notierung aber...kann man kaum als eigentliche Schrift bezeichnen. Sie läßt eher an Experiment, an theoretische oder andere bestimmte Absichten denken“²¹.

Kürzlich hat F. Zamminer das Problem der Schriftlichkeit der griechischen Musik in einen größeren Zusammenhang gestellt. Auch er möchte die griechische Notenschrift auf den Bereich der Musiktheorie beschränken und ihren Bezug zur musikalischen Praxis so weit wie möglich einschränken. Freilich sind aus den von Georgiades gestellten Fragen nunmehr Behauptungen geworden, für die nicht ein einziger Beleg erbracht wird:

“Die griechischen Tonzichen sind nicht als Zeichen einer genuin musikalischen Schrift zu verstehen... Sie wurden offenbar nicht aus Bedürfnissen der musikalischen Praxis für die Praxis geschaffen. Vielmehr gehen sie auf eine nicht näher bekannte Stufe der spekulativen Musiktheorie zurück... So wahrscheinlich die ausgebildete griechische Musiktheorie undenkbar ist ohne die Orientierung anhand von Tonzichen, so unwahrscheinlich ist, daß diese Zeichen für einen unmittelbaren Gebrauch in der Praxis geeignet wären... In diesem Sinne scheinen die Musikaufzeichnungen in erster Linie Zeugnisse der in hellenistischer Zeit hochangesehenen wissenschaftlichen und speziell musiktheoretischen Bildung zu sein“²².

Man brauchte dem nur entgegenzuhalten, daß der einzige hellenistische Musiktheoretiker, der sich zur Notenschrift äußert, viel Mühe auf den Nachweis verwendet, daß die banausische *τέχνη παρασημαντική* eben nicht ein Teil der Musiktheorie sei²³. Doch soll es dabei nicht sein Bewenden haben. Anders nämlich als noch in den fünfziger Jahren ist es heute möglich, auch für die Überlieferungsgeschichte der *μέλη* den Prozeß des Übergangs von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit genauer zu umreißen und so nachzuholen, was für die Überlieferungsgeschichte der Literatur schon geleistet ist. Dabei ist vor allem zu klären, wie alt die Notenschrift ist, welches ihr Verwendungszweck und welches ihre Benutzer waren. Hierbei sind heranzuziehen die Fragmente altgriechischer Musik, von denen 11 kleinere Papyrusbruchstücke in das 3. Jh. vor Chr. fallen – unter ihnen immerhin zwei Euripides-Fragmente. Dazu kommen Inschriften aus dem 2. Jh. vor Chr., die Apollon-Hymnen vom Athener-Schatzhaus in Delphi. Gewisse Anhaltspunkte bietet auch die an dem vorliegenden Zeichenbestand klar ablesbare Entwicklungsgeschichte der griechischen Notenschrift. Hinzu treten literarische Zeugnisse, die bis ins 4. Jh. vor Chr. führen. Und schließlich sind die Vasenbilder erneut zu befragen, da sie viel aus dem Musikleben der Zeit verraten. Mit diesen sei begonnen.

21. Th. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg 1958, 19 f.

22. F. Zamminer, *Griechische Musikaufzeichnungen*, in: *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, hrsg. von Th. Georgiades, Kassel 1971, 12 f.

23. Siehe unten Anm. 102.

3. Die Berliner Schulvase²⁴, eine rotfigurige Kylix des Duris von 490/80 zeigt streng symmetrisch aufgebaut vier Unterrichtsszenen. Im Zentrum der Vorderansicht der Lehrer, der mit Hilfe einer beschrifteten Buchrolle den epischen Vortrag eines Schülers überwacht; ganz rechts der *παιδαγωγός*, der den Knaben in die Schule gebracht hat. Links dagegen Musikunterricht ohne Buchrolle: der Lehrer hat soeben vorgespielt – die Hand mit dem Plektron hängt herab –, und der Schüler versucht das Gehörte wiederzugeben.

Die Rückseite variiert das Schema der Vorderansicht: In der Mitte ein junger Mann, unbärtig, der mit dem Stilus in der Hand die Schreibübungen des rechts von ihm stehenden Schülers nachsieht. Rechts der *παιδαγωγός* und links wieder Musikunterricht: ein Aulet bläst einem Knaben eine Weise vor. Über ihnen eine verschnürte Buchrolle und eine zusammengeklappte Schreibtafel.

Die Durisschale ist kein Einzelstück, zeigt aber die Situation des Unterrichts zu Beginn des 5. Jhs. besonders augenfällig: Der Schreib-Leseunterricht ist alltäglich geworden, und auch im Literaturunterricht hat sich die Schriftlichkeit durchgesetzt. Der Musikunterricht jedoch vollzieht sich noch in der älteren Form mündlicher Unterweisung. Hierzu fügt sich, daß die von H.R. Immerwahr vorgelegten Beispiele für Buchrollen im Bereich der Schule und der jugendlichen Geselligkeit²⁵ bis etwa 425 die Rolle nur in literarischem Kontext zeigen. Dementsprechend häufig sind die Fälle von Rollen mit lesbarem Text²⁶ aus dieser Gruppe.

Einen Schritt weiter geht eine Berliner Kylix²⁷ von etwa 425 vor Christus. Zur Linken sitzt ein Jüngling, der die Lyra spielt. Zu ihm blickt von rechts ein zweiter herüber, der eine entfaltete Rolle hält. Diese trägt zwei Reihen sinnloser buchstabenähnlicher Zeichen. Zwischen beiden steht ein dritter, der mit einer geschlossenen Rolle auf den Lyraspieler hinweist. Seine Aufgabe ist unklar; sicher ist jedoch, daß die Buchrolle, wenn auch in unbekannter Funktion, hier in einer Musikszene erscheint. Verwandte Thematik bietet ein unteritalisches Grabrelief von 420 vor Christus, jetzt in München²⁸. Der Tote, ein älterer Mann, spielt die Lyra, und ihm gegenüber steht ein Knabe, der aus einer Buchrolle singt.

Auch bei den Szenen aus dem Frauengemach sind die Beispiele für Buchrollen in lediglich literarischem Kontext häufiger²⁹; freilich findet sich lesbarer Text nur in einem Fall³⁰. In Musikszenen treffen wir die Rolle hier schon ein wenig eher: Eine Londoner Kalpis³¹ von 450/40 vor Christus zeigt zwei lyraspielende Frauen, zwischen ihnen eine dritte, die ein Kästchen und eine Lyra trägt. Rechterhand findet sich eine zweite Gruppe: Eine Frau, die einen Aulos in der Hülle hält, wendet

24. Nr. 1. Die Gefäße werden im folgenden nur mit den Nummern der Liste Anm. 16 zitiert; dort Näheres und Lit.

25. Nr. 1-10; Nr. 4 *bis*, 7 *bis*.

26. Lesbarer Text: Nr. 1-5, 7-9, 18; Nr. 4 *bis*, 7 *bis*. Sinnlose Buchstabenfolgen: Nr. 10, 20; Nr. 12 *quater*. Buchstabenähnliche Zeichen: Nr. 11, 16. Punkte oder Striche: Nr. 14, 23, 29, 33; Nr. 12 *bis*.

27. Nr. 11.

28. München 481, H. Diepolder, Ein Grabrelief aus Neapel in der Münchener Glyptothek, *MüJb* 3, 1926, 257 ff., Immerwahr 1964, S. 36.

29. Nr. 14-16, 18, 19; Nr. 12 *bis*, 12 *quater*.

30. Nr. 18.

31. Nr. 13.

sich einer zweiten zu, die aus einer großen Rolle singt. Linkerhand zwei Frauen ohne Instrumente, zwischen ihnen Eros mit einem Kranz in Händen: offenbar wird ein musischer Wettstreit ausgetragen.

Verwandt ist eine Hydria von 430 vor Christus im Kerameikos-Museum in Athen³². Am linken Rand sitzt eine lyraspielende Frau, vor ihr ein Eros mit Auloi. Im Zentrum steht ein Sessel, rechterhand, vor einer Füllfigur, eine Frau, die zu der Lyraspielerin blickt und eine geöffnete Buchrolle trägt. Deren Innenseite ist nach außen gekehrt, eine Besonderheit, die der Erläuterung bedarf³³. Wir finden sie wieder auf einer Pelike in Leningrad³⁴ aus dem 4. Jh. vor Christus. Dort gruppieren sich um eine sitzende Frau links eine Gefährtin mit einem geöffneten Kästchen und eine Kitharaspielderin, die mit einer Rollenträgerin zur Rechten in Blickverbindung steht. Hinzu kommt eine Füllfigur.

Das Ende einer Musikszene zeigt eine Pyxis in Basel³⁵ von 350 vor Christus. Ein Jüngling sitzt mit der Harfe auf den Knien einem Mädchen gegenüber. Die linke Hand hat er noch in den Saiten, die rechte mit dem Plektron aber hängt herab. Das Mädchen hält in der Linken eine Rolle und blickt in deren letzte Kolumne. Das letzte Blatt der Rolle fällt über ihr rechtes Knie. Offenbar haben die beiden musiziert und sinnieren über das Gehörte nach.

