

aus:

Keil, Werner (Hg.):

Basistexte Musikästhetik
und Musiktheorie, Paderborn 2007.

1 Platon

PLATON, * 427 v. Chr. in Athen, † 347 v. Chr. in Athen, entstammte einer hochangesehenen Familie und erhielt eine sorgfältige Erziehung; der konservative Musiktheoretiker DAMON von Oa, (5. Jahrhundert v. Chr.), Lehrer des athenischen Staatsmannes PERIKLES und des SOKRATES, war für ihn neben dem Pythagoreer ARCHYTAS von TARENT die wichtigste musikalische Instanz. Damon, den Platon im Musikkapitel der *Politeia* zitiert, lehrte, daß die Musik tiefgreifende Wirkung auf die menschliche Psyche ausübe; anstelle der in der griechischen Musiktheorie üblichen sieben Oktavgestaltungen (von Mixolydisch, *H-h*, bis Hypodorisch, *a-d¹* – s. auch die Einleitung zu Boetius, S. 32), zu denen noch 15 Transpositionsskalen hinzukamen, vertrat er eine Theorie mit sechs sogenannten »Harmonien«, zwei hochliegenden (vermischtydisch und hochtydisch) von klagendem Charakter, zwei tiefliegenden (ionisch und lydisch) von weichlichem Charakter und zwei in der Mittellage liegenden (dorisch und phrygisch), die für das männliche Ethos in Krieg und Frieden stünden.* Nach ARISTEIDES QUINTILIANUS sollen die »Skalen« des Damon aus sogenannten enharmonischen Tetrachorden zusammengesetzt gewesen sein, also aus Vierteltonfolgen mit Viertelnoten; die von Platon als einzig zulässig angesehenen Skalen Dorisch und Phrygisch sind nach Aristoteles bis auf den letzten Ton identisch und lauten $g - a - (b^1) - b - d^1 - e^1 - (f^{11}) - f^1 - g^1$ (= Phrygisch) bzw. $g - a - (b^1) - b - d^1 - e^1 - (f^{11}) - f^1 - a^1$ (= Dorisch). – (Die eingeklammerten und mit einem Abwärtspfeil versehenen Töne sind Vierteltonen).

Den Lehren Damons folgend erweist sich Platon in seinem von musikalischen Neuerungen geprägten Jahrhundert als ausgesprochen konservativ, am Überlieferten hängend. Doch sind die strenge Zensur, die er in der *Politeia* über die schönen Künste verhängt, und der dortige Spott über Musiker nur eine Seite seiner Musikanschauung. Im Dialog *Phaidon* befindet sich eine andere, ähnlich berühmt gewordene Musikstelle; am Tage vor seinem Tod spricht SOKRATES nämlich zu seinen Freunden: »Es ist mir oft derselbe Traum vorgekommen in dem nun vergangenen Leben, der mir bald in dieser, bald in jener Gestalt erscheinend immer dasselbe sagte: O Sokrates, sprach er, mach und treibe Musik. Und ich dachte sonst immer, nur zu dem, was ich schon tat, ermuntere er mich und treibe mich noch mehr an, wie man die Laufenden anzutreiben pflegt, so ermuntere mich auch der Traum zu dem, was ich schon tat, Musik zu machen, weil nämlich die Philosophie die vortrefflichste Musik ist und ich diese doch trieb.« (*Phaidon*, 60e–61a, Übs. F. SCHLEIERMACHER). Hier werden Musikmachen und Philosophieren miteinander identifiziert, während in der *Politeia* Philosophen und Musikliebhaber als unvereinbare Gegensätze dargestellt sind.

Der Widerspruch läßt sich mildern, wenn man einen dritten, im ganzen Mittelalter hochgeschätzten Dialog heranzieht, nämlich den *Timaios*, in dem es um die Entstehung der Welt und ihrer Ordnung geht und um die Schaffung der *Weltschöpfung* (der Demiurg) gewinnt sie durch einen komplizierten Teilungsvorgang (zum besseren Verständnis wird der folgende Text in drei Abschnitte gegliedert):

»[1] Zuerst entnahm er *einen* Teil dem Ganzen, dann das Doppelte desselben, als dritten das Anderthalbmalige des zweiten, aber Dreifache des ersten, als vierten das Doppelte des Zweiten, als fünften das Dreifache des dritten, als sechsten das Achtfache des ersten, als siebenten das Siebenundzwanzigfache des ersten; [2] darauf füllte er die zweifachen und dreifachen Abstände dadurch aus, daß er noch mehr Teile abschnitt und sie zwischen

* Näher am griechischen Wortlaut liest man die drei erstgenannten Damonschen »Harmonien« bei anderen Übersetzern auch als *mixolydisch*, *syntonydisch* und *ionisch*.

dieses Stellen, so daß sich zwischen jedem Abstände zwei Mittelglieder befanden, deren eines um denselben Teil der äußeren das eine äußere übertraf, um welchen es von den andern übertroffen wurde, das andere dagegen um die gleiche Zahl das eine übertraf und dem andern nachstand; [3] da nun durch diese Verknüpfungen zwischen den ersten Abständen anderthalb-, viertel- und neuntelmalige Abstände entstanden, füllte er mit dem neuntelmaligen Abstände alle viertelmaligen aus, indem er von jedem derselben einen Teil zurückließ. Das Zahlenverhältnis des von diesem Abstände zurückgebliebenen Teiles aber verhielt sich wie zweihundertsechsfundfünfzig zu zweihundertdreißig, und so war also die Mischung, von der er diese Teile abgeschnitten hatte, bereits ganz verwendet.« (*Timaios*, 35b–36b, Übs. F. SCHLIERMÄCHER).

