

Mousikē und Ethos bei den Griechen

Barbarić, Damir

Source / Izvornik: **Wiederholungen Philosophiegeschichtliche Studien, 2015, 14 - 30**

Book chapter / Poglavlje u knjizi

Publication status / Verzija rada: **Published version / Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:261:010995>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-22**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Institute of Philosophy](#)

Damir Barbarić

Mousikē und Ethos bei den Griechen

Die Musik der Griechen ist unwiederbringlich verlorengegangen. Wie ihre Sänger starben, sind ihre Instrumente bis auf armselige tonlose Trümmer vernichtet. Kaum besitzen wir zu ein paar Versbruchstücken beigeschriebene Noten, und diese entstammen erst sehr späten, fortgeschrittenen Jahrhunderten der antiken Geistesentwicklung. Wofern sie überhaupt eindeutig zu entziffern sind, was bürgt dafür, dass man sie heute tongerecht zu singen vermöchte? Wie keine andere Kunst der Griechen, weder Bildnerei noch Dichtung, ist ihre Musik dem endgültigen Untergang anheimgefallen.¹

Diese mahnenden Worte eines ausgewiesenen Kenners der altgriechischen Musik sind ernst zu nehmen. Bei der Begegnung mit den seltenen, mühsam errungenen Rekonstruktionen dieser Musik fühlt man sich nicht nur im ersten Augenblick, sondern auf Dauer wie abgestoßen und fast erschrocken. Ihre Fremdheit und Unzugänglichkeit lässt mit der Zeit nicht nach, sie wächst und steigert sich. Unser Ohr, seit mehr als fünfzehn Jahrhunderten an die komplexen Harmonien der gleichzeitig tönenden Mehrstimmigkeit gewöhnt, schrickt vor der Einfachheit, ja Armut der linearen Melodie griechischer Einstimmigkeit ab. Der betonte Vorrang des Rhythmus an ihr, der zumeist als hemmend und störend wirkt, sowie die in ihrer Mitte stets verborgen anwesende und im jeden Augenblick auszubrechen drohende Stille, nicht zuletzt die den Eindruck lastender Monotonie machende linear-monochrome Tonführung – all das und viel Ähnliches versetzt uns beim Hören unversehens in die Verlegenheit.

Vielleicht ist es hier der richtige Ort, um eine von einem anderen Kenner der alten griechischen Musik mitgeteilte Geschichte zu erwähnen. Um die

¹ Max Wegner, *Das Musikleben der Griechen* (Berlin: De Gruyter, 1949), S. 5.

Jahrhundertwende fand am *Trinity College* in Dublin eine Vorlesung über die Musik der entfernten Zeiten und Weltgegenden statt, wo keine andere Musik auf so viel Unverständnis und sogar Erregung gestoßen ist als eben die altgriechische, dargestellt durch die Vorführung einer sorgfältig rekonstruierten altgriechischen Hymne. Nach der Vorführung waren alle anwesende Musiker enttäuscht, da die Hymne für ihre Ohren, wie es heißt, unter allen anderen Musikstücke der weniger zivilisierten Nationen, die man noch etwa als roh, barbarisch und in höchstem Grad monoton bezeichnen könnte, ganz allein stand in ihrem absoluten Mangel an Bedeutung und ihrer unerlösten Hässlichkeit.² Freilich weist der Erzählende Musikhistoriker im Anschluss an die Geschichte gleich darauf hin, dass diese so scharf empfundene Fremdheit und sogar "unerlöste Hässlichkeit" (unredeemed ugliness) zum Anlass werden soll für die weitergehende Frage nach unserer eigenen Fassungskraft und nach dem dieser Kraft zugrunde liegenden Begriff des Schönen. Aber immerhin bleibt die unmittelbare Erfahrung bestehen. Für uns ist die Musik der alten Griechen, wenn sie nach den überaus dürftigen Resten einigermaßen zuverlässig rekonstruiert wird, eine ferne und unerhörte Tonwelt. Sie spricht uns, wenn überhaupt, wie aus einer ganz anderen Welt an.

Gewiss war für das Leben der alten Griechen die Musik ganz zentral. In ihr füllten sie eine ganz elementare Macht: "Durch die Macht der Töne und Rhythmen scheinen im Menschen die gewöhnlichen Schranken und Grenzen des Daseins zu fallen und es tut sich hier ihm ein Blick in den Abgrund auf, aus dem sein eigenes

² Henry Stewart Macran, "Introduction", in *The Harmonics of Aristoxenos*. Edited by H. S. Macran (Oxford: The Clarendon Press, 1902; Nachdruck Hildesheim Zürich New York: Olms, 1990), S. 2: "It was the unanimous verdict of all the musicians present that, while this music of the less civilized nation was often crude, barbarous, and monotonous in the highest degree, the Greek hymn stood quite alone in its absolute lack of meaning and its unredeemed ugliness; and much surprise was expressed that a nation which has delighted all succeeding generations by its achievements in the other arts should have failed so completely in the art which it prized and practiced most."

Leben und die ganze Welt des Sichtbaren erst entspringt."³ Die Musik war die lebendige Grundlage und der bestimmende Umkreis aller Lebensvollzüge der Griechen. Jedes wesentliche, immer festlich hervorgehobene Ereignis im rhythmisch gegliederten Leben des Einzelnen, wie etwa Geburt, Hochzeit und Tod, Sieg und Abschied, sowie in noch höherem Maße jede entscheidende öffentliche Angelegenheit, wie Krieg und Feier, Wettkampf und geselliges Spiel, vor allem aber die mannigfaltige Formen der frommen Gottesverehrung, wurden im klingenden Licht der Musik vollzogen. Die Musik war bei den Griechen bis zu ihrer klassischen Höhe im dritten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr. so stark und unmittelbar lebensbezogen, dass es mehr als fragwürdig scheint, sie überhaupt als 'Kunst' zu bezeichnen, wenn darunter einerseits das freie Schaffen des Schönen und andererseits dessen geschmackvolles Genießen gemeint ist. Der als ästhetisches Vergnügen verstandenen Kunst geht die griechische Musik sachlich und geschichtlich voran: "Wenn man nach moderner Auffassung in der Kunst eine schöne Kunst sieht und im Schönen das Zwecklos-Gefällige, dann ist die klassische

³ Erich Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoreer* (Halle (Saale): Niemayer, 1923), S. 1. Unter den neueren Musikdenker hat besonders Richard Wagner – auch wenn er durch Schopenhauers Musikmetaphysik angeregt und dauernd geprägt war – über einen sicheren und klaren Blick für die umfassende und kaum zu übertreffende Bedeutsamkeit der lebendigen *musikē* für die Griechen verfügt. Es lohnt sich, an seine aufschlussreiche allgemeine Charakterisierung durch einen längern Zitat aufmerksam zu machen: R. Wagner, *Werke, Schriften und Briefe in 16 Bände*, Volksausgabe (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911-14), Bd. 9, S. 120 f.: "Es ist schwer, sich deutlich zu vorstellen, in welcher Art die Musik von je ihre besondere Macht der Erscheinungswelt gegenüber äußerte. Uns muss es dünken, dass die Musik der Hellenen die Welt der Erscheinung selbst innig durchdrang, und mit den Gesetzen ihrer Wahrnehmbarkeit sich verschmolz. Die Zahlen des Pythagoras sind gewiss nur aus der Musik lebendig zu verstehen; nach den Gesetzen der Eurhythmie baute der Architekt, nach denen der Harmonie erfasste der Bildner die menschliche Gestalt; die Regeln der Melodik machten den Dichter zum Sänger, und aus dem Chorgesange projizierte sich das Drama auf die Bühne, wir sehen überall das innere, nur aus dem Geiste der Musik zu verstehende Gesetz, das äußere, die Welt der Anschaulichkeit ordnende Gesetz bestimmen: den ächt antiken dorischen Staat, welchen Platon aus der Philosophie für den Begriff festzuhalten versucht, ja die Kriegerordnung, die Schlacht, leiteten die Gesetze der Musik mit der gleichen Sicherheit wie den Tanz."

griechische Musik wie überhaupt die griechische Kunst bis zur Höhe der klassischen Zeit noch keine Kunst."⁴