Besonders häufig ist die Buchrolle auf Vasenbildern in der Hand der Musen³⁶. Im "Musenkonzert" bilden die Vasenmaler die Musikszene aus dem Frauengemach auf höherer Ebene ab. Dabei werden Saiten- und Blasinstrumente, Buchrollen, Schreibtäfelchen und die aus dem Frauengemach bekannten Kästchen, die der Aufbewahrung der Rollen dienen³⁷, ohne System auf die einzelnen Musen verteilt³⁸. Davon, daß die Buchrolle stehendes Attribut der Klio wäre, kann in dieser Zeit noch keine Rede sein; sie ist Symbol der $\mu\epsilon\lambda\eta$ mit einer deutlichen Tendenz zur apollinischen Kitharodie³⁹.

Alle genannten Attribute kennt schon das älteste Beispiel, eine Hydria in Berlin⁴⁰ von 450 vor Christus, die Apollon und sieben Musen vereint und zu vier Gruppen zusammenfaßt. Apollon selbst stimmt die Lyra und wendet sich einer Muse zu, die ihm eine offene Rolle mit sinnlosen Buchstabenfolgen zukehrt⁴¹. Es folgt eine zweite Gruppe von Musen, die das Barbiton bzw. die Wiegenkithara spielen, anschließend eine Muse, die vor einer Gefährtin tanzt. Das Bildband beschließt eine aulosblasende Muse auf einem Felsensitz, der eine zweite ein geöffnetes Diptychon hinstreckt.

Acht Musen vereint eine Athener Pyxis von 430⁴² mit dem lyraspielenden Apollon. Zwei Musen haben Auloi, eine die Wiegenkithara. Eine Zweiergruppe hebt sich heraus: Eine Muse auf einem Felsensitz stimmt die Lyra, eine zweite blickt zu ihr hinüber und scheint auf den Einsatz zu warten. Sie hält eine Buchrolle geöffnet vor sich, auf der zwei Kolumnen weißer Punkte sichtbar sind. Hier ist die Zusammengehörigkeit beider Figuren überdeutlich: Die Sängerin mit Buchrolle musiziert zusammen mit der Lyraspielerin.

32. Nr. 16 bis. Vgl. Abb. 1.

33. Siehe unten Anm. 46-49.

34. Nr. 17. Vgl. Abb. 2.

35. Nr. 12 ter.

36. Nr. 20-26, 33-35, Nr. 24 bis, 24 ter. Dazu kommen die Marsyas- und Thamyriszenen: Nr. 27-32, Nr. 32 bis.

37. Siehe unten Anm. 45.

38. Vgl. M. Mayer, *Musai* Nr. 1, RE 16,1 (1933) 684. 686. 732.

39. Immerwahr 1964, S. 33-35.

40. Nr. 20.

41. Die Hydria ist jetzt in den staatlichen Museen Berlin Ost; die bisher nicht sicher gelesene Rollenaufschrift bietet, nach der Abzeichnung von E. Rohde zu schließen, sinnlose Buchstabenfolgen. Vgl. Immerwahr 1973, S. 145, Nr. 20, addendum.

42. Nr. 23.

Gleich drei Musenszenen mit Buchrolle bietet eine Kylix von etwa 420 in Cambridge⁴³. Das Innenbild zeigt eine an einem Pfeiler lehrende Muse in Blickverbindung mit einer weiteren, die ihr eine große entrollte Buchrolle entgegenstreckt. Auffällig ist hier wieder⁴⁴, daß die Muse die Buchrolle verkehrt hält, also die zur Beschriftung bestimmte Innenseite nicht sich, sondern ihrer Gefährtin zuwendet. Die Außenbilder dieser Schale zeigen die gleiche Eigenheit: Das eine bietet von links nach rechts eine Muse mit einem jener in Musikszenen so häufigen Kästchen, in denen die Papyrusrollen aufbewahrt werden⁴⁵. Das Kästchen steht offen, denn man hat ihm gerade eine Rolle entnommen. Im Zentrum sitzt Apollon mit Kithara auf einem Felsen und blickt zu einer zweiten Muse, die ihm die Innenseite einer Papyrusrolle zuwendet. Das zweite Außenbild variiert das Motiv: Wieder wird Apollon von einer Muse eine Rolle vorgehalten, doch tritt an die Stelle der Muse mit dem Kästchen eine mit Aulos und Lyra.

Immerwahr hat die Fälle, in denen die Rolle verkehrt gehalten und einer zweiten Person zugewandt wird, zusammengetragen, aber nicht erklärt⁴⁶. Um Ungeschick des Malers kann es sich nicht handeln, dazu ist das absonderliche Motiv zu häufig. Dazu kommt noch, daß in zwei Fällen der "inside out" gezeigten Rollen Buchstaben⁴⁷ bzw. Kolumnen von Strichelchen sichtbar sind⁴⁸. Fraglich ist eigentlich nur, ob die (beschriftete) Innenseite der Rollen dem Betrachter des Gefäßes oder aber einer zugeordneten Figur gezeigt wird. In den meisten Fällen, so auch bei der Cambridger Kylix, liegt die letztere Erklärung näher. Hier ersetzt also die rollenhaltende Muse das Lesepult. Für diese Art des Lesens hat Th. Birt bereits eine Reihe von Beispielen gesammelt⁴⁹.

Eine Muse als Lesehilfe ist möglicherweise auch auf einem Münchener Volutenkrater des frühen 4. Jhs.⁵⁰ dargestellt, der neun Musen vereint. Im Zentrum musizieren drei Musen mit Harfe, Wiegenkithara und Lyra. Ihnen nähert sich von rechts eine vierte, die ein geöffnetes Buchrollen-Kästchen trägt. Rechterhand sind zwei Musen ebenfalls um ein geöffnetes Kästchen bemüht. Begrenzt wird das Bild auf beiden Seiten von je einer Aulosbläserin. Der zur Linken streckt eine Gefährtin eine geöffnete Buchrolle hin, deren Beschriftung durch vier Reihen von Strichelchen angedeutet wird. Ob die Aulosbläserin in die Rolle blickt, muß freilich offen bleiben.

Die verbleibenden Musenszenen bringen zwar weitere willkommene Belege für Buchrollen in musikalischem Kontext⁵¹, jedoch keine grundsätzlich neuen Motive mehr, mit Ausnahme der Marsyas- und der Thamyrisvasen. Bei diesen erleichtert der Mythos die Interpretation. In beiden Fällen handelt es sich um einen musikalischen Wettbewerb, der mit der Bestrafung der Hybris endet.

Der Aulet Marsyas hatte den Kitharoden Apollon zum Wettspiel herausgefordert. Apollon aber siegte und ließ Marsyas die Haut abziehen. Für den Ablauf des Agons liegen verschiedene Versionen vor, die jedoch alle darauf deuten, daß der Agon zwei Runden hatte⁵². Von Interesse ist die Fassung bei Diodor. Dort gilt

43. Nr. 26.

44. Siehe unten Anm. 46.

45. Mayer (oben Anm. 38) 732.

46. Immerwahr 1964, S. 38: Nr. 8, 12, 17, 26, 29, 30, dazu Nr. 16 *bis*, 32 *bis*.

47. Nr. 8.

48. Nr. 29.

49. Birt, Die Buchrolle 172-175.

50. Nr. 33.

51. Nr. 21 (Kalliope mit Lyra, Mnemosyne mit Rolle), Nr. 22 (Apollon mit Lyra, Muse mit Rolle), Nr. 24 (8 Musen, darunter Dreiergruppe: Muse mit Lyra, Muse auf Felsensitz, Muse mit Rolle), Nr. 24 *bis* (Musen [?], eine mit Lyra, eine mit geschlossener Rolle), Nr. 24 *ter* (Muse mit Diptychon, Kästchen, Muse mit Rolle [?]; tritt den Takt, Muse mit Aulos), Nr. 25 (7 Musen, darunter Dreiergruppe: Muse mit Kästchen, Polyhymnia mit Rolle [?], Klio mit Aulos), Nr. 34/35 (Muse mit Aulos und Muse mit Kithara zur Linken, lyraspielender Apollon und Muse mit Rolle zur Rechten).

52. Apollodor 1,4,2, Hygin 165: Apollon schlägt vor, in der zweiten Runde die Instrumente auf den Kopf zu stellen. — Diodor 3, 59, Plutarch *quaest. conv.* 7, 8, 4, 713 D.

die erste Runde der reinen Instrumentalmusik. Apollon spielt die Lyra, Marsyas aber bläst den Aulos und gewinnt zunächst. In der zweiten Runde singt Apollon zur Lyra, und Marsyas, der nur blasen, aber nicht gleichzeitig singen kann, muß sich geschlagen geben. Den gleichen Grundgedanken, den Vorrang des Gesangs zum Instrument vor der virtuoson Instrumentalmusik, spiegelt auch eine Gruppe von Vasenbildern, die den Marsyas wider Erwarten nicht mit dem Aulos, sondern mit der Lyra vor Apollon und den Musen zeigt⁵³. Schon A. Michaelis⁵⁴ hatte daraus auf eine Fassung des Mythos geschlossen, nach der Apollon den Marsyas zu einer Probe auf seinem eigenen Instrument herausgefordert habe, was man sich wieder am besten in einer zweiten Runde des Wettspiels vorstellen kann. Grund der Niederlage des Marsyas wird auch hier gewesen sein, daß dieser bestenfalls zum Spiel des Instruments, aber nicht zum Gesang befähigt war.