Diese Stelle ist offensichtlich mathematischer Natur, und insofern, als es um Teile, Vielfache und Mittelglieder geht, stehen bestimmte Zahlenverhältnisse, Proportionen, zur Debatte, die ihrerseits als musikalische Intervalle aufgefaßt werden können: Die Zahlenfolge in [1] ist $1 - 2 - 3 - 4 - 9 - 8 - 27$, was zwei Reihen von Potenzen andeutet:

$$\begin{array}{ccccccc} 1 & 2 & 4 & 8 & \dots & 27 & \dots \\ & 3 & 9 & 27 & & & \end{array}$$

Setzt man 1 als Ausgangston E, liefern die der Größe nach geordneten Zahlen 2, 3, 4, 8, 9, 27 die Töne $e-h-e^1-e^2-fis^2-cis^3$, nämlich die Proportionen $\frac{2}{1}$ (Oktave), $\frac{3}{2}$ (Quinte), $\frac{4}{3}$ (Quarte), $\frac{8}{6}$ (Oktave), $\frac{9}{8}$ (großer Ganzton = *Tonos*) und $\frac{27}{9}$ (Duodezime).

In [2] werden zwischen den Zahlen 1, 2, 4, 8 bzw. 1, 3, 9, 27 arithmetische bzw. harmonische Mittel gebildet, was beispielsweise zu $\frac{4}{3}$ als harmonischem und $\frac{3}{2}$ als arithmetischem Mittel zwischen 1 und 2 führt²⁰ oder zu $\frac{5}{4}$ und zu 2 als harmonischem bzw. arithmetischem Mittel zwischen 1 und 3, und so immer weiter zwischen den übrigen Zahlen. Schaltet man sämtliche zu gewinnenden harmonischen und arithmetischen Mittel zwischen die Ausgangszahlen ein und bildet wieder ihre Äquivalente in Tönen, entstehen weitere Quartan und Quinten in den Oktavräumen 1–2–4–8 bzw. Quinten und Oktaven in den Duodezivräumen 1–3–9–27; in Tönen notiert ergäbe sich die Abfolge $E-A-H-a-h-e^1-fis^1-a^1-h^1-e^1-fis^2-cis^2-fis^3-cis^3$. Diese aufwendige Prozedur führt nur zu einem einzigen neuen Intervall, fis^1-a^1 , einer kleinen Terz, mit der Proportion $\frac{27}{27}$.

In [3] schließlich wird beschrieben, wie vom Quartraum ($\frac{4}{3}$) so lange ein *Tonos*, also $\frac{9}{8}$, »abgeschnitten« werden soll, bis ein Rest von $\frac{256}{243}$ übrig bleibt. Dieses Restintervall heißt im Griechischen *Limma* (»Übrigbleibendes«). Der *Tonos* läßt sich zweimal »abschneiden«, und es entsteht auf diese Weise im Quartraum ein Tetrachord aus *Tonos-Limma*; zwei solcher Tetrachorde übereinander, durch einen *Tonos* getrennt, füllen eine Oktave aus. Von e aus ergäbe sich die Tonleiter $e-f-g-a-h-c^1-d^1-e^1$. Das ist gerade das Dorisch der meisten griechischen Theoretiker außer Damon (und nicht identisch mit der gleichlautenden Kirchentonart!). Der Dialog *Timaios* identifiziert mithin die Weltseele mit einer Tonleiter – zumindest, wenn man die dort angeführten Zahlenverhältnisse musikalisiert.

Damit zeigt sich aber, daß Platon bei Musik noch an anderes denkt als bloß an praktisches Musizieren, an Singen, Spielen, Tanzen und an die Dichtkunst. Musik als klinische Mathematik, die ihrerseits die Weltordnung beschreibt, ist eine Angelegenheit wissenschaftlich-theoretischer Wahrheit – ewiger Wahrheit, sofern man annimmt, daß der Kosmos in seinem Aufbau unwandelbar bleibt. Weshalb also die überlieferten Instrumente, Tonarten und Spielweisen ändern? Den musikalischen Neuerungen seiner Zeit stand

²⁰ Das arithmetische Mittel M_a zweier Zahlen a und b lautet $M_a = \frac{a+b}{2}$, das harmonische Mittel M_h lautet $M_h = \frac{2}{\frac{1}{a} + \frac{1}{b}}$.

²¹ Denn $\frac{4}{3}$ das harmonische Mittel, übersteigt 1 um einen Teil (nämlich ein Drittel) und ist seinerseits um ein Drittel von 2, nämlich $\frac{2}{3}$, kleiner als 2; während $\frac{3}{2}$, das arithmetische Mittel, um die gleiche Zahl, nämlich $\frac{1}{2}$, von 1 und von 2 entfernt ist.