Das klare Wissen um die einmalige Eigenartigkeit dieser Musik und um den wesentlichen Unterschied, der sie von allem, was danach in der Geschichte als Musik gilt, trennt, findet sich vor allem bei Platon, in dessen Werk "das altgriechische Erbe zuletzt noch einmal mit kraftvoller Selbstbehauptung und maßgeblicher Weisheit zusammengefasst wird", und der eben deshalb für uns "geradezu die hohe Pforte [ist], die uns den Zugang in die einzigartige altgriechische Welt öffnet".⁵ In seiner Nachfolge ist dieses Wissen vornehmlich in den Kreisen der Neuplatoniker und Neupythagoreer Jahrhunderte lang wach gehalten und bis heute überliefert worden. So stellt z. B. in der musikgeschichtlich besonders wichtigen kleinen Schrift *Über die Musik* ein Plutarch nahestehender Autor zunächst fest, dass die Griechen in früherer Zeit die sogen. Theatermusik (τὴν θεατρικὴν μουσικὴν) noch nicht kannten, und dass ihr ganzes musikalisches Können (ἐπιστήμη) der Ehrung der Götter (θεῶν τιμὴν) und der Erziehung der Jugend galt, um dann mit dem Blick darauf die zeitgenössische Musik als die Verfallserscheinung zu kennzeichnen: "Heutzutage ist indessen der Zustand des Verfalls (τὸ τῆς διαφθορᾶς εἶδος) so weit gediehen, dass es überhaupt keine Erinnerung an die erzieherische Art (τοῦ παιδευτικοῦ τρόπου) der Musik mehr gibt

⁴ M. Wegner, S. 183. Vgl. Hermann Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899), S. 56 f.: "So ist denn die Musik der Hellenen, wenigstens in der klassischen Zeit, niemals eine selbstständige Kunst in unserem Sinne geworden." Auch E. Frank, S. 1: "Musik ist den tieferen Geistern unter den Griechen überhaupt nie eine Kunst neben den anderen, nicht ein bloß ästhetischer Genuss gewesen, so sehr sie auch diesen empfanden, in der Welt der Töne sahen sie die letzte Offenbarung des Seins, der alles hervorbringenden kosmischen Urkraft."

⁵ M. Wegner, S. 170.

und keiner sie mehr versteht, sondern alle, die sich mit Musik beschäftigen, wenden sich der Theaternmusik (τὴν θεατρικὴν μουσικὴν) hin."⁶

Schon durch ihre Bezeichnung als "Musik" wird die altgriechische Musik der Gefahr des Missverständnisses ausgeliefert. Denn das griechische Wort ἡ μουσική ist kein echtes Substantiv, sondern ein Beiwort, durch welches lediglich die innige Zugehörigkeit des damit Bezeichneten zum göttlichen Bereich der Musen angezeigt werden soll. Daher wäre es vielleicht angemessener, ἡ μουσική einfach als "das Musische" zu wiedergeben⁷, womit in Wahrheit all das bezeichnet wird, was von den Musen und ihrem Anführer Apollon kommt und als Eigentum dieser göttlichen Mächte dient. Mit unüberbietbarer Ausdruckskraft kommt das in den prachtvollen Anfangsversen des ersten Pythischen Ode Pindars zum Vorschein, wo das einheitliche festliche Gefüge, das aus der goldenen Leier, dem auf ihren schwingenden Seiten horchenden festlichen Tanzschritt und den diesen Schwingungen ebenso folgenden Sänger besteht, als ein "gemeinsam rechtmäßiges Eigentum (σύνδικον κτέανον) Apollos und der veilchenlockigen Musen" aufgerufen wird.⁸

Dieses einheitliche Gefüge aus dem Gesang, instrumentaler Begleitung und Chortanz muss stets vor Augen gehalten werden, wenn man das Eigentümliche der griechischen Musik fassen will. Schon bei Homer gehören Gesang und Seitenspiel

⁶ Ps-Plutarchus, "De musica" 27, 1140D-F, in *Plutarch's Moralia in Sixteen Volumes*, Vol. XIV. With an English Translation by B. Einarson and P. H. de Lacy (The Loeb Classical Library 428, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinemann LTD), S. 412-14.

⁷ Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, (Hamburg: Rowolht, 1958), S. 80: "Das Wort *Musikē* ist von *Musa* (= Muse) abgeleitet und bedeutet zunächst sowohl wie '(die) Musische'. Merkwürdig ist, dass das Wort von vornherein in substantivischer Bedeutung auftritt, obwohl es der grammatischen Form nach ein Adjektiv ist."

⁸ *Pindari carmina cum fragmentis*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit C. M. Bowra, Editio altera (Oxford: Clarendon Press, 1947 (¹1935)). Vgl. dazu: Damir Barbarić, *Anblick, Augenblick, Blitz* (Tübingen: Attempto, 1999), S. 95 f.

stets zusammen, wobei sich bereits dort oft genug, und später in der großen Chorlyrik sowie in der klassischen Tragödie und Komödie sogar in der Regel, beiden auch der Tanz als das Dritte zugesellt, sodass Dichter dort zugleich auch als Komponist, des Öfteren auch als Chorführer in einer Person auftritt. Insbesondere im Chorreigen zeigt sich die *mousikē* in ihrer ursprünglichen Einheit, nämlich als gesungene Dichtung, instrumentale Tonführung und getanzte Bewegungsordnung zugleich: "Wenn die Griechen von *musikē*, d. h. musischer Kunst, von Kunst der Musen sprachen, dachten sie nicht nur an musikalische Kunst, Musik im heutigen Sinn, sondern an die Einheit von Wort, Klang und auch Bewegung (Tanz)."⁹ Die selbstständige Tonkunst im Sinne der später so genannten Musik kommt bis zur zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. ganz selten und eher als Ausnahme vor. Das Ende der höchsten Blüte altgriechischer *mousikē* und der Anfang eines Prozesses, der nicht nur von Platon oder etwa Aristophanes als Verfallsprozess durchgeschaut wurde, zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass die innigste zusammenverwachsene Bestandteile der ehemaligen Einheit des Musischen, nämlich Dichtung, Tonkunst und Tanz, sich voneinander trennen und auseinandergehen, wobei ein jeder immer unabhängiger und eigenständiger wird und weiterhin als einzelne Kunst den eigenen Weg geht. Als den entscheidenden Wendepunkt ist dabei die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts zu erkennen:

Mit dem Ausklingen der musikalisch gestalteten Tragödie und der bedeutenden Chorlieddichtung, mit der Wandlung der aggressiven politischen

⁹ Zsigmond Ritoók, *Griechische Musikästhetik* (Studien zur klassischen Philologie 143, Frankfurt am Main: Lang, 2004), S 11. Vgl. T. Georgiades, S. 7: "Musik ist bei den Griechen – es wird an die ältere Zeit, bis etwa Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., gedacht – unlöslich mit der Sprache verknüpft. So sehr ist sie in der Sprache enthalten, dass, genau besehen, der Ausdruck 'griechische Musik' nicht berechtigt ist. Zwar gab es auch instrumentale Musik, aber nur am Rande. Musik als umfassende, verpflichtende Erscheinung war nicht etwas Eigenständiges. Sie ist nicht für sich gesondert zu fassen, sondern ist nur eine Seite von etwas Totalem, eine Seite des Sprachvermögens, der Sprache, des Verses, eine Seite jener Wirklichkeit, die μουσική (*Musikē*) hieß."