Über den Wettstreit des thrakischen Kitharoden Thamyris mit den Musen berichten die Quellen weniger⁵⁵. Immerhin ist erwähnenswert, daß eine Quellengruppe den Sänger Thamyris abweichend von der *communis opinio* zum Instrumentalvirtuoson macht⁵⁶. Eine Beobachtung von Immerwahr schließt sich an: Während die Musen auf den Thamyrisvasen die schlichte alte Lyra führen, spielt Thamyris ein Konzertinstrument, die "Thamyriskithara"⁵⁷. Thamyris und Marsyas rücken somit eng zusammen als Vertreter der virtuoson Instrumentalmusik auf der Kithara bzw. dem Aulos; ihnen gegenüber stehen Apollon und die Musen als Vertreter der alten μουσική, die μέλος, ρυθμός und λόγος vereint. Um so erstaunlicher, daß das Symbol der μουσική auf den Marsyas- und Thamyrisvasen im letzten Viertel des 5. Jhs. die Buchrolle ist:

Ein Glockenkrater des Pothos-Malers in Paris von 420/10 vor Christus⁵⁸ zeigt in der Mitte Marsyas vor Apollon beim Spiel des Aulos. Von rechts sieht eine Muse mit der Lyra, von links eine Muse mit geöffneter Buchrolle zu. Dargestellt scheint die Situation kurz vor dem Ende der ersten Runde des Agons; Rolle und Lyra stehen bereit für die zweite Runde, die dem Gesang zum Instrument gelten wird.

Einen Schritt weiter führt ein zweiter Glockenkrater des gleichen Malers⁵⁹. Marsyas hat sein Aulosspiel eben beendet und blickt herausfordernd zu Apollon hinüber, der die Lyra bereits ergriffen hat. Von rechts nähert sich eine Muse mit einem Buchrollenkästchen, von links eine Muse mit Lyra und geschlossener Rolle. Offenbar folgt der Pothos-Maler, dem man zwei weitere Marsyas-Vasen verdankt⁶⁰, der Fassung des Marsyasmythos, die auch bei Diodor vorliegt, und bemüht sich, sie in ihren verschiedenen Stationen zu zeigen.

Es schließt sich an eine apulische Pelike von 375 vor Christus⁶¹. In der Mitte sitzt der lyraspielende Apollon; unter ihm kauert resigniert Marsyas, der den Wettstreit schon verloren gibt. Zur Rechten stehen zwei Musen mit Aulos bzw. Dreiecksharfe, und links von Marsyas eine dritte, die diesem eine geöffnete Buchrolle mit ihrer Innenseite⁶² zuwendet. Sichtbar sind auf der Rolle drei Kolumnen von Strichelchen. Immerwahr verbindet diese Gestalt mit Apollon, obwohl sie eindeutig den Marsyas anblickt⁶³. Richtig ist, daß die Buchrolle auch hier auf die Kitharodie deutet. Doch ist Apollon schon am Ende seines Spielens und Singens und benötigt die Muse mit der Rolle nicht mehr. Diese wendet sich mit der Rolle dem Marsyas zu und richtet an ihn die unerfüllbare Forderung, nun seinerseits zum Aulos zu singen. Über allen Figuren schwebt Zeus, der sein Urteil schon gefällt hat. Er blickt auf Nike herab, die sich Apollon nähert und im Begriff ist, ihn zu bekränzen.

53. Nr. 28 a und dazu Erbach, Glockenkrater aus Ruvo, ARV² 1163, 42; Berlin 2950, Krater aus Caere, J. Overbeck, Griechische Kunstmythologie, Atlas, Leipzig 1872, Tafel 25,1.

54. A. Michaelis, Marsyas, Archäologische Zeitung 27, 1869, 41-50, Overbeck Bd. 3, Leipzig 1889, 426-431.

55. V. Gebhard, Thamyris, RE 5,1 (1934)1240 f.

56. Platon Ion 533 B/C, Plinius Nat. Hist. 7, 204, Dio or. 13,21.

57. Immerwahr 1964, 35, Wegner, Musikleben 45 f., 206.

58. Nr. 27.

59. Nr. 28.

60. Nr. 28 a (Muse mit Diptychon, ihr zugewandt eine zweite, Marsyas mit Lyra [!] vor Apollon, Muse), Nr. 28 b (Apollon und Marsyas, zwei Musen, davon eine mit Lyra). Marsyas mit Lyra: vgl. Anm. 53.

61. Nr. 29.

62. Siehe S. 59 mit Anm. 46.

63. Immerwahr 1964, 32.

Dargestellt ist hier also das Ende der zweiten Runde des Wettstreits in der Fassung des Pothos-Malers, in der die Buchrolle eine wichtige Funktion hat⁶⁴.

Von den vier Thamyrisvasen, die Immerwahr vorstellt, entstammen drei dem letzten Viertel des fünften Jhs., der Zeit der Auseinandersetzungen der Traditionalisten wie Aristophanes mit der "Neuen Musik"⁶⁵. Nicht zufällig ist auf diesen Gefäßen Thamyris durch die Konzertkithara als Instrumentalvirtuose charakterisiert, als Vertreter der *κιθάρισσις*, nicht der *κιθαρωδία*, um es mit Platon zu formulieren⁶⁶. Dagegen begnügen sich die Musen mit der schlichteren Lyra und der Buchrolle: "Apollinische Einheit von Dichtung und Gesang steht dem damals modernen Überschwang des Musikalischen gegenüber"⁶⁷. In zwei Fällen sind die Buchrollen geschlossen und dienen lediglich als Symbol der *μουσική*⁶⁸.

Mehr vom Ablauf des Wettbewerbs zeigt ein Volutenkrater des Polion aus Spina von 420 vor Christus⁶⁹. Thamyris spielt eine große Kithara; die Musen hören ihm teils aufmerksam zu, teils haben sie sich abgewandt. Vier von ihnen haben die Lyra, eine den Aulos. Neben Thamyris, am linken Bildrand, steht Apollon, ihm zur Seite ein Dreifuß. Am rechten Bildrand sind, über einem Altar, neun Xoana aufgereiht, die noch nicht befriedigend erklärt sind⁷⁰. Unter dem Altar fällt eine Gruppe von zwei Musen auf: Die eine hält eine Lyra und blickt zu Thamyris hinüber, die andere streckt ihrer Gefährtin eine große offene Buchrolle hin, deren leere Innenseite wie schon öfter⁷¹ nach außen gekehrt ist. Sie selbst hat sich abgewandt und sieht ebenfalls zu Thamyris hinüber. Offenkundig ist hier durch Buchrolle und Lyra die Leistung der Musen im Wettbewerb, Gesang zum Instrument, abgehoben von der nur instrumentalen Virtuosität des Thamyris.

Eine Hydria in Palermo⁷² von etwa 350 läßt vermuten, daß nicht nur der Agon des Marsyas, sondern auch der des Thamyris zwei Runden hatte. Zur Rechten steht eine Muse, die aus einem noch offenstehenden Kästchen eine Rolle entnommen hat und diese mit der Innenseite nach außen⁷³ dem Thamyris hinstreckt. Dieser hält eine unverhältnismäßig große Lyra und blickt voll Spannung in die Rolle. Am linken Bildrand steht eine Muse, die Spiel und Gesang gerade beendet hat: Die Linke hat sie noch in den Saiten, die Rechte mit dem Plektron ist herabgesunken. Zu der Darstellung bemerkt Immerwahr: "The roll shown by the Muse to Thamyris... has presumably both text and musical notation, if latter existed in this period, which is not certain"⁷⁴. Offenbar ist der Beginn einer zweiten Runde dargestellt: Thamyris hat gespielt, die Musen haben gesungen, und nun wird Thamyris – wie der Marsyas der Neapler Pelike – durch Überreichung einer Buchrolle dazu aufgefordert, seinerseits zum Instrument zu singen.

Die Berliner Schulvase mit ihrem bezeichnenden Nebeneinander von schriftlichem Literatur- und mündlichem Musikunterricht dokumentiert eine Phasenverschiebung in der Entwicklung zur Schriftlichkeit, die erst in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. verschwindet. Nun dringt die Buchrolle auch in Musikszenen ein. Die hier besprochenen Gefäße verteilen sich auf die Zeit von 450-350 vor Chr. Sie zeigen die Buchrolle im Bereich jugendlicher Unterhaltung, im Frauengemach, ja sogar beim Musizieren von Musen und Göttern. Die Buchrolle wird, sofern geöffnet,

64. Die zuerst von Michaelis 45 ff. vorgetragene Vermutung, die Buchrolle auf der Neapler Pelike enthalte das Urteil, schon von Immerwahr 1964, 31 f. abgewiesen, kann nun wohl als erledigt gelten.

65. Vgl. Wegner, *Musikleben* 161-169.

66. Siehe oben Anm. 56.

67. K. Schefold 74.

68. Nr. 31 (Thamyris stimmt die Kithara, links Muse mit Lyra, rechts Muse mit Rolle), Nr. 32 (Thamyris spielt die Kithara; Apollon, Musen, davon drei mit Lyra, eine mit Rolle).

69. Nr. 30.

70. N. Alfieri und P.E. Arias, Spina, München 1958, 62 f.; S. Ferri, *Coro melico e coro tragico*, Dioniso 3, 1932/33, 336 f. (Musenchor).