Platon feindselig gegenüber und er verhöhnste (im 7. Buch der *Politeia*) ausübende Musiker, »welche die Saiten ängstigen und quälen«; Musik an und für sich, im pythagoreischen Sinn verstanden, war ihm dagegen reine Philosophie. Für die Erziehung der Wächter seines in der *Politeia* gesprächsweise entwickelten idealen und gerechten Staates duldete er nur einen kleinen Teil der damaligen Musikpraxis: dasjenige, was dem Althergebrachten entsprach und ihm würdig genug erschien.

Politeia

Drittes Buch

[10. Auswahl zuzulassender Tonarten und Musikinstrumente] Nun wäre also noch der Teil von der Art und Weise der Gesänge und ihrer Begleitung übrig? – Offenbar. – Könnten aber nun nicht alle und jeder schon selbst finden, was wir darüber zu sagen haben und wie beides beschaffen sein muß, wenn wir mit dem vorher Gesagten auch hier übereinstimmen wollen? – Da lachte Glaukon und sagte: Ich also, o Sokrates, scheinest du von diesen allen und jeden zu sein; wenigstens wüßte ich nicht gleich im Augenblick gründlich meine Meinung darüber abzugeben, was wir wohl sagen müssen, ich ahne es jedoch. – Auf alle Weise, sprach ich, wirst du doch dieses gründlich zu sagen wissen, daß der Gesang aus dreierlei bestehe: den Worten, der Tonsetzung und dem Zeitmaß. – Ja, sagte er, das wohl. – Was nun daran Rede ist, kann doch nicht unterschieden sein von der nicht gesungenen Rede in bezug darauf, daß es nach demselben Vorbild gesprochen werden muß, welches wir vorher beschrieben haben, und auf gleiche Weise? – Richtig, sagte er. – Und Tonart und Takt müssen doch der Rede folgen? – Wie sollten sie nicht? – Aber Klagen und Jammer, sagten wir doch, brauchten wir in Reden gar nicht. – Freilich nicht. – Welches sind nun die klagenden Tonarten? Sage du es mir, denn du bist ja ein Tonkünstler. – Die vermischtlydische und die hochlydische und einige ähnliche. – Diese also sind auszuschließen; denn sie sind schon Weibern nichts nütze, die tödlich werden sollen, geschweige Männern. – Freilich. – Aber Trunkenheit ist doch für Wehrmänner das Unziemlichste, und Weichlichkeit und Faulheit. – Gewiß. – Welche Tonarten sind also weichlich und bei Gastmahlen üblich? – Ionische, sprach er, und lydische werden schlaff genannt. – Wirst du also diese, Lieber, für kriegerische Männer wohl irgend brauchen können? – Keineswegs, sagte er, und also scheint dir nur dorisch und phrygisch übrigzubleiben. – Ich kenne, sagte ich, die Tonarten nicht; aber lasse mir jene Tonart übrig, welche dessen Töne und Silbenmaße angemessen darstellt, der sich in kriegerischen Verrichtungen und in allen gewalttätigen Zuständen tapfer beweist, und der auch, wenn es mißlingt oder wenn er in Wunden und Tod geht oder sonst von einem Unglück befallen wird, in dem allen wohlgerüstet und ausharrend sein Schicksal besteht. Und noch eine andere für den, der sich in friedlicher und nicht gewaltsamer, sondern gemächlicher Tätigkeit befindet, sei es, daß er einen andern wozu überredet und erbitet, durch Flehen Gott oder durch Belehrung und Ermahnung Menschen, sei es im Gegenteil, daß er selbst einem andern Bittenden oder Belehrenden und Umstimmenden stillhält und demgemäß vernünftig handelt und nicht hochfahrend sich beweist, sondern besonnen und gemäßigt in alledem sich beträgt und mit dem Ausgang zufrieden ist. Diese beiden Tonarten, eine gewalttätige und eine gemächliche, welche der Unglücklichen und Glücklichen, der Besonnenen und

Tapferen Töne am schönsten nachahmen werden, diese lasse mir. – Wohl! sprach er, du willst keine andern behalten, als die ich schon eben nannte. – Also, sprach ich, werden wir keiner vielsaitigen Instrumente und keines auf allerlei Tonarten eingerichteten bedürfen zu unsern Gesängen und Liedern. – Nein, sagte er, es scheint nicht. – Leute also, die Harfen und Zimbeln machen und alle Instrumente, die aus vielen Saiten bestehen und für viele Tonarten gerecht sind, werden wir nicht hegen. – Offenbar nicht. – Und wie? Wirst du Flötenmacher oder Flötenspieler in die Stadt aufnehmen? Oder ist nicht dies das vielsaitigste Instrument, und sind nicht die auf alle Tonarten eingerichteten nur Nachahmungen der Flöte? – Offenbar, sprach er. – Also bleiben dir die Lyra übrig und die Kithara, und diese sind in der Stadt zu brauchen; und auf dem Lande dagegen würden die Hirten irgendeine Art von Pfeife haben. – So zeigt uns wenigstens die Rede, sagte er. – Und wir werden ja auch wohl nichts Arges tun, sprach ich, wenn wir denn Apollon und dessen Instrumente dem Marsyas und den seinigen vorziehen. – Nein beim Zeus, sprach er, gewiß nicht. – Und beim Hunde, fuhr ich fort, ohne es gemerkt zu haben, reinigen wir wieder die Stadt, von der wir vorher sagten, sie schweige. – Daran tun wir ja sehr weise, sprach er. –