Komödie mit ihren Parabasen und langen Chorliedern zum harmlosen, erheiternden Spiel, mit der Entfaltung der Kunst des gesprochenen Worts schwand im 4. Jh. das besondere Ansehen der Musik dahin. Die früher so kunstvoll geformten Chöre in den Dramen wurden nur noch nach Bedarf als Einlage eingefügt. Wie es mit der inzwischen immer mehr selbstständig gewordenen Instrumentalmusik stand, ist kaum zu ermitteln. Obwohl wir den Verlauf der Entwicklung nicht an erhaltenen Musikstücken verfolgen können, so ist doch, nicht zuletzt in Hinblick auf die Entwicklung der anderen Künste, der Schluss erlaubt, dass auch für die Musik die eigentlich schöpferische Epoche in diesem Jahrhundert zu Ende geht.¹⁰

Manches spricht dafür, dass der Versuch, dieser längst verlorengegangenen Einheit der altgriechischen *mousikē* auf die Spur zu kommen, abseits aller kultur- und kunsthistorischen, geistes-archäologischen und ähnlichen Fragestellungen, für uns Heutigen von einer eminent philosophischen Bedeutsamkeit sein kann. Freilich lässt sich diese Vermutung nur auf dem im Folgenden anzutretenden Wege eines solchen konkreten Versuchs rechtfertigen. Angesichts fast vollständigen Mangels an den anschaulichen, genauer gesagt hörbaren Bestände, nicht weniger aber auch angesichts der erwähnten Ferne, durch die diese Musik in einem kaum überbrückbaren Abstand zu uns steht, ist eine gewisse Abstraktheit der hier unternommenen Erörterung nicht zu vermeiden. Da wir uns an die glücklicherweise nicht ganz winzige Reste der griechischen und nachgriechischen philosophischen Musikbetrachtung anlehnen können, dürfen wir hoffen, auf diesem Weg wenn nicht der lebendigen *mousikē* selber, dann doch ihrer philosophischen Auslegung etwas näher zu kommen.

¹⁰ Annemarie J. Neubecker, *Altgriechische Musik. Eine Einführung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2., durchgesehene und um einen Nachtrag erweiterte Auflage 1994 (¹1977)), S. 5.

Zum Ausgangspunkt nehmen wir die Überlegungen des späten Platons. Denn obwohl die äußerst wichtige Bemerkungen zur Musik überall in seinem Werk zerstreut und insbesondere in der *Politeia* zu einer Art systematischer Darstellung zusammengefasst sind, vermochte er erst in seinem letzten Werk *Nomoi* der Musik in ihrer höchsten, im gesamten frühen Griechentum als unübertrefflich geltenden Bedeutsamkeit für das Ganze des kosmischen Lebens entsprechend zu würdigen und zum Vorschein zu bringen. Es ist nach allem früher Gesagten kein Wunder, dass auch Platon, wenn er von der Musik spricht, damit immer die ursprüngliche Einheit des gesungenen und zugleich instrumental begleiteten Gesangs mit dem Tanz meint. Der Chorreigen gilt ihm vielmehr als die umfassende Einheit der *mousikē*, insofern darin auch Gesang und instrumentale Tonführung mit enthalten sind. Die nähere Bestimmung des Wesens dieser umfassenden Einheit ist daher nur aus der gelingenden Antwort auf die Frage nach ihrer Herkunft zu erwarten.

Woher kommt diese Einheit und worin besteht sie? Nach Platons Ansicht besteht sie in der je anders gearteten Ordnung der Bewegung, die allen Bestandteilen der einheitlichen *mousikē* zugrunde liegt. Obwohl Platon in diesen Fragen nicht immer terminologisch eindeutig verfährt, ist es festzulegen, dass seiner Meinung nach der Rhythmus und die Harmonie als Grundelemente der gesamten *mousikē* anzunehmen sind, wobei der Rhythmus die Ordnung der Bewegung sowohl des Körpers im Tanz als auch der Stimme im Gesang ist, und die Harmonie eine solche Ordnung im Bereich der Stimme bzw. des Tons.¹¹

Wie ist diese der gesamten *mousikē* zugrunde liegende Bewegung des Genaueren zu fassen? Es leuchtet gleich auf, dass es sich hier nicht um jenen geläufigen und allbekannten Bewegungsbegriff handeln kann, der seit Aristoteles etwa bestimmt wird als die mechanische Versetzung eines bestehenden Dinges von

¹¹ Platon, *Leges* 664e. 672e. Vgl. auch Platon, *Respublica* 398c. Platons Werke werden zitiert nach der Ausgabe von Joannes Burnet, Oxford: Clarendon Press, 1900 ff.

einem Ort zum anderen, und zwar innerhalb eines umfassenden und homogenen, anhand einer geraden Linie geometrisch vorgestellten Raums. Genauso wenig ist hier an die sogen. qualitative Bewegung zu denken, d. h. an die bloße Änderung wechselnder Zustände an einem zugrundeliegenden Bestehenden, welches bei diesem Wechsel stets unverändert und sich selber gleich bleibt. Das deutet auch Platon an, insofern er an der ersten der diesbezüglichen Stellen in den *Nomoi* die Harmonie, als Ordnung der Stimme bzw. des Klangs, als das bestimmt, was aus dem Zusammenfallen und der Mischung der hohen und der tiefen Töne (τοῦ τε ὀξέος ἄμα καὶ βαρέος συνκεραυνυμένων) entsteht, und an einer anderen Stelle das Lied bzw. Gesang als die Bewegung der Stimme (ἢ τῆς φωνῆς κίνησις) bezeichnet. Es ist hier nicht an der Zeit, unmittelbar darauf einzugehen. Begnügen wir uns hier mit der vorläufigen Feststellung, dass die gesamte *mousikē* ihre Herkunft in der Bewegung hat. Aus dem bisher Gesagten leuchtet aber ein, dass die 'Bewegung' hier zunächst in der noch ganz unbestimmter Weite zu denken ist, die es frei lässt, darunter sowohl das reine Fliessen der Melodie wie den rhythmischen Wechsel der Tonhöhe einzubringen.

Um in einem zweiten Schritt das Eigentümliche der hier gemeinten Bewegung genauer zu bestimmen, werfen wir kurz den Blick auf die bei den Griechen ausgearbeitete physikalische Akustik. Darin geht es zum ersten um Schall (ψόφος), Klang (φθόγγος) und Stimme bzw. Ton (φωνή) als die Bedingungen aller Musik, zweitens um das Hören und um die Luft als sein allgemeines Medium, und am Ende um die Ursache für den jeweiligen wirklichen Schall und Klang. Merkwürdigerweise herrscht in Hinsicht auf alle diese Fragen von Demokrit und Archytas über Platon und Aristoteles bis Theophrast und Aristoxenos eine auffallende Übereinstimmung. Als das Medium für den Schall wird allgemein die Luft erkannt. Als die Ursache des Schalls wird der Schlag (πληγή) genommen,

durch den die Luft aus der Ruhe und Stille erst in die Bewegung gebracht wird. Der Klang wird beispielsweise bei Platon bestimmt als die durch die Luft vermittelte und darin sich verbreitende Bewegung des Schlags, und das Hören, vereinfachend gesagt, als das Aufnehmen dieser Bewegung und ihre Vermittlung an den inneren Sitz der Seele.¹² Aristoteles ist ähnlicher Ansicht: "Der wirkliche Schall (ψόφος) entsteht immer als Schall von Etwas in Bezug auf Etwas und im Etwas; denn es ist der Schlag (πληγή), der ihn hervorbringt. [...] Ein Schlag aber entsteht nicht ohne Bewegung (φορᾶς)."¹³

Bei der Frage nach der Herkunft des Schlages gehen die Meinungen schon auseinander. So versuchen etwa Theophrast und alle eher empirisch gerichtete Aristoteliker den Schlag auf eine mechanische Weise zu erklären, d. h. als den gegenseitigen Stoss von zwei oder mehreren sich bewegenden Körper:

Zuerst beobachteten sie, dass kein Klang entstehen kann, wenn nicht irgendwelche Dinge gegeneinander schlagen. Schlag aber entsteht, so sagen sie, wenn Körper, die sich bewegen, sich begegnen und zusammenstoßen. Körper, die sich in entgegen gesetzter Richtung bewegen, rufen einen Klang hervor, wenn sie sich begegnen und gleichzeitig miteinander ihre Spannung verlieren (ἀπαντιάξαντα ἀλλάλοις συμπέτη)...¹⁴

Dass eine solche Erklärung zu kurz greift erhellt schon daraus, dass dort die mechanisch verstandene Bewegung des einen Körpers in Richtung auf einen anderen als Bedingung für den Schall genommen wird, der wieder selbst als eine

¹² Platon, *Timaeus* 67a-c.