71. Siehe oben Anm. 46.

72. Nr. 32 *bis*.

73. Siehe oben Anm. 46.

74. Immerwahr 1973, 146.

von Sängern meist selbst gehalten⁷⁵, den Instrumentalisten dagegen hält gern eine Gefährtin die Rolle vor⁷⁶. Eine besondere Bedeutung haben die Buchrollen bei den Marsyas- und Thamyrisvasen. All dies zwingt beinahe dazu, zu unterstellen, man habe im letzten Viertel des 5. Jhs. gewußt, daß man nicht nur Worte, sondern auch die *μέλη* aufschreiben kann. Freilich läßt sich immer einwenden, die Buchrolle habe auch in Musikszenen lediglich die Texte enthalten. Doch selbst dann müßte man zugeben, daß die Vorstellung einer nur mündlichen Überlieferung der *μουσική* um 420 längst obsolet geworden ist. Ist die Papyrusrolle in dieser Zeit ja geradezu das Symbol der *μουσική*! Trotzdem wird man sich nach weiteren Anhaltspunkten für die Datierung der altgriechischen Notenschrift umsehen müssen. Einige Hinweise liefert deren Aufbau selbst:

4. Bekanntlich ist die altgriechische Notenschrift durch kaiserzeitliche und spätantike Autoren zuverlässig überliefert⁷⁷. Der dort vorliegende Zeichenbestand⁷⁸ verrät aber auf den ersten Blick, daß die Notenschrift durch mehrfache Erweiterung des Umfangs nach oben und unten den steigenden Ansprüchen von Musikpraxis und Theorie angepaßt wurde. Man kann daher die Entstehungsgeschichte der Notation in ihren Grundzügen rekonstruieren:

Die 67 überlieferten Zeichenpaare⁷⁸ von g^2 bis F verteilen sich auf die sogenannte Vokalnotenschrift, in deren Zentrum (Nr. 45-22) man das ionische Alphabet in natürlicher Reihenfolge vorfindet, und die sogenannte Instrumentalnotenschrift, deren Kernbestand (Nr. 51-7) R. Westphal auf ein argivisches Alphabet zurückführen wollte⁷⁹. Mit Ausnahme der Zeichen Nr. 51-43 und 3-1 treten die Zeichen der Instrumentalnotenschrift zu Triaden zusammen, deren zweite und dritte Zeichen jeweils von dem zugehörigen Grundzeichen abgeleitet sind, während die Zeichen der Vokalnotenschrift davon absehen.

Man sieht nun leicht, daß die Zeichen 67-52, abgesehen von dem diakritischen Strich, lediglich die Zeichen der tieferen Oktave wiederholen, und ferner, daß die Zeichen 6-1 der Instrumentalnotenschrift von den Zeichen 4-1 der Vokalnotenschrift abgeleitet sind. Datieren lassen sich diese Zusätze nicht⁸⁰.

75. Eine Ausnahme Nr. 26 Innenbild.

76. Nr. 17, 26, 29, 30, 32 *bis*. Dazu kommen zwei unsichere Fälle: Nr. 20 (Aulos und Diptychon), Nr. 33 (Aulos und Rolle).

77. Aristeides Quintilianus 1, 27 f. M.; Alypius 367-406 Jan; Gaudentius 347-356 Jan; Bakcheios 293-302 Jan; Anonymi Bellermann § 67; 77 f., Boethius *inst. mus.* 4,3 f.; 15, 16.

78. Vgl. die Tabelle (aus Pöhlmann, Denkmäler 144).

79. Westphal, *Metrik der Griechen* Bd. I, Griechische Rhythmik und Harmonik, Leipzig ²1867, 391-399.

80. Die Zeichen mit Oktavstrich, und zwar Nr. 66, 62, 58, 57, 52 der Vokalnotation, sind in Musikfragmenten nur einmal, in einem Papyrus des 2./3. Jhs. nach Christus, belegt. Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970, Nr. 32.

		51 a ¹	⊥ λ ⊕	λ / M		30 a	Π P C	∩ C C	9 A 7	Σ W Q	Π B H		
g ²	67	U'	Z'	48 g ¹	* ↑ U	γ Υ Z	27 g	T Y Φ	∩ F F	6 G 4	∩ b 3	3 ε ε	
f ²	66 65 64	A' B' Γ'	∨ / N'	f ¹	45 44 43	A B Γ	∖ / N	24 23 22	X ψ Ω	∩ ∩ ∩	9 F 2 1	∩ λ b	T Y P
e ²	68 62 61	Δ' E' Z'	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']	e ¹	42 41 40	Δ E Z	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']	21 e	∨ R ∩ [']	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']			
d ²	60 59 58	H' Θ' I'	∨ ['] ∨ ['] ∨ [']	d ¹	39 38 37	H Θ I	∨ ['] ∨ ['] ∨ [']	18 d	∨ ['] F ∩ [']	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']			
c ²	57 56 55	K' Λ' M'	∧ ['] ∩ ['] ∩ [']	c ¹	36 35 34	K Λ M	∧ ['] ∩ ['] ∩ [']	15 c	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']			
h ¹	54 53 52	N' ∩ ['] O'	∩ ['] K ['] K [']	h	33 32 31	N ∩ ['] O	∩ ['] K ['] K [']	12 H	K ∩ ['] Σ	∩ ['] ∩ ['] ∩ [']			

Vokalnoten
Vokalnoten
Vokalnoten
Vokalnoten

Instrumentalnoten
Instrumentalnoten
Instrumentalnoten
Instrumentalnoten

Streicht man die genannten Zusatzzeichen, so verbleibt für die Instrumentalnotenschrift ein Zeichenbestand von a¹-A, für die Vokalnotenschrift ein Zeichenbestand von a¹-F. Doch ist damit noch nicht die Urgestalt des Systems erreicht. Denn man stellt fest, daß bei der Vokalnotation oberhalb und unterhalb der Zeichen 45-22 das ionische Alphabet ein zweitesmal angestückt wurde, und zwar oben von τ bis ω, unten von α bis φ. Dabei wurden die Buchstaben gedreht oder in anderer Weise modifiziert. Ähnlich ist es bei der Instrumentalschrift: Aus dem Verzicht auf Triadenbildung bei den Zeichen 51-43 hatte schon F. Bellermann geschlossen⁸¹, daß die Instrumentalnoten für a¹-f¹ nicht ursprünglich seien, und

81. F. Bellermann, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1847, Repr. Wiesbaden 1969, 46. — Ich verdanke diesen Hinweis R.P. Winnington-Ingram.

dem f¹ eine ältere Triade N Z M (jetzt Nr. 43, 46, 49) zugeteilt.

Subtrahiert man nun auch noch jene frühesten Zusätze, so ergibt sich für die Vokalnotation der durch das ionische Alphabet abgedeckte Tonraum f¹-f, für die Instrumentalnotation der Tonraum f¹ (e¹?) — A. Dieser Grundbestand an Notenzeichen aber ist jedenfalls älter als das 3. Jh. vor Christus. Denn die Zusatzzeichen 51, 48, 47, 46 sowie 21, 20, 17, 13 der Vokalnotenschrift sind auf Papyri und Inschriften des 3. und 2. Jhs. vor Christus schon nachweisbar, ebenso die Zusatzzeichen 50, 49, 46 der Instrumentalschrift.

Ein weiteres Indiz für die Datierung jenes Grundbestands der Notation liefern die Zeichenformen selbst. Einige Zeichen der Instrumentalnotation erinnern nämlich eindeutig an archaische Buchstabenformen der Mitte des 5. Jhs., so Nr. 16 (argivisches Lambda), Nr. 25 (Digamma), Nr. 40 (offenes Beta). Die besten Vergleichsmöglichkeiten bieten in der Tat Alphabete von Argos und Mykene⁸², doch bleibt mindestens bei den Zeichen 10, 28, 34 die von Westphal vorgeschlagene Identifikation fragwürdig⁸³. Dies schließt freilich nicht aus, daß die Instrumentalnotation auf archaische Schriftzeichen zurückgeht.

Die Vokalnotation aber, die für f¹-f das ganze ionische Alphabet verwendet, im übrigen aber das Bezeichnungssystem der Instrumentalnotation mit all seinen Sonderlichkeiten⁸⁴ übernimmt, ist zunächst nicht mehr als eine partielle Transkription in das moderne Alphabet, bei der nur das Prinzip der Triadenbildung aufgegeben wurde. Man wird diese Transkription nicht allzu weit von der Alphabetreform des Archinos abrücken, der 403 das ionische Alphabet auch für Urkunden und für den Schulunterricht in Athen einführte. Wenn auch viele Einzelfragen noch kontrovers sind⁸⁵, so ergibt sich doch, daß man die ersten Anfänge der Notenschrift in die erste Hälfte des 5. Jhs. verlegen muß, und daß die Vokalnotenschrift im letzten Viertel des 5. Jhs. entstanden ist. Weiteren Aufschluß müssen literarische Zeugnisse bringen.

5. In der Spätantike war die griechische Notenschrift nur noch in Ausnahmefällen bekannt. Den Wissensstand seiner Zeit wird Isidor von Sevilla wiedergeben, wenn er zu Beginn seines Musikkapitels in den *Origines* behauptet, die Musik werde nur durch das Gedächtnis tradiert, weil man Töne nicht niederschreiben könne: "*nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt*". Er will damit die Nachrichten seiner Quellen zum Thema "*De musica et eius nomine*" erläutern, die entsprechend alter Tradition auf die Musen als Garanten der Erinnerung abzielen⁸⁶.