[11. *Ervägungen über den Rhythmus. Wohlanständigkeit der Seele als leitendes Prinzip*] Wohlan denn, sprach ich, reinigen wir auch noch das Übrige! Denn auf die Tonarten folgt nun billig das, was die Zeitmaße angeht, daß wir darin auch nicht das Mannigfaltige suchen noch Bewegungen von aller möglichen Art, sondern nur sehen, welches die Zeitmaße eines sittsamen und tapferen Lebens sind; und wenn wir diese gefunden haben, daß wir dann solchem Verhältnis auch den Fuß zu folgen nötigen und das Lied, nicht aber die Rede dem Fuße oder dem Liede. Welches aber diese Taktarten sind, das ist, wie auch bei den Tonarten, deine Sache, anzugeben. – Aber beim Zeus, sprach er, ich weiß es nicht zu sagen. Denn daß es etwa drei Arten gibt, aus denen alle Bewegungen zusammengesetzt werden, so wie bei den Tönen vier, aus denen alle Tonarten, dies habe ich angeschaut und könnte es sagen; was für eine Lebensweise aber jede darstellt, das wüßte ich nicht zu sagen. – So wollen wir denn dies, sagte ich, erst mit dem Damon beraten, was für Bewegungen wohl der Gemeinheit, dem Mutwillen, der Wildheit und andern Schlechtigkeiten angemessen sind und was für Zeitmaße wir für die entgegengesetzten aufbewahren müssen. Ich erinnere mich freilich wohl, nur nicht deutlich genug, von ihm gehört zu haben, daß er einen ›zusammengesetzten enoplistischen‹ nannte und einen ›daktylischen‹ Fuß, und daß er den ›heroischen‹ Rhythmus, ich weiß nicht wie, einrichtete und oben und unten gleichsetzte, so daß er in Länge und Kürze endet, und einen andern, glaube ich, nannte er ›jambos‹, einen andern ›Trochäos‹, und wies ihnen Längen und Kürzen an. Und an einigen von diesen tadelte und lobte er, glaube ich, die Setzung der Füße nicht minder als die Takte selbst – oder war es etwas aus beiden Zusammengesetztes; denn ich weiß es nicht recht zu sagen. Aber wie gesagt, dies soll für den Damon aufgehoben werden. Denn es auseinanderzusetzen ist keine kleine Sache. Oder meinst du? – Nein, ich beim Zeus nicht. – Das aber kannst du doch wohl unterscheiden, daß das Wohlanständige und Unanständige dem Wohlgemessenen und Ungemessenen folgt? – Wie sollte ich nicht! – Aber das Wohlgemessene und Ungemessene, davon wird jenes dem schönen Vortrage sich anbildend folgen, dieses dem entgegengesetzten, und das Wohlklingende und Mißklingende gleichermaßen, wenn

doch überhaupt Zeitmaß und Gesangsweise der Rede, und nicht die Rede ihnen? – Allerdings, sprach er, müssen diese der Rede folgen. – Wie aber, sprach ich, die Art und Weise des Vortrages und die Rede? Folgt diese nicht der Gesinnung der Seele? – Wie sollte sie nicht! – Und dem Vortrage das übrige? – Ja. – Also Wohlredenheit und Wohlklang und Wohlanständigkeit und Wohlgemessenheit, alles folgt der Wohlgesinntheit und Güte der Seele, nicht etwa, wie wir beschönigend auch den Dummern eine gute Seele nennen, sondern dem wahrhaft gut und schön der Gesinnung nach geordneten Gemüt. – Auf alle Weise, sagte er. – Müssen nun nicht nach all diesem auf alle Weise die Jünglinge trachten, wenn sie das Ihrige tun sollen? – Freilich müssen sie. – Denn voll ist ja davon die Malerei und alle Arbeiten dieser Art, voll auch die Weberei, die einfache sowohl als die künstliche, und die Baukunst und die Verfertigung aller übrigen Gerätschaften, ferner auch des Leibes Natur und aller andern Gewächse; denn alledem wohnt ein eine Wohlanständigkeit oder Unanständigkeit; und die Unanständigkeit und Ungemessenheit und Mißförmigkeit sind dem schlechten Geschwätz und der Übelgesinntheit verschwistert, das Gegenteil aber ist mit dem Gegenteil, dem besonnenen und guten Gemüt, verschwistert und dessen Darstellung. – Vollkommen richtig, sagte er. –