¹³ Aristoteles, *De anima* (ed. W. D. Ross), 2, 419b10-13. Wenn nicht anders angegeben die Werke des Aristoteles werden zitiert nach der Oxford-Ausgabe im Rahmen der *Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*.

¹⁴ "ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ ΕΙΣ ΤΑ ΑΡΜΟΝΙΚΑ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΥΠΟΜΝΗΜΑ", in Porphyrius, *Kommentar zur Harmonenlehre des Ptolemaios*, hrsg. von Ingemar Düring (Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1932; Nachdruck Hildesheim/New York: Olms, 1978), S. 56,11 ff.

Bewegung bestimmt wird. Eine Bewegung soll also die Bedingung für die andere sein. Worin sollte dann der Unterschied dieser beiden Bewegungen bestehen? Und warum sollte eine als Grund und Bedingung für die andere gelten? Vermutlich liegt die mögliche Antwort in dem, was im angegebenen Satz als "Spannung" bezeichnet wird. Wenn die sich als Schall vollziehende Bewegung ausdrücklich durch den "Verlust der Spannung" gekennzeichnet wird, dann scheint es eine vorherige Spannung vorauszusetzen. Könnte dann eine solche spannungsgeladene, und d. h. durchgängig dynamisch verstandene Bewegung, als die ursprünglichere in Bezug auf jene bloß mechanische gedacht werden? Und als eine solche, die ihre Ursache ist? Soll dann auch der Schall bzw. Klang, als der elementarste Bestandteil der Musik, am Leitfaden der Spannung, Kraft und überhaupt des Werdens verstanden werden und nicht des mechanischen Ortswechsels eines schon fertig Bestehenden?

In der Vermutung, dass solche Fragen nicht ganz irreführend sind, wird man zusätzlich bekräftigt, wenn die zahlreiche Äußerungen des Platon und Aristoteles sowie anderen griechischen Musikdenker in Betracht gezogen werden, welche die Natur des Schalls, Klangs und Tons ausdrücklich als eine durchaus dynamische und d. h. kraftartige bestimmen. Nach Platon existiert jeder konkreter Ton immer als einer, der so und so hoch bzw. tief ist. Das ist eben das Wesentliche an ihm. Denn abgesehen von seiner Höhe und Tiefe gibt es den Ton überhaupt nicht. Nun sind diese Höhe und Tiefe des Tons nichts anderes als das Rasche bzw. das Langsame seiner Bewegtheit.¹⁵ Das kraftartige Wesen der Schall- bzw. Tonbewegung wird in der Nachfolge dessen besonders bei Aristoteles und seiner Schule weiter bestimmt. Unter anderem stellt Aristoteles fest, dass beim Entstehen des Schalls "das Angeschlagene glatt sein [muss], so dass die Luft in geschlossener

¹⁵ Platon, *Timaeus* 67a-c.

Masse abspringt und in Schwanken gerät (τὸν ἀέρα ἀθροῦν ἀφάλλεσθαι καὶ σείεσθαι)".¹⁶

Fassen wir das bisher Gesagte zusammen. Wir sind von der Frage ausgegangen wie ist des Näheren die Bewegung zu fassen, die sich als Herkunft und tragender Grund der gesamten altgriechischen *mousikē* erwiesen hat, in deren dreifälligem Gefüge Gesang und Tanz mit der Musik, verstanden im engeren Sinne der instrumentalen Tonführung, zusammenhängen. Es hat sich ergeben, dass diese Bewegung nicht der mechanische Ortwechsel eines bestehenden Dings im geometrisch vorgestellten homogenen Raum ist, sondern so etwas wie Spannung, Schwingung und Zittern, Zusammenziehung und Ausdehnung, Zurückhaltung und Zusammenstoß. In der Sprache späterer Zeiten könnte man hier von einer wesentlich dynamisierten Akustik reden, nach der sich der Schall und Klang durch die Luft als die wesentlich unbeständige, schwankende und schwingende, fortwährend sich verbreitende und wieder zurückziehende, sich ausdehnende und wieder verdichtende 'Wellen' und 'Felder' bewegen. Die Stärke und Schwäche, die Schnelligkeit und Langsamkeit solcher Bewegungswellen bringen dann jenes hervor, was unserem Gehör als das Höhe bzw. Tiefe an den Tönen, und im Allgemeinen als ihre Qualität, ihre sogen. "Farbe", erscheint. Darin zeigen sich Platon und Aristoteles einstimmig: "Die rasche Bewegung bezeichnen wir als hohen Ton, die langsamere als tiefen, die gleichförmige als mild und glatt, die ihm

¹⁶ Aristoteles, *De anima* 420a20. Denselben Zusammenhang gehört die ziemlich verwickelte Feststellung, dass sich die Luft, welche durch die beim Singen oder beim Aulosspiel mittels der Atemluft sowie bei der Phorminx mittels der Seitenschwingung entstehenden Schläge in die Bewegung gebracht wird, in seiner Bewegung diesen es verursachenden Schläge ähnlich bewegt, und zwar indem sie sich "zusammenzieht und ausdehnt bzw. zurückgehalten oder zusammenstößt wird (συστελλόμενον καὶ ἐκτεινόμενον καὶ καταλαμβάνόμενον)". Ps.-Aristoteles, "De audibilibus" 800a1-11, in: *Aristotelis quae feruntur De coloribus, De audibilibus, Physiognomica*, recensuit Carolus Prantl (Leipzig: Teubner, 1881).

entgegen gesetzte als rau, die mächtige als laut, ihr Gegenteil als leise."¹⁷ Oder: "Das Scharfe [Hohe] (τὸ ὄξύ) bewegt die Wahrnehmung für kurze Zeit sehr stark, das Schwere bzw. Tiefe (τὸ βαρύ) dagegen über längere Zeit hin schwach."¹⁸

Bei Aristoteles findet sich darüber hinaus ein Hinweis darauf, dass eine solche, durch und durch dynamische, und d. h. unbeständige, stets wechselnde, der Kraft nach immer wachsende und nachlassende Bewegung, aus dem Gebiet der mechanisch bestimmten Physik ganz herausfällt und zum tieferen, ontologisch grundlegenden Bereich des Lebens gehört. Zum Ausgangspunkt nimmt er die anscheinend banale Unterscheidung zwischen dem bloßen Schall und der Stimme. Die Stimme ist eine ganz besondere Art des Schalls, eine solche nämlich, die nicht wie der Schall im Allgemeinen dem Bereich der bloß natürlichen Vorgänge angehört, die automatisch, und d. h. nach einer gleichsam blinden Notwendigkeit geschehen. Im Unterschied dazu entspringt die Stimme immer einem spontanen, nach einem bestimmten Ziel gerichteten und stets von der Vorstellung dieses Ziels begleiteten Antrieb: "Die Stimme (ἡ φωνή) aber ist ein Schall, der von einem Lebewesen ausgeht"¹⁹, und zwar so, dass "das Anschlagende sowohl beseelt (ἔμψυχόν) sein [muss] wie auch eine gewisse Vorstellung (φαντασία) haben"²⁰.

Die Stimme ist also wesentlich mehr als bloßer Schall. Sie ist ihrem Wesen nach kein Körper und überhaupt nichts Körperliches, wie es etwa Demokrit, Epikur und Stoiker behaupten.²¹ Durch diese Abhebung der Stimme vom bloßen Schall wird die *mousikē* dem mechanischen Naturbereich entzogen und jenem des werdenden, frei entspringenden Lebens zugemessen. Das heißt, dass auch der *mousikē*, wie schon die menschliche Stimme, immer einen Sinn, und d. h. auch

¹⁷ Platon, *Timaeus* 67c.

¹⁸ Aristoteles, *De anima* 420a20.

¹⁹ *Ibid.*, 420b5.

²⁰ *Ibid.*, 420b33.