82. Vgl. L.H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford 1961, 151 ff.

83. Westphal S. 399: Nr. 10 = Iota, Nr. 28 = Theta, Nr. 34 = Delta.

84. Vgl. unten Anm. 102-106.

85. O.J. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939, 78-82; R.P. Winnington-Ingram, *The Pentatonic Tuning of the GREEK LYRE, A THEORY examined*, CQ 6, 1956, 173-180; A. Bataille, *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, RecPap 1, 1961, 5-20; J. Chailley, *Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques*, RecPap 4, 1967, 201-216.

86. Isidor, *Origines* 3, 15, 2. Die gleichen Nachrichten finden sich bei Cassiodor, *Institutiones* 2,5,1.

Hundert Jahre vor Isidor stellt Boethius zwar die Notenschrift dar, läßt aber keinen Zweifel daran, daß er nicht etwa aus der Praxis seiner Zeit berichtet, sondern antiquarisches Wissen tradiert: *veteres enim musici... excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur*. Immerhin betont Boethius, daß man mit Hilfe dieser *notulae* sogar Melodien niedergeschrieben und überliefert habe: *ita miro modo reperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret*⁸⁷.

Boethius benützt in seinem Kapitel über die *notulae musicae* nicht eine seiner Hauptquellen⁸⁸, sondern den Musiktraktat des Gaudentius, entweder direkt oder in der lateinischen Bearbeitung des Mutianus, eines Freundes des Cassiodor⁸⁹. Auch der Kontext, seine Ausführungen über die *veteres musici*, die sich einer Notenschrift bedient hätten, stammt aus Gaudentius. Denn dort heißt es:

*ἐχρήσαντο δὲ οἱ παλαιοὶ ... καὶ γράμμασιν, τοῖς καλουμένοις σημείοις μουσικοῖς*⁹⁰. Wenn hier betont wird, daß die *παλαιοὶ* sich einer Notenschrift bedient hätten, dann muß man fast schließen, daß dies für die Zeit des Gaudentius⁹¹ nicht mehr selbstverständlich war. Auch Gaudentius gibt lediglich Quellen wieder und nennt diese auch: Es sind 'Einführungen' in die Musik: *εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν ταῖς εἰσαγωγαῖς*⁹².

Die von Gaudentius benützten "Einführungen" scheinen im 3. Jh. nach Christus nicht ganz selten gewesen zu sein. Marius Victorinus kennt sie unter dem Namen *tropica*, Tonleitertabellen, und kann sie zur Erläuterung des Begriffs *ode* zitieren: *unde etiam in tropicis artis musicae litteras seu signa quaedam tonos proprios exprimentia media interveniente linea ita enuntiant, τὰ μὲν ἄνω τῆς λέξεως, τὰ δὲ κάτω τῆς κρούσεως*⁹³.

Der hier eingesprengte griechische Satz erscheint Wort für Wort auch in einem der Anonymi Bellermann vor einer lydischen Tonleitertabelle⁹⁴. Marius Victorinus wie auch der Anonymus entnehmen ihn dem Traktat des Alypius. Dieser möchte, wie er in der Einleitung betont, der Notationskunde den Rang eines notwendigen Vorstudiums vor der Beschäftigung mit der Harmonik sichern⁹⁵ und stellt sie deshalb recht ausführlich dar.

87. Boethius inst. mus. 4,3, 309 Friedlein.

88. Vgl. C. v. Jan, RE 3 (1899) 598, Anm.: Nikomachos für Buch 1-3, Kleoneides für Buch 4, Ptolemaios für Buch 5.

89. Vgl. Cassiodor, Institutiones 1,8; 2,5; 2, 10.

90. Gaudentius 20, 347 Jan.

91. W. Christ – W. Schmidt, Geschichte der Griechischen Literatur Bd. 2,2, München ⁶1924, 895, rücken Gaudentius nahe an Cassiodor heran.

92. Gaudentius 21, 350 Jan, vgl. 20, 349 Jan: *ἐκ τῶν διαγραμμάτων ἐν ταῖς μουσικαῖς εἰσαγωγαῖς*. C. Jan, Musici scriptores Graeci, Leipzig 1895, repr. Hildesheim 1962, 320, denkt an Alypius oder ähnliche *εἰσαγωγαί*. Gaudentius schreibt also vor Cassiodor, Mutianus, Boethius und wohl nach Alypius, im 4./5. Jh. nach Christus.

93. GLK 6, 183. Marius Victorinus schrieb um 350 nach Christus.

94. Anonymi Bellermann 5 67, 116 f. Najock.

95. Alypius 3, 367 Jan. Alypius schreibt nach Ptolemaios (vgl. Alypius 1, 367, 3-9 und Ptol. 1,1), aber vor Marius Victorinus (s. Anm. 93) und Cassiodor (vgl. Institutiones 2,10), die ihn benützen, also im 3. Jh. nach Christus.

Ob vor Alypius die Kenntnis solcher *tropica* weit verbreitet war, ist fraglich. Aristeides Quintilianus, der erklärtermaßen für ein breites Publikum schreibt⁹⁶, stellt immerhin auch die Notation dar, trägt einiges zu ihrer Erklärung bei und demonstriert mit ihrer Hilfe⁹⁷. Doch üblicherweise gehörte die Notationstechnik nicht zu dem, was der Gebildete von 'Musik' wissen mußte. So ist die Musik neben den anderen *artes liberales* zwar im Bildungsprogramm der *institutio oratoria* verankert; sie soll aber auf die Theorie beschränkt bleiben. Deshalb soll der künftige Redner weder ein Instrument spielen noch Melodien von Noten absingen können: *nec moduletur aut musicis notis cantica excipiat*⁹⁸. Andererseits sind die Belege für praktische Verwendung der Notation in der Kaiserzeit nicht selten: Die großen Musikpapyri fallen in das 1.-4. Jh. nach Chr., hinzu kommen die handschriftlich erhaltenen Mesomedeshymnen aus hadrianischer Zeit und die nicht viel ältere Seikilos-Inschrift⁹⁹.

Auch für den Hellenismus kann man auf eine Reihe kleinerer Musikpapyri des 3. Jhs. vor Chr. und die Apollonhymnen, zwei delphische Inschriften des 2. Jhs. vor Chr. verweisen¹⁰⁰. Hinzu treten zwei Schulinschriften des 2. Jhs. vor Chr., die als Disziplinen eines musischen Agons *μελογραφία* erwähnen¹⁰¹. Doch einen direkten literarischen Beleg findet man erst bei Aristoxenos, der sich in seiner Harmonik mit der *παρασημαντική τέχνη* auseinandersetzt, wie die Notationskunde in der 2. Hälfte des 4. Jhs. vor Chr. offenbar geheißen hat. Der Terminus spricht für sich und scheint für notierte Vokalmusik, nicht Instrumentalmusik geprägt: Dem Dichtertext entlang werden Zeichen gesetzt, wie es die Musikfragmente tatsächlich zeigen.

Nachdem Aristoxenos die Wissenschaft von der Harmonik in sieben Gebiete gliedert hat, verwendet er große Mühe auf den Nachweis, daß weder Notationskunde noch Instrumentenkunde zur Harmonik gehören. Dabei beanstandet er, daß die Feinheiten der Musik von der Notenschrift nicht wiedergegeben würden. Wer sich ihrer bedienen wolle, brauche lediglich die Intervalle zu kennen¹⁰². Hierfür bringt er Beispiele, die sich nicht ohne Schwierigkeiten auf das System der griechischen Notenschrift beziehen lassen. Die Tatsache freilich, daß schon ein Menschenalter nach Aristoxenos die hellenistischen Musikpapyri einsetzen, legt es trotzdem nahe, die betreffenden Beispiele mit Hilfe der Notenschrift zu interpretieren:

96. Aristeides Quintilianus 1, 1-4 Meibom. Aristeides schreibt nach Cicero, mit dem er sich 2, 70 Meibom auseinandersetzt, und vor Martianus Capella, der ihn ab 9, 936 ausschreibt. R.P. Winnington-Ingram, Aristeides Quintilianus De Musica, Leipzig 1963, XXIII, setzt ihn ins ausgehende 2. Jh. nach Chr.
97. Aristeides Quintilianus 1, 27-28 Meibom, 26 Meibom, 22 Meibom. Die eigentliche Tonleitertabelle zu 1,26 Meibom ist ausgefallen.
98. Quintilian Inst. or. 1, 12, 14. Römische Zeugnisse zur Notenschrift bei G. Wille, Musica Romana, Amsterdam 1967, 489-491; hinzu kommt Lukillios AP 11,78, Epigrammatiker aus neronischer Zeit, der von *γράμματα τῶν λυρικῶν Διόδια καὶ Φρύγια* spricht.
99. E. Pöhlmann, Denkmäler altgriechischer Musik, Nürnberg 1970, Nr. 30-34, 36-40, 1-5, 18.
100. Pöhlmann, Denkmäler Nr. 21-29, 35, 19/20, dazu das Fragment aus der aulischen Iphigenie (Pap. Leyden Inv. Nr. 510, 3. Jh. vor Chr.): D. Jourdan-Hemmerdinger, Un nouveau papyrus mus. d'Euripide (présentation provisoire), CRAI Paris 1973, 292 ff.
101. *ῥυθμογραφία* und *μελογραφία* CIG 3088 (Teos), *μελογραφία* SIG³ 960 (Magnesia), vgl. *κρουματογραφία* Anon. Bellermann § 11. Abweichend H.I. Marrou, Melographia, AC 15, 1946, 289 ff.
102. Aristoxenos 2, 39, 5-30 Meibom.