[12. *Sinn und Ziel der musikalischen Erziehung*] Müssen wir also die Dichter allein in Aufsicht halten und sie nötigen, dieser guten Gesinnung Bild ihren Dichtungen einzubilden oder überhaupt bei uns nicht zu dichten? Oder müssen auch alle andern Werkleute unter Aufsicht stehen und abgehalten werden, dies Böartige und Unbändige und Unedle und Unanständige in Abbildung des Lebenden oder in Gebäuden oder an irgendeinem andern Werk anzubringen; oder wer das nicht könnte, dem wäre nicht zu verstatten, bei uns zu arbeiten, damit nicht unsere Wehrmänner, wenn sie bei Bildern des Schlechten aufgezogen werden wie bei schlechtem Futter und täglich in kleiner Menge vieles von vielerlei abpflücken und genießen, am Ende unvermerkt sich ein großes Übel in ihrer Seele angerichtet haben. Sondern solche Künstler müssen wir suchen, welche eine glückliche Gabe besitzen, der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren, damit unsere Jünglinge, wie in einer gesunden Gegend wohnend, von allen Seiten gefördert werden, woher ihnen auch immer gleichsam eine milde, aus heilsamer Gegend Gesundheit herwehende Luft irgend etwas von schönen Werken für das Gesicht oder Gehör zuführen möge und so unvermerkt gleich von Kindheit an sie zur Ähnlichkeit, Freundschaft und Übereinstimmung mit der schönen Rede geleitet. – Bei weitem, sagte er, würden sie auf diese Art am schönsten erzogen werden. – Beruht nun nicht eben deshalb, o Glaukon, sagte ich, das Wichtigste in der Erziehung auf der Musik, weil Zeitmaß und Wohlklang am meisten in das Innere der Seele eindringen und sich ihr auf das kräftigste einprägen, indem sie Wohlanständigkeit mit sich führen und also auch wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen wird, wenn aber nicht, dann das Gegenteil? Und weil auch wiederum, was verfehlt und nicht schön durch Kunst gearbeitet oder von Natur geartet ist, der hierin wie es sich gebührt Erzogene am schärfsten bemerken und daher mit gerechtem Unwillen darüber das Schöne loben wird und freudig in die Seele es aufnehmend sich daran nähren und selbst gut und edel werden, das Unschöne aber mit Recht tadeln und hassen wird auch schon in der Jugend und ehe er noch imstande ist, vernünftige Rede anzunehmen; ist ihm aber diese erst nahegetreten, dann auch der so Erzogene sie am meisten lieben wird, da er sie an

S. 16, den »heroischen« *Rhythmus* [...] oben und unten: Der heroische Versfuß ist gewöhnlich der Daktylos; hier ist wohl der Spondeus (– –) gemeint, der durch Auflösung einer Länge in zwei Kürzen zum Daktylos werden kann. »Oben« und »unten« meint Hebung und Senkung (griech. *Arsis* und *Thesis*), da man die Versfüße aus Tanzschritten abgeleitet hat.

S. 16, *Iambos* [...] *Trochaios*: Zwei Versfüße der dritten Art, des *diplasion* (s. o.). Der *Iambus* hat die Form – –, der *Trochäus* – –.

2 Aristoteles

ARISTOTELES, * 384 v. Chr. in Stageira, einer griechischen Siedlung in Makedonien, als Sohn eines Hofarztes des makedonischen Königs; kam mit 17 oder 18 Jahren in die Akademie PLATONS nach Athen (zunächst als Schüler, später als Lehrer) und blieb dort 20 Jahre lang bis zum Tode Platons. Zwölf Jahre »Wanderschaft« folgten, in denen er u. a. Akademien in Kleinasien und auf der Insel Lesbos gründete sowie drei Jahre lang am makedonischen Hof die Erziehung des Thronfolgers, des späteren ALEXANDERS DES GROSSEN, übernahm. Danach kehrte er nach Athen zurück und gründete mit seinem *Lyceum* vor den Toren der Stadt ein mit Platons Akademie konkurrierendes Schul- und Wissenschaftszentrum, das er zwölf Jahre lang leitete. Der Tod Alexanders löste in Athen anti-makedonische Ausschreitungen aus, deretwegen Aristoteles sich 323 v. Chr. auf seinen Familienbesitz in Chalkis auf der Insel Euböa zurückzog, wo er ein Jahr später starb.

Kein anderer griechischer Philosoph hat die abendländische und die islamische Gedankenwelt für Jahrhunderte, in manchen Bereichen (Zoologie und Logik) sogar bis in die Neuzeit hinein so sehr beeinflusst wie Aristoteles. Die über 170 Bücher, die er verfaßt haben soll, umfaßten alle Gebiete des damaligen menschlichen Denkens und Wissens bzw. begründeten überhaupt erst die entsprechenden Wissenschaften, von der Logik, Psychologie, Ethik, Metaphysik und Politik angefangen über Physik, Astronomie, Meteorologie und Zoologie bis zur Poetik, Rhetorik und Geschichte. Die von Aristoteles für die Öffentlichkeit bestimmten Bücher sind jedoch bis auf Fragmente nicht überliefert; der Hauptteil der unter seinem Namen erhaltenen Schriften umfaßt Notizen für seine Vorlesungen, die erst dreihundert Jahre nach seinem Tod von dem letzten Leiter des Lyceums, ANDRONICUS, zusammengestellt, betitelt und publiziert wurden.

Ein eigenständiges Werk zur Musik hat Aristoteles nicht geschrieben; allerdings war der bedeutendste Musiktheoretiker der Antike, ARISTOXENOS, sein Schüler. Man darf daraus schließen, daß an seinem Lyceum, obwohl dessen Forschungsschwerpunkte Biologie und Geschichte waren, auch Musik auf hohem Niveau gelehrt wurde. Während PLATON in seiner Schrift vom idealen und gerechten Staat die Musik bereits im dritten Buch abhandelt, sie dabei stets im Zusammenhang mit der Dichtkunst sieht – also an Vokalmusik denkt – und in seinen auf ethischen Bedenken beruhenden Zensur-Vorstellungen rigoros Gattungen der Dichtkunst, Tonarten und Instrumente verwirft, behandelt Aristoteles die Musik in seinem Staatsentwurf ganz am Ende, im achten Buch; mit dem im folgenden wiedergegebenen Text endet seine *Politika*. Es geht hier, anders als bei Platon, um die Erziehung der Jugend *insgesamt* (nicht nur die der Platonischen Elite, der »Wächter« des Staates); Aristoteles versteht, unserer heutigen Musikauffassung näherliegend, Musik als Angelegenheit von Melodie und Rhythmus, beachtet also nicht weiter ggf. mit ihr zusammen vorkommenden (Gesangs-)Text und zeigt sich verständnisvoller gegenüber Musik zum Zwecke bloßen Amüsements.