²¹ VS (Diels-Kranz) 68 A 127 (= *Scholion ad Dionysium Thracem* 482,13 Hilgard).

einen Grund und einen Zweck, eigen ist. Weder liegt sie von der Natur einfach vor her noch ist sie bei den Menschen entstanden durch die zufällige Nachahmung der Tiere, etwa der Vögel, wie die verschiedenen Erscheinungsformen sophistischer und skeptischer "Aufklärung" von Demokrit²² bis Epikur, Sextus Empiricus und Philodem meinen. Sie verdankt sich der freien Absicht und ist daher als ebenso freie Gabe zu sehen, und zwar eine solche, die ob der Freiheit ihres Ursprungs sowohl zum Guten wie zum Bösen verwendet werden kann.

Im Zusammenhang dieser Zuweisung der *mousikē* zum Bereich des freien Lebens hat sich auch die Ansicht durchgesetzt, nach der die Musikinstrumente nichts anderes sind als eine gewisse Erweiterung und Steigerung der menschlichen Stimme. Sie sind mit der Stimme wesensgleich und nicht etwas, was sich unabhängig von der sprechenden und singenden Stimme nach den eigenen Gesetzen entfalten darf. Damit ist die merkwürdige Tatsache zu erklären, dass die Griechen, wenn sie von der "Stimme" als Grundelement des Sprechens und Singens und vom "Ton" als Grundelement der Musik im engeren Sinne, d. h. jener instrumental vorgeführten, reden, die Ausdrücke φωνή und φθόγγος *promisque* gebrauchen, wobei in beiden Fällen die Bedeutung "Klang" mitschwingt. Auf jeden Fall muss die menschliche Stimme im Ganzen der *mousikē* den Vorrang haben. Um die ursprüngliche Einheitlichkeit der *mousikē* zu bewahren, muss man "den Versfuß und die Melodie zwingen, die Sprache zu folgen, nicht umgekehrt die Sprache dem Versfuß und der Melodie anpassen"²³.

²² VS (Diels-Kranz) 68 B 154 (= Plutarchus, *De sollertia animalium* 20, 974a). Demokrits Stellung zur Musik ist freilich ambivalent und es ist kaum möglich, sie eindeutig zu deuten. Das leuchtet ein insbesondere am wohl zentralen, bis heute nicht befriedigend erklärten Fragment VS (Diels-Kranz) 68 B 144 (= Philodemus, *De musica* 4 XXXVI 29, 34-39. 87 Neubecker).

²³ Platon, *Respublica* 399e11: τὸν πόδα τῷ λόγῳ ἀναγκάζειν ἔπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει.

Durch diese entschiedene Zurückführung der *mousikē* auf das Leben ist auch der Grund dazu gelegt, ihr Verhältnis zur Seele genauer zu fassen. Denn die Seele ist für die Griechen nichts anderes als das Leben in seiner höchsten Mächtigkeit. Das Leben ist aber die Seinsweise aller bewegten Wesen, die den Ursprung (ἀρχή) ihrer vielfältigen Bewegungen in sich haben, und die Seele (ψυχή) ist der Name für diesen Bewegungsursprung. Dabei ist wohl zu beachten, dass die Seele nicht ein solcher Ursprung ist, der, da er allen Bewegungen vorangeht und sie erst veranlasst, selbst aller Bewegung entzogen in irgendwelcher jenseitigen Erhabenheit stille steht. Die Seele ist als Ursprung und Ursache aller Bewegung auch selbst bewegt, wenn auch in einer eigentümlichen, schwer nachzuvollziehender Weise. Die Seele ist, nach dem erstaunlichen, wohl nicht ohne Absicht befremdlich klingenden Spruch Platons im zehnten Buch seines letzten Werks *Nomoi*, eine solche Bewegung, die sich selbst und damit alles andere erst in die Bewegung setzt.

Nach dieser kurzen Erinnerung kann die Grundthese unserer Ausführung ausgesprochen werden: Die vielfältigen Bewegungen der Stimmen, Klänge, Töne und der tanzenden Leiber in der *mousikē* sind den inneren Bewegungen der Seele, deren alle mögliche Körperbewegungen entspringen, am innigsten verwandt.

Die Einsicht in diese grundsätzliche Verwandtschaft ist die bestimmende Mitte aller philosophischen Musikbetrachtungen bei den Griechen. Vermutlich stammt sie vom Pythagoras, wurde aber in aller Deutlichkeit von seinem Nachfolger Damon im 6. Jahrhundert v. Chr. formuliert. Nach seinem in archaischer Art zusammengedrängten Spruch entstehen Gesänge und Tänze notwendigerweise immer, wenn die Seele in irgendwelcher Weise bewegt wird.²⁴ Auf dieser Ansicht beruhen alle folgenden ernst zu nehmenden Überlegungen über das Rätsel der *mousikē*. Immer wieder machen die griechischen Denker darauf

²⁴ VS (Diel-Kranz) 37 B 6 (= Athenaeus, *Dipnosophistae* 14, 628c): ὅτι καὶ τὰς ψῆδας καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πως τῆς ψυχῆς.

aufmerksam, dass nichts so unmittelbar und stark an die Seele rührt und auf sie wirkt wie die *mousikē* in allen drei ihren Erscheinungsformen: "Der Rhythmus und die Harmonie drängen am stärksten in das Innere der Seele ein und haften am stärksten an ihr."²⁵ Auch wenn der Mensch es nicht will, vielmehr auch wenn er darüber nichts weiß, dringen Rhythmus und Melodie der gesungenen und gespielten Gesänge und Tänze ins Innere seiner Seele und reißen es mit sich fort. Davor gibt es keine Abwehr. Es hilft weder die Augen zu schließen noch aus dem klaren Tageslicht sich zurückzuziehen oder das bewusste Wahrnehmen davon abzuwenden. Auch im nächtlichen Dunkel des Unbewussten wird man, und zwar mehr noch als sonst, von der unwiderstehlichen Macht der Musik mitgenommen und fortgerissen.

Um genauer einzusehen, wie und warum dies geschieht, empfiehlt es sich, die Eigentümlichkeit des Gehörs und seinen Unterschied zu den anderen Sinneswahrnehmungen, insbesondere zum Sehen, etwas eingehender zu erörtern. In Hinsicht darauf haben besonders Aristoteles und seine unmittelbare Schüller manche aufschlussreiche Untersuchungen unternommen und viel Wertvolles hinterlassen. Die Eindrücke der 'niederen' Sinne, nämlich des Fühlens bzw. Tastens, des Schmeckens und des Riechens, halten sich gleichsam an der Oberfläche der Seele auf und setzen ihr Inneres nicht in die Bewegung. Das Sehen aber, welches neben das Hören zu den 'höheren' und 'edleren' Sinnen gehört, ist schon einigermaßen dazu fähig. Denn die vom Sichtbaren kommenden Eindrücke erreichen zwar das Innere der Seele und setzen es in die Bewegung, "jedoch nur ganz wenig" (ἀλλ' ἐπὶ μικρόν). Der Grund für diese merkwürdige Tatsache liegt nach Aristoteles darin, dass das Wesentliche am Sichtbaren die Gestalten und Farben sind, welche aber wieder nichts anderes sind als die immer noch zum Teil

²⁵ Platon, *Respublica* 401d4: ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὁ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς.

am Körperlichen haftende Zeichen (σημεῖα) für die inneren Affekte der Seele. Beim Sehen wird das Innere der Seele durch diese "körperliche Zeichen" von dem unmittelbaren Andrang und Überfall der Eindrücke des Sichtbaren gleichsam bewahrt und im Abstand davon gehalten.