Zunächst behauptet Aristoxenos, daß die Notation nicht ebensoviele Zeichen habe wie es Einstimmungen innerhalb eines Tetrachords gebe: ὁ γὰρ τιθέμενος σημεῖα τῶν διαστημάτων οὐ καθ' ἐκάστην τῶν ἐνυπαρχουσῶν αὐτοῖς διαφορῶν ἴδιον τίθεται σημεῖον, οἷον εἰ τοῦ τεσσάρων τυγχάνουσιν αἱ διαιρέσεις οὔσαι πλείους ἅς ποιοῦσιν αἱ τῶν γενῶν διαφοραί¹⁰³. Dies läßt sich in der Tat an der Notenschrift aufzeigen: Zwischen den festen Ecktönen eines Tetrachords (z.B. e – a) gibt es für die zweite Stufe (Parhypate bzw. Tritete), sei sie enharmonisch (f̄), chromatisch (f) oder diatonisch (f), nur ein einziges Zeichen. Und auf der dritten Stufe (Lichanos bzw. Paranete) bezeichnet die selbe Note die enharmonische (f) oder chromatische (fis), eine andere Note die diatonische Einstimmung (g). Insgesamt stehen pro Tetrachord also nur fünf Zeichen (für a – e die Zeichen C Φ X Ψ Ω) zur Verfügung. Dazu kommt noch, daß Aristoxenos mehrere chromatische und diatonische Einstimmungen kennt.

Nun hat man immer wieder darauf hingewiesen, daß die aufgezeigten, von Aristoxenos kritisierten Absonderlichkeiten verständlich werden, wenn man voraristoxenische Tetrachordeinteilungen heranzieht¹⁰⁴: Archytas (um 400) teilt eine Einstimmung mit, bei der die enharmonische chromatische und diatonische 2. Stufe des Tetrachords auf der gleichen Tonhöhe angesiedelt wird¹⁰⁵. Auf eine solche sehr viel schlichtere Musikpraxis ist auch die griechische Notation in ihrer Grundstruktur zugeschnitten. Deshalb benötigte sie ursprünglich nur ein Zeichen für die enharmonische und diatonische 2. Stufe des Tetrachords und war für differenzierte Notierung der chromatischen Leitern nicht eingerichtet¹⁰⁶. Sie konnte zwar später hinsichtlich ihres Umfangs mehrfach erweitert, aber ohne Zerstörung des Bezeichnungssystems nicht zu größerer Genauigkeit gebracht werden.

Damit ist aber bewiesen, daß Aristoxenos mit der παρασημαντικὴ τέχνη eine bestimmte Entwicklungsstufe der uns bekannten griechischen Notation meint und daß deren Grundstrukturen über Archytas hinaus ins 5. Jh. zurückweisen. Es müßte daher auch möglich sein, das zweite Beispiel des Aristoxenos für Ungenauigkeiten der παρασημαντικὴ zu verstehen:

Aristoxenos behauptet, die Notation könne Tetrachorde verschiedener Funktion nicht voneinander unterscheiden: τὸν αὐτὸν δὲ λόγον καὶ περὶ τῶν δυνάμεων ἐροῦμεν ἅς αἱ τῶν τετραχόρδων φύσεις ποιοῦσιν... τὰς δὲ τῶν δυνάμεων διαφορὰς οὐ διορίζει τὰ σημεῖα¹⁰⁷. Dies trifft für alle Tetrachorde, die quint/quartverwandten Tonarten gemeinsam sind, wirklich zu und ist im Grunde trivial, wie sich gleich zeigen wird. Der zunächst ausgelassene Halbsatz aber ist verderbt und

103. Aristoxenos 2, 39, 30-40, 5 Meibom.

104. Zuletzt M. Vogel, Die Enharmonik der Griechen, Bd. 1, Tonsystem und Notation, Düsseldorf 1963, 58-93.

105. Bei Ptolemaios Harm. 1, 13 f., 2, 14; vgl. I. Düring, Ptolemaios und Porphyrios über die Musik, Göteborg 1934, 248-259.

106. Alypius durchstreicht die chromatische Lichanos bzw. Paranete, jedoch nur im Lydischen. Die Musikfragmente kennen dies Verfahren nicht.

107. Aristoxenos 2, 40, 5-10 Meibom.

hat zu mannigfachen Überlegungen Anlaß gegeben¹⁰⁸. Der Hauptanstoß ist, daß hier statt des Plurals *σημεῖα* unvermittelt der Singular (*τῷ αὐτῷ... σημεῖω*) auftritt, was die — nach dem bisher Ausgeführten wohl unabweisbare — Identifikation der *παρασημαντική* mit der uns bekannten Notenschrift in Frage stellen könnte. Setzt man aber den Plural ein, so fügt sich der Halbsatz glatt in seinen Kontext: *τὸ γὰρ ὑπερβολαίας (νήτης)¹⁰⁹ καὶ νήτης καὶ (τὸ)¹⁰⁹ μέσης καὶ ὑπάτης (scil. τετράχορδον) τοῖς αὐτοῖς γράφεται σημεῖοις.*

Was Aristoxenos meint, sei nun an zwei quartverwandten Tonarten aufgezeigt: Das Tetrachord $a^1 - e^1$ ist seiner Funktion, seiner *δύναμις* nach im Hypolydischen das *τ. ὑπερβολαίας*, im Lydischen aber das *τ. νήτης*. Und das Tetrachord $a - e$ ist im Hypolydischen das *τ. μέσης*, im Lydischen dagegen das *τ. ὑπάτης*. Die Notation für das T. $a^1 - e^1$ ($\oplus \text{ } \Upsilon \Delta E Z$) ist aber im Hypolydischen und Lydischen identisch; das gleiche gilt für das T. $a - e$ ($C \Phi X \Psi \Omega$). Man mag sich fragen, weshalb sich Aristoxenos an dieser Stelle nicht klarer ausgedrückt hat. Ein Grund mag sein, daß er dazu auf sein System der 13 Tonarten hätte vorgreifen müssen¹¹⁰, was er sich in der Einleitung versagen mußte. Und den Ausweg, den Sachverhalt durch Notenzeichen zu verdeutlichen, hatte sich Aristoxenos durch seine Polemik gegen die *παρασημαντική* selbst verbaut.

Nach den genannten zwei Beispielen faßt Aristoxenos seine Kritik an der Notation noch einmal zusammen: Die Funktion der Tetrachorde und einzelner Töne, die Unterschiede der Einstimmungen, der Aufbau der Tonleitern, der Stil der Melodie, all dies werde von der Notation nicht erfaßt. Deshalb sei die *παρασημαντική* nicht nur nicht das Ziel, sondern nicht einmal ein Teil der Harmonik. Auch das Bestreben, dem Laien durch Anschaulichkeit gefällig zu sein — *χαριζόμενοι δὲ τοῖς ἰδιώταις καὶ πειρώμενοι ἀποδιδόναι ὀφθαλμοειδές τι ἔργον* — rechtfertige nicht ihre Aufnahme in die Harmonik, die auf theoretische Erkenntnisziele¹¹¹. Wie gezeigt, sind manche dieser Ausstellungen berechtigt. Darüber hinaus bemerkt man die Abneigung des Wissenschaftlers gegenüber der Musikpraxis, die Aristoxenos mit seinem Lehrer Aristoteles teilt¹¹². Diese Einstellung hat verhindert, daß der handwerkliche Bereich der Musik literaturfähig wurde: Muß doch noch Alypius begründen, warum er der Harmonik die Notationskunde als Propädeutik voranstellt¹¹³.

6. So wie die erschließbare Entwicklungsgeschichte der Notation vom Hellenismus über die Alphabetreform des Archinos ins 5. Jh. zurückweist¹¹⁴, führen also auch die literarischen Zeugnisse für die Notenschrift von Aristoxenos über Archytas bis ins 5. Jh. zurück. Dies stimmt gut mit dem Befund der Vasenbilder zusammen, die im letzten Viertel des 5. Jhs. die Buchrolle als Symbol der *μουσική* verwenden¹¹⁵. Die Vermutung, die Instrumentalnotenschrift sei in der 1. Hälfte des

108. Zuletzt R.P. Winnington-Ingram, *The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus*, *Philologus* 117, 1973, 244 mit Anm. 2.

109. Suppl. Laloy.

110. Angekündigt 2, 37 f., doch in dem erhaltenen Teil der Harmonik nicht mehr ausgeführt; vgl. Kleonides 12, 203 f. Jan.

111. Aristoxenos 2, 40, 15 - 41, 1 Meibom.

112. Vgl. Aristoteles Politik 8, 1339 a - 1342 b.

113. Siehe oben Anm. 95.

114. Siehe S. 62-64.

115. Siehe S. 58-62.

5. Jhs., und die Vokalnotenschrift im letzten Viertel des 5. Jhs. entstanden, gewinnt somit erheblich an Wahrscheinlichkeit. Trotzdem kann die Notenschrift nie Allgemeingut gewesen sein, da die alexandrinische Philologie, und mit ihr die handschriftliche Überlieferung der Bühnendichtung, von ihr keinen Gebrauch macht. Man wird sich daher die Frage nach Benutzerkreis und Verwendungszweck der Notenschrift stellen müssen.