Das Aristotelische Musikverständnis wird andererseits aber erheblich erschwert durch den fundamentalen Unterschied im Welt- und Menschenbild von damals und heute: Im modernen, spätkapitalistischen Zeitalter mag als knappste Formel der Definition des Menschseins gelten »a man is his job«. Dies hätte jedoch zu Aristoteles' Zeiten die genaue Definition eines *Skla*ven abgegeben: Arbeit, handwerkliche oder bäuerliche, die Verrichtungen des täglichen Lebens von der Nahrungbeschaffung und -zubereitung, der Einrichtung und Pflege des Hauses bis zur Herstellung von Kleidung etc. – dies alles war die Sache von Sklaven, von Unfreien (und teilweise auch von Frauen) – und eines freien

griechischen Bürgers unwürdig. Lohnverwerb kennzeichnete den Banausen, und sogar Singen und Musizieren, Tanzen und Schauspielen überließ man den Sklaven und Unfreien. Als Lebensziel, als Mittelpunkt seines Daseins galt dem freien griechischen Bürger, der alle Nicht-Griechen als *βάρβαροι* [barbaroi], als »Fremde«, unverständlich Sprechende, verachtete, die *Muße*, und zwar in würdig und angemessen verbrachter *δυσωρία* [diagoge] (-Lebensführung-). Nur zweckfreie, geistige Tätigkeit kam hierfür in Frage, sei sie mehr wissenschaftlich oder mehr philosophisch orientiert. Bei der Erziehung junger Menschen legte Aristoteles vor allem Wert darauf, diese rechte *diagoge* zu vermitteln. Hierzu eignete sich aus seiner Sicht Musik am besten, da sie keine unmittelbar nützliche, lebensnotwendige Tätigkeit darstelle, Anreize zu geistiger Beschäftigung biete und den Bedürfnissen von Jugendlichen besonders entgegenkomme.

Politika

Achtes Buch – Fünftes Kapitel.

Über die *Musik* sind wir schon vorhin einige strittige Punkte durchgegangen, und es empfiehlt sich, dieselben jetzt wieder aufzunehmen und weiterzuführen, um so zu den Erörterungen anderer, die etwa diesen Gegenstand eigens behandeln wollen, eine Art Vorspiel zu liefern. Es ist weder leicht, bestimmt zu sagen, worin ihre Bedeutung liegt, noch anzugeben, weswegen man sich mit ihr beschäftigen soll. Soll man es bloß der Unterhaltung und der Erholung wegen tun, so wie man auch schläft und trinkt? Denn dergleichen ist an sich nichts Tugendhaftes, sondern etwas Angenehmes, und stillt zugleich die Sorgen, wie *Euripides* sagt. Deshalb weist man auch der musischen Kunst entsprechend ihre Stelle an und vergönnt sich alles dieses, Wein, Rausche und Musik, in gleichem Sinne und rechnet auch noch das Tanzen hierher. Oder sollte die Musik vielmehr zur Veredelung der Sitten dienen, indem ihr die Kraft beiwohnt, so, wie die Gymnastik dem Körper gewisse Eigenschaften gibt, ihrerseits das Herz zu bilden, indem sie den Menschen zu der Kunst erzieht, sich auf die rechte Weise zu freuen? Oder trägt sie endlich zu würdiger Ausfüllung der *Muße* und zur Kultur des Geistes bei, was ja als dritte unter den vorhin erwähnten Auffassungen zu nennen ist? –

Daß man nun die Jünglinge nicht des Spieles halber erziehen soll, steht außer Zweifel. Beim Lernen spielt man nicht. Lernen tut weh.

Man kann aber auch den Knaben und überhaupt dem unreifen Alter nicht füglich sinnvollen Genuß der *Muße* zuerkennen wollen. Denn was erst am Ende steht, kommt dem nicht zu, der noch am Werden ist.

Aber vielleicht meint man, was die Knaben im Ernst betreiben, sollte ihnen hernach, wenn sie zu Männern gereift seien, zum Spiele dienen. – Aber wenn dem so wäre, wozu brauchten sie dann zu lernen, statt wie die Könige der Meder und Perser das andere tun zu lassen und durch sie des Kunstgenusses und der Kennerschaft teilhaftig zu werden? Muß doch auch die Ausübung einer Kunst denen besser gelingen, die sie zu ihrem Fach und zu ihrer Lebensaufgabe gemacht, als denen, die sich nur gerade so viel mit ihr abgegeben haben, um Kenner zu sein. Wenn sie aber selber solche Fachstudien betreiben sollen, so müßten sie auch die Zubereitung der Speisen lernen, was doch ungereimt wäre. Auf dieselbe Schwierigkeit stößt man, wenn eine Kunst wie die Musik den Charakter veredeln soll. Denn was brauchen dann die Knaben sie selbst zu lernen, und warum sollten