Beim Hören gibt es aber keine solche "Zeichen", da das in der *mousikē* Tönende aller Körperlichkeit los ist. Die dort waltenden Bewegungen sind nur die reine, unstoffliche, gleichsam vorkörperliche Erzitterungen und Erschwingungen, die stets wechselnde, entstehende und vorübergehende Dehnungen und Verdichtungen. Daher stoßen diese Bewegungen auf die innere Bewegtheit der Seele ganz unmittelbar und ohne Vermittlung der den Abstand haltenden Zeichen. Auf Grund der innigsten gegenseitigen Verwandtschaft verschmilzt dann das Äußere mit dem Inneren und beides wächst zusammen. Die innere Seelenbewegung wird nach einer unwiderstehlichen Notwendigkeit gezwungen, den durch die *mousikē* vermittelte Bewegungseindrücken zu folgen und sie nachzuahmen, wie auch umgekehrt die der *mousikē* innewohnende Kraftbewegungen unter dem Zwang stehen, die wechselnden Anregungen der seelischen Affekten nachzuahmen und zur Darstellung zu bringen. Um seine Ansicht, dass die Melodien die Nachahmungen der Seelenzustände (μιμήματα τῶν ἡθῶν) sind, zu rechtfertigen, beruft sich Aristoteles auf die unmittelbare empirische Beobachtung: "[W]enn die Natur der Tonarten sich ändert, werden die Zuhörer gleich in unterschiedliche Stimmung versetzt (εὐθὺς γὰρ ἢ τῶν ἀρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι) und verhalten sich bei jedem Tonart anders."²⁶

Der Gehörsinn zeichnet sich also unter allen Sinnen dadurch aus, dass das Hörbare nichts anderes ist als die reine Bewegung, und im Falle der *mousikē*

²⁶ Aristoteles, *Politica* (ed. W. D. Ross), 8, 1340a27.

vielmehr eine solche, die in den Rhythmen und in der melodischen Anordnung der hohen und tiefen Töne den inneren Bewegungen der Seele ähnelt.²⁷ Zwar besteht die Tonwelt der *mousikē* wie auch jene sichtbare gewissermaßen aus den Bildern der Lebenshandlungen (πράξεων εἰκόσι), mit dem entscheidenden Unterschied aber, dass diese 'Bilder' nicht wie jene "unbeweglich und in einer Gestalt erstarrt" sind. Sie sind im Gegenteil die grundsätzlich bewegte Bilder, solche, "die vom Lebendigen stammen und bei allem, was durch das Hören mitgeteilt wird, sowohl die Gestalt wie die Bewegung in das diesem Gehörten Eigentümliche versetzen"²⁸.

Vom diesem Sachverhalt fällt ein neues Licht auf das, was überhaupt unter der "Seele" verstanden werden soll. Denn um die durch und durch unkörperliche, dynamische Bewegung der *mousikē* unmittelbar nachzuahmen, muss auch die Seele selbst gleichartig verfasst sein. Auch sie darf kein bestehendes, in sich ruhendes und geschlossenes Wesen sein, sondern ein immer wechselndes Gefüge der werdenden Kraftwellen, welche stets schneller und langsamer, höher und tiefer werden, unaufhörlich wachsen und sich mindern, sich steigern und gleich wieder nachlassen, sich dehnen und wieder zurückziehen. Nicht zuletzt ist die wesentlich dynamische dreifache Seelenauffassung Platons, die von *Politeia* an deren frühere Bestimmung im Sinne der statischen und eingestaltigen Substanz ablöst, ein klarer Hinweis in dieser Richtung. Das leuchtet insbesondere ein, wenn man in Betracht zieht, dass ein jeder der Teile bzw. Momente der dreifach gefügten Seele wieder in sich selbst mannigfaltig ist, wobei der niedrigste Teil, jener der Begierde, näher

²⁷ Ps-Aristoteles, "Problemata physica" 19. 27, 919b26-37, in *Aristotelis Problemata physica*, edidit Carolus Aemilius Ruell; recognovit Hermannus Knoellinger. Editionem post utriusque mortem curavit praefatione ornavit Josephus Klek (Leipzig: Teubner, 1922). Vgl. *ibid.*, 19. 29, 920a5-8.

²⁸ *Aristidi Quintiliani de musica libri tres*, ed. R. P. Winnington-Ingram (Leipzig: Teubner, 1963), S. 56,16-20: οὐ δι' ἀκινήτων οὐδὲ ἐφ' ἐνὸς σχήματος πεπηγότων ἀλλὰ δι' ἐμψύχων, ἃ καθ' ἕκαστον <τῶν> ἀπαγγελλομένων ἐς τὸ οἰκεῖον τὴν τε μορφήν καὶ τὴν κίνησιν μεθίστησιν.

betrachtet eine nur scheinbare Einheitlichkeit besitzt und in Wahrheit ins Unendliche zerstreut und zerspalten wird.

Nur auf Grund der unhintergehbaren Lebendigkeit, und d. h. immer werdenden Unabgeschlossenheit, ist die Seele zutiefst empfänglich für die tönende Macht der *mousikē*. Da die Seele nie in sich verschlossen stille steht, muss sie sich immer von neuem ändern, unaufhörlich auf- und absteigen, immer wieder stärker und schwächer werden. Wird diese werdende Offenheit der Seele übersehen und nicht entsprechend beachtet, muss auch das unfassbar bleiben, was die Griechen "Nachahmung" (μίμησις) nannten und was zu Recht als der Schlüssel zum Verständnis der griechischen Kunstauffassung gilt. Die Klarheit um den Sinn der griechisch gemeinten Nachahmung ist wiederum die Bedingung für das angemessene Verständnis ihrer Lehre vom Ethos, in der zweifelsohne die höchste Eigentümlichkeit ihres Musikverständnisses besteht. Daher empfiehlt es sich, etwas länger bei diesen Grundbestimmungen zu verweilen.

Dabei wäre es vielleicht am besten, von der Bedeutung des Ethosbegriffs auszugehen. Es ist zwar üblich geworden, das griechische Wort ἦθος mit "Charakter" zu wiedergeben, und doch haben wir im Bisherigen mit Absicht den eher neutralen Ausdruck "Seelenzustand" vorgezogen. Man meint, mit dem "Charakter", diesem Grundbegriff der Ethik, wird das beständige Innere des Menschen getroffen, sein wahres Selbst und die letzte Instanz aller seiner Taten und Handlungen. Mögen die ethischen, praktischen, politischen Handlungen des Menschen auch noch so mannigfaltig, je anders veranlasst und mit jeweils anderer Absicht unternommen werden, gehe ihr Grund, des Menschen wahres Selbst nämlich, allem dem immer schon voran. Im Wesentlichen immer schon fertig und abgeschlossen, allen seinen wechselnden Zustände zugrunde liegend, ruhe das menschliche Selbst immer beständig in sich.

Für die Griechen war aber ἦθος alles andere als dies. Begnügen wir uns hier mit der Feststellung, dass ἦθος nicht weniger als die Seele wesentlich unabgeschlossen, immer für das neu Zukommende und Zufallende offen, in sich unaufhörlich werdend, auf- und absteigend ist. Freilich scheint dem die Tatsache zu widersprechen, dass ἦθος doch eine gewisse Beständigkeit aufweist und daher nicht zu Unrecht als eine verhältnismäßig feste und bestehende Grundhaltung des Menschen verstanden wird. Allein diese Beständigkeit ist in Wahrheit immer nur eine flüchtige, zeitweilige und vorübergehende, eine solche nämlich, die einst entstanden ist, um eine unbestimmt lange Weile zu dauern, und zwar auch dann stets dem Andrang des Zufallenden ausgeliefert, der ständig droht, sie durch die etwas stärkere Veränderung zunichte zu machen.

Das Tiefste und Ursprünglichste am Menschen wie an jedem Lebewesen ist nicht das still stehende, beständige Selbst, sondern das werdende, nie ruhende Gefüge der vielfältigen Kraftbewegungen. Erst dadurch, dass einige dieser Bewegungen durch den wiederholten Vollzug teilweise festgelegt und verfestigt werden, entsteht mit der Zeit die befestigte Grundlage für ein einigermaßen beständiges Ethos. Insofern entsteht das Ethos im Prozess des allmählichen Zum-Stande-Kommens der ursprünglich völlig unbeständigen Kraftbewegung im werdenden und immer wechselnden Inneren des Menschen. Der wiederholte Vollzug bestimmter Bewegungen, welche dadurch aus dem werdenden und nie ruhenden Lebensgefüge gleichsam herausgezogen und einigermaßen verfestigt werden, heißt bei den Griechen "Gewöhnung" (ἔθος). Das Ethos verdankt sich also der Gewöhnung und wird durch sie dem Menschen gleichsam eingepflanzt.²⁹ In diesem Sinne stellt Aristoteles fest, dass "Ethos, wie auch der Name anzeigt, etwas ist was sich von der Gewöhnung her ausbildet". Im Anschluss daran bestimmt er