Mit der Buchrolle als Symbol der *μουσική* fällt zeitlich zusammen die Hochblüte der attischen Bühnenmusik. Die letzten Aufführungsdaten von Sophokles und Euripides sowie der Alten Komödie gehören ins letzte Jahrzehnt des 5. Jhs.¹¹⁶ Angeregt vom Neuen Dithyrambos des Melanippides, Kinesias, Philoxenos, Timotheos greifen auch die Tragiker nach den neuen Wirkungsmitteln. Neben den Chor tritt die Schauspielerarie, die Monodie; die strophische Form wird gelegentlich zugunsten freier Verfügbarkeit der musikalischen Mittel aufgegeben; die Chorlieder lösen sich aus der Handlung und werden zu hochgestimmten lyrischen Einlagen¹¹⁷. Diese musikalisch sehr viel anspruchsvolleren Stücke werden nach ihrer Premiere in Athen durch wandernde Schauspielertruppen auch in anderen Städten aufgeführt¹¹⁸. Zu solchen Reprisen außerhalb Athens kam im 4. Jh. eine zweite Möglichkeit der Wiederaufführung alter Dramen: 386 führten die *τραγωδοί*, und 339 die *κωμωδοί* erstmals ein altes Stück zum Beginn des Agons in Athen wieder auf¹¹⁹, was zum festen Brauch wird. Besonders beliebt war Euripides, von dem 341, 340 und 338 Reprisen bezeugt sind¹²⁰. Träger dieses stetig wachsenden Theaterbetriebs ist eine schon in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. faßbare Schicht von professionellen Schauspielern, Sängern, Instrumentalisten. Diese schließen sich zu Beginn des 3. Jhs. zu "Künstlerverbänden" zusammen¹²¹. In ihren Händen befinden sich auch die Bühnenexemplare der alten Dramen, mit deren Text sie oft recht willkürlich umgingen¹²². Will man nun nicht annehmen, daß bei jeder Reprise die Bühnenmusik einschließlich der virtuosen Monodien neu komponiert wurde, so kommt man kaum ohne die Annahme aus, die Schauspielertruppen und später die Technitenverbände hätten Bühnenexemplare mit Notation besessen.

116. Sophokles Oedipus auf Kolonos: 401 postum; Euripides († 407/06) Iphigenie in Aulis, Bakchen postum; Aristophanes Frösche: 405.

117. Vgl. W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933, 228-266.

118. Vgl. K. Schneider, 'Υποκριτής, RE Suppl. 8, 1956, 227-30.

119. IG II² 2318, 201 f.: ἐπὶ Θεοδότου παλαιὸν δράμα πρώτο[ν] παρεδῶξαν οἱ τραγ[ωδοί]; 316 ff.: [ἐ]πὶ Θεοφράστο[ν] παλαιὸν δράμα[α] πρώτ[ον] παρεδῶξα[ν] οἱ κ[ω]μ[ωδοί].

120. IG II² 2320, 1 f., 18 f., 32 f. Für weitere Euripides-Reprisen vgl. W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* Bd. 3, München 1940, 824 Anm. 2 f.

121. Der Begriff ist älter: Xenophon Cyr. 8,3,11 τοῖς περὶ τοὺς θεοῦς τεχνίταις (nach 362). – Erster förmlicher Zusammenschluß kurz vor 278/77 in Athen: IG II² 1132. – Vgl. F. Poland, *Technitai*, RE 5 A (1934) 2473-2558; G. Fleischhauer, *Die Musikergenossenschaften im hellenistisch-römischen Altertum*, Diss. Halle 1959 (masch.).

122. Schneider, 'Υποκριτής 230 f.

Andrerseits zeigen die Papyri und natürlich auch die Handschriften, daß schon die alexandrinische Philologie sich mit nackten Textausgaben der Tragödie und Komödie begnügen mußte. Das Staatsexemplar des Lykurg, das gegen 330 angefertigt wurde, um der Verwilderung der Texte durch Schauspielerinterpolationen Einhalt zu gebieten, muß aus diesem Grunde eine reine Textausgabe gewesen sein¹²³. Dies bedeutet aber, daß in der Überlieferung des Dramas schon recht früh eine Spaltung eingetreten ist in Texte mit Notation einerseits und in reine Libretti andererseits. Letztere gingen in das Staatsexemplar des Lykurg und damit in die alexandrinischen Ausgaben und so letztlich in die mittelalterlichen Handschriften ein, erstere verblieben im Gewahrsam der Berufsschauspieler und Berufsmusiker und fanden bei den Reprisen klassischer Stücke Verwendung.

Für diese Annahme spricht, daß von den Musikpapyri, soweit sie überhaupt zuzuordnen sind, zehn Stücke Dramenfragmente darstellen¹²⁴, denen lediglich ein Paian und ein christlicher Hymnus gegenübersteht¹²⁵. Man ist daher versucht, die Musikfragmente generell dem professionellen Bereich, dem Repertoire der Berufsmusiker zuzuordnen. Sie sollten sich dann auch äußerlich von Papyri unterscheiden, die die alexandrinische Editionstechnik widerspiegeln. Dies läßt sich in der Tat beobachten: Während die alexandrinischen Tragödien- und Lyrikerpapyri auch die μέλη in Versglieder abteilen, verzichten die Musikpapyri in der Regel auf die Kolometrie¹²⁶. Meist liegen Einzelblätter, nicht Rollenfragmente vor¹²⁷. In zwei Fällen sind mehrere Nummern auf einem Papyrusblatt vereint¹²⁸. Zweimal wird die Rückseite eines schon beschriebenen Papyrus für Musikstücke benutzt¹²⁹, einmal trägt Vorder- und Rückseite eines Blattes je ein Musikstück¹³⁰. Auf professionelle Überlieferung deuten auch zwei Euripidespapyri des 3. Jhs. vor Chr.: Ein Wiener Fragment enthält einige Zeilen aus dem Orestes und bietet eine Textvariante, die evident richtig ist, aber in keiner Handschrift auftaucht¹³¹. Ähnlich ist eine Variante in dem neuen Iphigenie-Papyrus zu bewerten, die dem Text der Handschriften mindestens gleichwertig, wenn nicht überlegen ist¹³². In beiden Fällen hätten die Techniten also den originalen Wortlaut treuer bewahrt als die gelehrte Tradition. Bei den Apollon-Hymnen vom Athenerschatzhaus in Delphi schließlich ist die Herkunft aus dem professionellen Bereich gesichert: Wie Ehreninschriften angeben, wurden beide Paiane an der Pythais der Jahre 138 und 128 vor Chr. von den Athener Techniten aufgeführt, und von dem jüngeren Paian ist auch der Dichter bekannt: Limenios aus Athen, als Kitharist Mitglied des Athener Technitenkollegiums¹³³.

123. Ps. Plutarch Mor. 841 f.; Galen, In Hippocr. Epid. 3, comm. 2.4. Vgl. D.L. Page, *Actors Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.

124. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 21-23, 32, 35-40, dazu der Leydener Euripides-Papyrus (s. oben Anm. 100).

125. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 30, 34.

126. Kolometrie: Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 21.

127. Rollenfragmente: Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 35, 38.

128. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 30-33; Nr. 36/37; Nr. 39/40?

129. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 30-33, Nr. 34. Umgekehrt wurde die Rückseite von Musikpapyri verwendet bei Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 38, 39/40.

130. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 22/23.

131. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 21.

132. Siehe oben Anm. 100.

133. Pöhlmann, *Denkmäler* Nr. 19/20.

Alles in allem spricht also viel dafür, als Benutzerkreis der Notation vor allem die Berufsmusiker und ihre Kollegien, als einen wesentlichen Verwendungszweck der Notation die Tradition des Repertoires, speziell der Bühnenmusik der klassischen Tragödie und Komödie, anzusehen. Die Techniten dürften noch am ehesten imstande gewesen sein, die Unzulänglichkeiten der Notation aus der lebendigen handwerklichen Tradition zu kompensieren, ja vielleicht konnten nur sie musikalische *ὑπομνήματα* dieser Art¹³⁴ überhaupt sinnvoll benützen. Damit tut sich aber eine neue Frage auf: Wenn die Notenschrift bei der Inszenierung und der Tradition von Bühnenwerken des 5. Jhs. irgendeine Rolle gespielt hat, dann muß sich auch eine Erklärung dafür finden lassen, daß diese Tradition abgerissen ist.

Zunächst könnte man in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß jede organisierte Berufsgruppe dazu neigt, bestimmte "Zunftgeheimnisse" für sich zu behalten. Wenn die Schauspieler, Sänger, Kitharoden, Auletten sich der Notenschrift bedient haben, um ihr Repertoire zu tradieren, so werden sie wenig Interesse daran gehabt haben, ihre Existenzgrundlage, die Kenntnis der Notenschrift, in die Breite zu tragen. Für Außenstehende dürfte daher professionelle Überlieferung von Bühnenmusik schwer zugänglich gewesen sein. Andererseits waren Bühnenexemplare im Besitz der Techniten allen Zufälligkeiten privater Überlieferung ausgesetzt. Wie sorgfältig sie tradiert wurden, wissen wir nicht. Immerhin führte der Wandel des Geschmacks vom 2. Jh. vor Chr. an zu Neuvertonungen klassischer Texte¹³⁵. Den letzten Beleg für das Weiterleben klassischer Bühnenmusik bieten die bekannten Bemerkungen des Dionys von Halikarnaß zu der Vertonung der Parodos des euripideischen Orestes, die die Existenz eines Bühnenexemplars des Orestes mit Notation noch im 1. Jh. vor Chr. voraussetzen¹³⁶. Doch danach muß die Tradition endgültig abgerissen sein: Dio Chrysostomos berichtet, daß nur noch die Sprechpartien der Tragödien im Theater aufgeführt würden, während die *μέλη* untergegangen seien¹³⁷.