sie nicht durch bloßes Anhören fremden Spieles es dahin bringen können, sich auf die rechte Weise zu freuen und ihr musikalisches Urteil zu bilden? So halten es ja die Lakonier: wenn sie schon keine Musik lernen, so sind sie doch, wie sie behaupten, imstande, über gute und schlechte Lieder ein richtiges Urteil zu fällen. Derselbe Grund gilt endlich, wenn sie zu jenem heiteren Lebensgenuß, wie er einem freien Manne ansteht, beitragen soll: wozu braucht man sie selbst zu lernen, statt sich an der Kunst anderer, die sie ausüben, zu ergötzen? Man kann hier auch an die Vorstellung erinnern, die wir von den Göttern haben: nicht den Zeus selbst lassen die Dichter singen und Zither spielen, vielmehr bezeichnen wir solche, die sich damit förmlich abgeben, als Banausen, und erachten, daß ein Mann solches nicht tut, es sei denn im Rausche oder zum Scherze.

Aber das können wir vielleicht später in Betracht nehmen, die Hauptfrage ist: ob man die Musik nicht unter die Lehrfächer aufnehmen soll, oder doch, und welches von den drei in Frage kommenden Stücken sie zu gewähren vermag: ob Gemütsbildung oder Unterhaltung oder geistigen Genuß.

Es ist wohlbegründet, sie auf alle drei zu beziehen, da sie an jedem von ihnen teilhaben möchte.

Die Unterhaltung nämlich dient einerseits zur Erholung, die, als Heilmittel gleichsam für die Beschwerden und Schmerzen der Arbeit, notwendig Genuß bringt, und die höchste Geistesbefriedigung anderseits muß eingestandermaßen nicht nur das Schöne in sich bergen, sondern auch die Lust, da das vollkommene, glückselige Leben sich aus ihnen beiden zusammensetzt. Nun gestehen wir aber alle, daß die Musik zu den genussreichsten Dingen gehört, sowohl allein, als in Verbindung mit Gesang. Sagt doch schon *Musaios*, es sei

»Gesang der Sterblichen süßestes Labsal.«

Darum ruft man sie auch in Vereinen und zu Unterhaltungen mit gutem Grunde herbei, weil sie das Herz zu erfreuen vermag. Und schon deshalb könnte man annehmen, daß die jungen Leute sie lernen müßten. Denn alle unschädlichen Genüsse können nicht bloß unserer Endbestimmung dienstbar sein, sondern gewähren auch Erholung. Und da es uns Menschen selten vergönnt ist, auf den höchsten Höhen unserer Bestimmung zu wandeln, und wir oft nach Erholung ausschauen und zum Spiele greifen, nicht zu höherem Zwecke, sondern zum bloßen Vergnügen, so mag es immerhin nützlich sein, seine Erholung in jenen unschuldigen Freuden der Musik zu suchen. Nun widerfährt es uns aber, daß wir das Spiel zum Endziele machen. Denn auch das Ziel mag eine Lust in sich bergen, nur nicht die erste beste; indem wir nun sie, die vollkommene, suchen, nehmen wir irtümlich jene gewöhnliche für sie, weil sie mit dem Ziele unserer Handlungen eine Ähnlichkeit hat. Wie nämlich das Ziel um keines späteren Dinges willen begehrt wird, so liegt auch solchen Genüssen nichts, was erst kommen soll, sondern Vergangenes, gehabte Mühe und Beschwerde, zugrunde.

Hierin darf man also billigerweise den Grund dafür erblicken, daß die Menschen in derartigen Genüssen ihre Glückseligkeit suchen; wenn sie aber die Musik pflegen, wird es nicht bloß wegen dieser Täuschung sein, sondern auch, weil es der Erholung zu dienen scheint.

Es fragt sich indessen, ob nicht dieser Vorzug bloß nebensächlich ist und die Musik nicht ihrer Natur nach zu hoch steht, um auf diesen Nutzen beschränkt zu sein, und ob man nicht vielmehr nicht bloß jenen gemeinen Genuß aus ihr

schöpfen soll, den jedermann erfährt – denn sie bringt naturgemäßen und notwendigen Genuß, und darum wird sie auch von allen Altern und Charakteren so gern gepflegt –, sondern zusehen habe, ob sie nicht auch den Charakter und die Seele beeinflusse. Dies wäre offenbar der Fall, wenn sie sittliche Gefühle in uns wachruft. Daß sie das aber tut, zeigen außer manchen anderen nicht zuletzt die Gesänge des *Olympus*, die eingeständenermaßen die Seelen begeistern. Die Begeisterung aber ist ein Affekt der Seele als Trägerin des ethischen Lebens. Auch erzeugt schon die bloße mimische Darstellung ohne Rhythmen und Gesänge in aller Herzen ein gleichstimmiges Gefühl.