²⁹ Platon, *Leges* 792e1-2: ἐμφύεται τότε τὸ πᾶν ἦθος διὰ ἔθος.

vielmehr auch die Weise wie das geschieht: "[D]urch eine Führung, die nicht angeboren ist, [sondern] vermittelt häufigen, in bestimmter Art wiederholt erfolgenden Bewegtwerdens geschieht."³⁰

Das menschliche Ethos ist also für die Griechen kein auf dem sicheren Grund beruhender Seelenzustand, der aus der richtigen Einsicht einerseits und dem dieser Einsicht unzögerlich und unerschütterlich folgenden praktischen Urteil andererseits bestünde. Ein solcher naiver Intellektualismus ist den Griechen fremd gewesen. Um hier eine anachronistische Alternative zu verwenden, war ihre Ethik keine formale, sondern eine durch und durch materiale. Denn die echte ethische Haltung nimmt den ganzen Menschen in Anspruch. Alle seine Affekte, Wünsche und Begierden, auch jene ganz tief liegende und daher zumeist verborgene, und zwar diese in erster Linie, werden im Ethos als einem einheitlichen Grundhaltung zusammengehalten. Aristoteles sagt das in aller zu wünschenden Klarheit, wenn er das Ethos als die Beschaffenheit des Irrationalen (τοῦ ἀλόγου) in der Seele bestimmt.³¹

Mit dem Gesagten haben wir uns vielleicht die Bedingungen verschaffen, um die die *mousikē* mit der Seele verbindende und zusammenhaltende Nachahmung in ihrer ganzen Bedeutsamkeit und Tragweite zu fassen. Es hat sich gezeigt, dass die Nachahmung eine Art der Gewöhnung ist, und zwar die wichtigste und mächtigste. Andererseits sind wir durch die Einsicht in die völlig dynamische, und d. h. unaufhörlich werdende Natur der Seele und des ihr je vorübergehend eigentümlichen Ethos dazu vorbereitet, die griechische Erfahrung der unerhörten Macht sowohl der Gewöhnung als auch der Nachahmung für das menschliche

³⁰ Aristoteles, *Ethica Eudemia* 1220b5-7: ἐθίζεται δὲ τὸ ὑπ' ἀγωγῆς μὴ ἔμφυτον τῷ πολλάκις κινεῖσθαι πῶς. Vgl. dazu: Damir Barbarić, *Annäherungen an Platon* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), S. 15.

³¹ Ibid., 1220b5-7: ἔστω <τὸ> ἦθος †τοῦτο†, ψυχῆς κατὰ ἐπιτακτικὸν λόγον <τοῦ ἀλόγου μὲν,> δυναμένου δ' ἀκολοθεῖν τῷ λόγῳ ποιότης.

Leben angemessen zu verstehen. Diese Macht ist so ungeheuer, dass sie auch selbst das Sein eines Menschen verändern kann. An einer Stelle der *Politeia* fordert Platon, den Wehrmänner schon von ihrer Kindheit an die Nachahmung der schlimmen und unedlen Taten strengst zu verbieten, "damit sie nicht von der Nachahmung das Sein davontragen (ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν)"³². Um das Unerhörte des Gesagten zu erklären und gleichzeitig zusätzlich zu unterstreichen, schließt er gleich die klärende Frage an: "Oder hast du nicht bemerkt, dass die Nachahmungen, wenn man es von Kindheit an ununterbrochen weiter damit treibt, in Gewöhnungen und in Natur übergehen, sowohl in Bezug auf die Körper wie die Töne und Denkweise?"³³

Zeit seines Lebens steht der Mensch inmitten gewaltigen Andrangs der um ihn sich wirbelnden Kraftbewegungen und hebt, wenn auch zumeist unbewusst und unabsichtlich, einige unter ihnen heraus, um eben diese und nicht die andere durch die Nachahmung, d. h. durch die ständige Wiederholung einer und derselben Bewegung, sich zu Eigen zu machen. Wenn es um das Sichtbare, also um die wesentlich unbewegten und erstarrten Zeichen, d. h. die Bilder und Gestalten der Lebensbewegungen geht, bleibt der Mensch auf Grund des durch diese Bilder gehaltenen Abstands zumindest einigermaßen bewahrt vom unwiderstehlichen Zwang zur unmittelbaren Nachahmung der darin enthaltenen, gleichsam gelagerten Bewegungen. In der Bewegungslosigkeit der Bilder und Gestalten ist die den Menschen sonst fortzureißen drohende Kraft gleichsam erstarrt und gebannt. Die zur unaufhaltsamen Nachahmung zwingende Macht, die der ursprünglichsten Lebensbewegung an sich eigentümlich ist, wird im Bild weitgehend beruhigt und gleichsam erlähmt. Da die Bilder und Gestalten des Sichtbaren, die ins Innere der

³² Platon, *Respublica* 395c9-10: ἵνα μὴ ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν.

³³ Ibid., 395d1-3: ἢ οὐκ ἤσθησαι ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐάν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται καὶ κατὰ σῶμα καὶ φωνάς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν;

Seele eindringen, nicht weiter darin gelangen als bis zur einigermaßen beruhigten Bilderwelt der Phantasie, worauf auch der urteilende Verstand und der wertende und wählende Wille aufgebaut sind, wird dieses Innere der Seele von ihnen nicht unwiderstehlich mitgenommen, sondern bleibt wesentlich unerschüttert und unberührt.

Anders bei der *mousikē*. Hier gibt es nichts zu sehen, auch für das innere Auge der Phantasie nicht. Das Eindringende meldet sich hier nicht als der Zusammenhang der ruhenden, in die Grenzen der jeweiligen Gestalt eingelassenen und darin fest stehenden Bilder, sondern als das unaufhörlich bewegte Kraftgefüge der immer wechselnden Töne, Rhythmen, Melodien, Harmonien. Wie gesagt dringen diese Grundkräfte der *mousikē* daher am stärksten und am unmittelbarsten ins Innere der Seele ein, halten sich nicht bei den an deren Oberfläche meistens erstarrten, dicht und fest gewordenen Bildern der Phantasie auf, sondern bohren gleichsam weiter durch und gelangen zuletzt zur ewig fließenden Lebensquelle, woraus alle Lust und Angst des Lebens zugleich strömen, wo sie auf die ihnen verwandte unaufhörliche Lebensbewegtheit stoßen und mit ihr verschmelzen.

Deshalb war die *mousikē* bei den Griechen die wichtigste und wirksamste Macht der menschlichen Erziehung und Bildung. Für Aristoteles ist sie das, "was Ethos zu einem so und so beschaffenen bildet, indem sie daran gewöhnt (ἔθιζουσάν), sich auf die richtige Weise zu freuen"³⁴. Um diesen großartigen Ansatz zu begründen und zugleich weiter zu entfalten, fügt er hinzu:

Nun gibt es in den Rhythmen und Melodien Ähnlichkeiten mit dem Zorn und der Sanftmut, der Tapferkeit und der Besonnenheit und all ihren Gegensätzen und auch mit den anderen Arten des Ethos, die deren wahren Natur im höchsten Maße nahe kommen. Das leuchtet

³⁴ Aristoteles, *Politica* 8, 1339a23-25.

aus ihrer Wirkung auf, denn wir verändern uns in Hinsicht auf die Seele (μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν), wenn wir so etwas hören.³⁵

Bis spät in die Philosophie des Hellenismus bleibt diese Überzeugung, dass der *mousikē* die wirksamste Macht zur Erzeugung und Bildung des menschlichen Ethos innewohnt, der Kern jeder philosophischen Betrachtung der Musik. Der große Geograph und Musikdenker Ptolemäus bringt im 2. Jahrhundert n. Chr. diese großartige Ansicht folgenderweise zum Ausdruck:

Daher kommt es, dass unsere Seelen mit den Wirklichkeiten (ἐνεργείαις) der Melodie mitempfinden (συμπάσχουσιν), weil sie darin sozusagen die Verwandtschaft (συγγένειαν) mit den Verhältnissen ihrer eigenen Beschaffenheiten (τῶν τῆς ἰδίας συστάσεως) erkennen und von gewissen Bewegungen beeinflusst werden, die den je eigenen Arten der Melodien eigentümlich ist (τυπούμενά τισι κινήμασιν οἰκείοις ταῖς τῶν μηλῶν ιδιοτροπίαις).³⁶

Zwei Jahrhunderten danach, also zur Zeit des geschichtlichen Ausklangs dieser großen Epoche der philosophischen Musikbetrachtung, fasst Quintilian ihren denkwürdigen Ansatz noch einmal zusammen. Er weist darauf hin, dass die Harmonien den in ihnen überwiegend vorhandenen Intervallen oder den sie grenzenden Tönen ähnlich sind, und diese Intervalle und Töne ebenso den Bewegungen und Affekten der Seele. Unter Bezugnahme auf Damon und seine Schule stellt er weiterhin fest, dass die Töne einer Melodie auf Grund dieser Ähnlichkeit mit den Seelenbewegungen imstande sind, in den Kindern und Jugendlichen ein bisher in ihnen nicht vorhandenes *Ethos* zu erzeugen, oder auch

³⁵ Ibid., 1340a18-23.