Es könnte aber noch ein zweites Moment mitgespielt haben: Wegen der vom Ende des 5. Jhs. vor Chr. an ständig steigenden technischen Ansprüche wurde die Musikpraxis immer mehr zur Domäne der Berufsmusiker. Gegen die Auswüchse des professionellen Virtuositums machen schon Aristophanes, Platon, Aristoteles Front. Doch war die Entwicklung nicht aufzuhalten: Bei den Bildungsschichten des 4. Jhs. verlor die Musikpraxis immer mehr an Ansehen und damit ihre Position

134. Siehe oben Anm. 11.

135. Vgl. SIG³ 648, Delphi, um 200 vor Chr., SIG³ 703, 3-8, Delphi, 118 vor Chr.; O. Broneer, *Isthmia Excavations*, *Hesperia* 22, 1953, 192 f.; Sueton Nero 21. 52; Philostrat, *Apoll.* Tyana 4, 39, 82; K. Latte, *Zur Geschichte der griechischen Tragödie in der Kaiserzeit*, *Eranos* 52, 1954, 125 ff.

136. Dionysios Hal. *de comp. verb.* 11, 63 f. U.-R.

137. Dio Chrysostomos *or.* 19, 69, 5.

im Bildungsgang des Laien¹³⁸. In diesen Leerraum dringt die Musiktheorie ein, deren praxisfeindlicher Intellektualismus schon bei Aristoxenos deutlich wurde¹³⁹. Nicht verwunderlich ist es daher, wenn man schon im 4. Jh. vor Chr. an der Tragödie das Wort höher schätzte als die Musik: Aristoteles rechnet die *μελοποιία* zusammen mit der *ὄψις*, dem Bühnenbild, zu den entbehrlichen Äußerlichkeiten, auf die die Tragödie verzichten könne. Denn diese wirke ebenso gut als Lesedrama: *ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστω*¹⁴⁰. Schon zu diesem Zeitpunkt ist die *μουσική*, deren Symbol im ausgehenden 5. Jh. die Buchrolle war, in ihre drei Komponenten *λόγος*, *μέλος* und *ῥυθμός* auseinandergefallen, und nur der *λόγος* war in den Kanon der Bildungswerte eingetreten. So bekam das Dichterwort die Chance der Bewahrung durch die gelehrte Tradition, während die den Techniten überlassene Musik auf lange Sicht zum Untergang verurteilt war und uns nie anders als in Zufallsfunden faßbar sein wird.

Vasen-Liste (Fortsetzung der Anm. 16, oben S. 55):

- Nr. 1: Berlin 2285, ARV² 431 f., 48, Paralipomena 374.
 Nr. 2: Oxford G 138. 3,5,11, ARV² 326, 93, Paralipomena 359.
 Nr. 3: Louvre G 457, ARV² 1254, 80, Paralipomena 469.
 Nr. 4: Berlin 2322, ARV² 329, 134.
 Nr. 4 *bis*: Vatican, Astarita 656, ARV² 231, 83.
 Nr. 5: Neuchâtel, Henri Seyring, ARV² 452, nach 6.
 Nr. 6: New York 17.230.10, ARV² 784, 25, Paralipomena 417.
 Nr. 7: Washington 136373, ARV² 781, 4.
 Nr. 7 *bis*: Greenwich Conn., Bareiss 63, ARV² 1670, Paralipomena 417.
 Nr. 8: Freiburg Universität, ARV² 923, 24.
 Nr. 9: Louvre G 630, ARV² 923, 28.
 Nr. 10: London E 525, ARV² 1208, 38, Paralipomena 463.
 Nr. 11: Berlin 2549, E. Pöhlmann, Griechische Musikfragmente, Nürnberg 1960, Frontispiz; S. 84.
 Nr. 12: Kopenhagen 4997, ARV² 1214, 4.
 Nr. 12 *bis*: Amsterdam 8210, ARV² 838, 27.
 Nr. 12 *ter*: Basel Antikenmuseum, Leihgabe, A.D. Trendall, The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford 1967, Bd. 1, 695 f., Bd. 2 Frontispiz.
 Nr. 12 *quater*: Basel, Kunsthandel (H. Cahn), Immerwahr 1973, 146 f., Tafel 33, 3-4.
 Nr. 13: London 1921, 7-10, 2, ARV² 1060, 138, Paralipomena 445.
 Nr. 14: London E 190, ARV² 611, 36, Paralipomena 396.
 Nr. 15: Louvre CA 2220, ARV² 1199, 25, Paralipomena 462.
 Nr. 16: London E 209, ARV² 1212, 4, Paralipomena 464.
 Nr. 16 *bis*: Athen Kerameikos 8070, rf. Hydria, um 430, K. Vierneisel, AA 1964, 433; Fig. 24. Vgl. Abb. 1. Mit freundlicher Erlaubnis von K. Vierneisel.
 Nr. 17: Leningrad B 317, Stefani 875, rf. Pelike, 4. Jh., S. Reinach, Répertoire des Vases Peints, Paris 1899, Bd. 1, 39, Nr. 9. Vgl. Abb. 2. Mit freundlicher Erlaubnis der Direktion der Staatlichen Eremitage Leningrad.

138. H.I. Marrou, Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum, deutsch Freiburg/München 1957, 200-208, 266 f.

139. Siehe oben Anm. 111-113.

140. Aristoteles Poetik 50 b 18/19, vgl. 62 a 11-13. Vgl. auch O. Zwierlein, Die Rezitationsdramen Senecas, Meisenheim am Glan 1966 (Beiträge zur Klassischen Philologie 20), 127-155: 'Das bühnenfremde Drama bei den Griechen'.

- Nr. 18: Athen 1260, ARV² 1060, 145, Paralipomena 445.
 Nr. 19: Ehemals Paris, Middleton. Reinach Bd. 1, 525, Nr. 1.
 Nr. 20: Berlin 2388, E. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße, Berlin 1848-50, 34; Tafel 17.
 Nr. 21: Syrakus 20542, ARV² 624, 75, Paralipomena 398.
 Nr. 22: Hannover 1961. 24, ARV² 1021, 107 *bis*, Paralipomena 441.
 Nr. 23: Athen 1241, CVA Greece 2 III 1 d, Tafel 18-20.
 Nr. 24: München S.L. 483, ARV² 1080, nach 6, Paralipomena 449.
 Nr. 24 *bis*: Ancona 3124, rf. Hydria, Danae-Maler, ARV² 1076, 14. Bei Erdbeben 1972 zerbrochen; ein älteres Photo verdanke ich Frau L. Mercado.
 Nr. 24 *ter*: Louvre G 440, rf. Oinochoe, Methyse-Maler, ARV² 633, 11.
 Nr. 25: London E 805, ARV² 1080, 6.
 Nr. 26: Cambridge 73, ARV² 1287, 1.
 Nr. 27: Louvre G 490, ARV² 1190, 21, Paralipomena 461.
 Nr. 28: Louvre G 516, ARV² 1189, 20, Paralipomena 461.
 Nr. 28 a: Heidelberg 208, ARV² 1189, 19, Paralipomena 461.
 Nr. 28 b: London 1920. 6-13.2, ARV² 1190, 22.
 Nr. 29: Neapel 3231, M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern II Griechenland, Leipzig, o.J., Tafel 71.
 Nr. 30: Ferrara T 127, ARV² 1171, 1, Paralipomena 459.
 Nr. 31: Basel, P. v. d. Mühl, K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst, Basel 1960, 74; Abb. 287/88.
 Nr. 32: Ruvo 1538, ARV² 1314, 16, Paralipomena 477.
 Nr. 32 *bis*: Palermo, Banco di Sicilia, Immerwahr 1973, 146; Tafel 33.
 Nr. 33: München 3268: M. Wegner, Das Musikleben der Griechen, Berlin 1949, 294; Tafel 22.
 Nr. 34: Ehemals Stuttgart, Linckh, O.M. Stackelberg, Gräber der Hellenen, Berlin 1837, 16; Tafel 19. (= Nr. 35).
 Nr. 35: Dresden L 331, H. Hettner, Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden, Dresden 1881, 18. Nr. 52. 1960 wieder aufgefunden; die vermutete Identität mit der als verschollen geführten Nr. 34 bestätigte freundlicherweise H. Protzmann. Da die Kalpis nicht restauriert ist, sind Photos nicht zu erhalten.
 Nr. 36: Boulogne 667, ARV² 666, 15.
 Nr. 37: Saloniki Universität, ARV² 1199, 20.
 Nr. 38: Neapel 3240, ARV² 1336, 1, Paralipomena 480.



Tafel 1

Pelike Leningrad B 317



Tafel 2

Hydria Athen Kerameikos 8070