³⁶ "ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ", in *Die Harmonienlehre des Klaudios Ptolemaios*, herausgegeben von Ingemar Düring (Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1930; Nachdruck Hildesheim Zürich New York: Olms, 1982), S. 99 f.

das in ihnen zwar schon vorhandenen, aber im Inneren tief verborgenen Ethos zu erwecken und ans Licht zu holen.³⁷

In Anlehnung an das griechische Erbe zeigt Quintilian in der Metrik, Rhythmik und Harmonik sogar die konkreten Beispiele dieser Ähnlichkeit und Verwandtschaft zwischen *mousikē* und Seele. In der Metrik machen die langen Silben den Eindruck des Großartigen, die kurzen das Gegenteil davon. Aus der Zusammensetzung der langen und kurzen Silben entstehen die Versfüße. Diejenigen unter ihnen, die vorne langen Silben haben, oder diese Silben nicht auflösen können, oder sowohl vorne wie hinten oder auch überwiegend aus langen Silben bestehen, sind die feineren und erhabeneren. Solche Versfüße aber, die in der genannten Weise überwiegend aus kurzen Silben bestehen, sind gewöhnlicher und niedriger.³⁸ Was den Rhythmen betrifft, die zusammengesetzten unter ihnen sind leidenschaftlicher. Das kommt teils davon, dass die Rhythmen, aus denen sie zusammengesetzt sind, zum größten Teil so betrachtet werden als ob sie in der Ungleichheit stehen (ἐν ἀνισότητι θεωρῖσθαι) und daher das Erregende (τὸ παραχῶδες) zeigen, teils davon, dass das Zahlenverhältnis (ἀριθμόν) nicht immer dieselben Ordnungen (τάξεις) enthält, sondern bald mit einer Länge beginnt und einer Kürze endet oder umgekehrt, und die Anlage der Periode bald von der Thesis aus, bald anders baut. Namentlich sei dies der Fall bei denen, die aus mehr als zwei Rhythmen bestehen, weil bei ihnen die Ungleichmäßigkeit (ἡ ἀνωμαλία) noch größer ist. Deshalb rufen sie ungeordnet mannigfaltige Bewegungen (κινήσεις ποικίλας) des Körpers hervor und versetzen so den Verstand (τὴν διάνοιαν) in die große Erregung (παραχῆν). Die Rhythmen, die in einer einzigen Gattung bleiben, bewegen weniger heftig (ἧπτον κινούσιν), während die, die in andere Gattungen

³⁷ *Aristidi Quintiliani de musica libri tres*, S. 80,23-81,6.

³⁸ *Ibid.*, 2.11, S. 76,21-28.

überwechseln, die Seele gewaltsam fortreißen, indem sie sie zwingen, jeden Unterschied zu folgen und der ungeordneten Mannigfaltigkeit ähnlich werden (βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν, ἐκάστη διαφορᾶ παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες).³⁹

Liegt in all dem die anregende Anweisung, wie die Grundelemente der Musik, Gesang und Tanz wieder einmal von einem längst vergessenen Blickwinkel ins Auge zu fassen? Vielleicht führt die Vermutung nicht irre, das Erwachen für das uralte Rätsel der *musikē* könnte das Ganze des menschlichen und kosmischen Lebens in einem erstaunlich neuen Licht zeigen.

³⁹ Ibid., 2. 15 p. 83, 7-20.

Zusammenfassung

Den Ausgangspunkt der Überlegung macht die Erinnerung daran, dass die ursprüngliche griechische *mousikē* das einheitliche Gefüge aus dem Gesang, instrumentaler Begleitung und Chortanz war, wobei die selbstständige instrumentale Musik in unserem heutigen Sinne eine erst spätere und abkünftige Form ist, und zwar eine solche, die von den meisten griechischen Musikdenker eher als das Zeichen des Verfalls der einheitlichen *mousikē* erlebt und erklärt wurde.

Der erste Schritt der Untersuchung beginnt mit der Frage nach die Wesensbestimmung der ursprünglichen Einheit der *mousikē*. Die Antwort wird bei Platon gesucht, der als Grundelemente der *mousikē* den Rhythmus und die Harmonie bestimmt. Der Rhythmus sei die Ordnung der Bewegung sowohl des Körpers im Tanz als auch der Stimme im Gesang, und die Harmonie sei eine solche Ordnung im Bereich der Stimme bzw. des Tons. Demnach besteht die Einheit der *mousikē* in der allen Bestandteilen dieser Einheit zugrunde liegenden Bewegung.

Um in einem zweiten Schritt das Eigentümliche dieser Bewegung genauer zu bestimmen, wird an die bei den Griechen ausgearbeiteten Elemente der physikalischen Akustik kurz erinnert. Das führt weiter zur Aufgabe, das Verhältnis der *mousikē* zur Seele genauer zu bestimmen. Als Ergebnis dieser Betrachtung wird die Hauptthese des Aufsatzes aufgestellt, nach der die vielfältigen Bewegungen der Stimmen bzw. Klänge und Töne in der *mousikē* wesentlich verwandt sind mit den inneren Bewegungen der Seele, deren alle mögliche Körperbewegungen erst entspringen. Um die völlig dynamische Bewegungen der *mousikē* unmittelbar nachzuahmen, muss die Seele selbst auch derselben dynamischen Verfassung sein. Sie ist demnach kein bestehendes, in sich ruhendes und geschlossenes Wesen, sondern das stets wechselnde Gefüge der werdenden Kraftwellen.

In einem dritten Schritt wird nach dem Wesen des Ethos der Seele gefragt, das am unmittelbarsten unter dem Einfluss der *mousikē* zu stehen scheint. Das menschliche Ethos wird bestimmt als die einigermaßen dauernde Festlegung der Lebens- und Verhaltensweise, die durch die Gewöhnung, d. h. den oft wiederholten Vollzug bestimmter Bewegungen, zustande kommt. Als die wichtigste und mächtigste Art der Gewöhnung erweist sich die unmittelbare Nachahmung der jedem wirklichen Vollzug der *mousikē* innewohnenden Bewegungen. Dieses Erkenntnis erklärt die griechische Überzeugung von der unerhörten Macht der Gewöhnung und Nachahmung für das menschliche Leben im Ganzen. Auch ihre für uns Heutigen wohl befremdliche Ansicht, dass die *mousikē* die wichtigste und wirksamste Macht der menschlichen Erziehung und Bildung ist, wird vor diesem Hintergrund verständlicher.

Damir Barbarić (1952) lehrt als ordentl. Professor die Philosophie an der Universität Zagreb. Gastprofessor und -Forscher an mehreren europäischen Universitäten (Wien, Tübingen, Freiburg, Berlin). Zuletzt ist von ihm auf Deutsch erschienen: (Hrsg.) *Platon. Das Gute und die Gerechtigkeit*, 2005; *Aneignung der Welt. Heidegger – Gadamer – Fink*, 2007; (Hrsg.) *Das Spätwerk Heideggers. Ereignis – Sage – Geviert*, 2007; *Annäherungen an Platon*, 2009; *Die Sprache der Philosophie*, 2011.