Da es aber der Musik eigen ist, uns zu ergötzen, wie der Tugend, sich recht zu freuen, zu lieben und zu hassen, so muß man offenbar bei ihrem Betriebe nichts so sehr lernen und sich angewöhnen, als das richtige sittliche Gefühl und die Freude an tugendhaften Sitten und edeln Taten. Die Rhythmen und Melodien kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mäßigkeit wie ihrer Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen, und unser Gemüt wird umgestimmt. Nun ist aber von der angenommenen Gewohnheit, sich über das Ähnliche zu betrüben oder zu erfreuen, nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit. Wenn einer bei dem Anblicke des Bildes einer Person sich erfreut, nicht aus sonst einem Grunde, sondern lediglich wegen der schönen Gestalt, so wird ihm notwendig auch der Anblick der Person selbst, deren Bild er sieht, angenehm sein.

Bei den anderen Sinnesobjekten ist es freilich nicht der Fall, daß sie mit ethischen Phänomenen Ähnlichkeit haben, so z. B. nicht bei den Objekten des Gefühls und des Geschmacks, dagegen in etwa bei denen des Gesichts: die Züge und die Haltung, die man annimmt, haben diese Eigenschaft, jedoch nur in geringerem Grade, und was sie ausdrücken, kann jeder verstehen. Sie sind auch nicht eigentlich Bilder des Ethischen, vielmehr sind die Züge, die Stellungen und die wechselnden Farben, die man annimmt, nur dessen Zeichen, wie es denn auch der Leib ist, an dem sie im Affekt hervortreten. Doch ist der Unterschied der Wirkung, die die Darstellung solcher Affekte hervorbringt, immerhin groß genug, um die Forderung zu rechtfertigen, daß die Jünglinge nicht die Werke eines *Pausan* zu sehen bekommen sollen, sondern die des *Polygnot* oder sonst eines Malers oder Bildhauers, der seinen Charakteren einen sittlichen Zug zu geben weiß.

Dagegen sind in den Melodien an sich schon Nachahmungen ethischer Vorgänge enthalten, wie es jedem einleuchten muß. Denn die Natur der einzelnen Tonarten ist von vornherein so verschieden, daß der Hörer bei jeder von ihnen anders und nicht in gleicher Weise gestimmt wird, sondern bei einigen, wie der sogenannten *mixolydischen*, mehr traurig und gedrückt, bei anderen, wie den ausgelassenen, mehr leichtsinnig, während eine andere vorzugsweise in eine mittlere, gefaßte Stimmung versetzt, was wohl von allen Tonarten allein die *dorische* tut, wogegen die *phrygische* zur Begeisterung hinreißt. So urteilen die Schriftsteller, die über diesen Zweig der Erziehung philosophiert haben, mit Recht. Was sie an Gründen für sich anführen, dafür können sie die Erfahrung selbst zur Zeugin nehmen. Denn mit den verschiedenen Taktarten ist es ebenso. Die einen haben einen ruhigeren Charakter, die anderen einen bewegten, und bei diesen ist wieder die Bewegung bald plumper, bald vornehmer.

Hieraus sieht man also, daß die Musik die Fähigkeit besitzt, dem Gemüte eine bestimmte sittliche Beschaffenheit zu geben. Vermag sie das aber, so muß man offenbar die Jünglinge zu dieser Kunst anhalten und in ihr unterrichten. Auch paßt der Unterricht in der Musik sehr gut zu der Eigenart dieser Altersstufe. Denn die Jünglinge unterziehen sich wegen ihres Alters keiner Sache freiwillig, die ihnen keinen Genuß gewährt; nun ist aber die Musik von Natur etwas Genußreiches. Es scheint auch eine Art Verwandtschaft zwischen der Seele und den Harmonien und Rhythmen zu bestehen, weshalb manche Philosophen behaupten, die Seele sei Harmonie, andere, sie enthalte eine solche in sich.

Sechstes Kapitel.

Ob aber die Jugend selbst singen und spielen lernen soll oder nicht, diese früher aufgeworfene Frage ist jetzt zu besprechen. Es kann aber kein Zweifel sein, daß es für den Erwerb gewisser Qualitäten einen großen Unterschied macht, ob man sich selbst mit der Ausübung einer Sache befaßt hat. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit oder doch recht schwer, ein tüchtiger Richter in einer Sache zu werden, ohne sie selbst getrieben zu haben. Auch gehört sich für die Kinder eine kurzweilige Beschäftigung, wie denn auch die Kinderklapper des *Archytas* für eine gelungene Erfindung zu gelten hat. Sie ist für die Kleinen vorgesehen, damit sie, mit ihr beschäftigt, nicht so leicht Sachen im Hause zerbrechen; denn das Kind kann nicht still sitzen. Wie nun diese Klapper für die ganz kleinen Kinder paßt, so ist der Musikunterricht die Klapper für die größer gewordenen.

Wie also diese und ähnliche Gründe ergeben, muß der Unterricht in der Musik so sein, daß sie auch praktisch betrieben wird. Was sich aber hier für die verschiedenen Alter schickt und nicht schickt, ist nicht schwer zu bestimmen, wie es auch nicht schwer fällt, jenen Einwurf zu lösen, als sei ihre praktische Ausübung banal. Was das erste angeht, so soll der Betrieb der Musik der Bildung des Geschmacks dienen, und darum soll man in der Jugend diese Kunst selbst ausüben, dagegen in den reiferen Jahren von der Ausübung ablassen und sich mit der in der Jugend erworbenen Fähigkeit begnügen, das Schöne zu beurteilen und sich auf richtige Weise zu erfreuen.

Was aber den von einigen erhobenen Vorwurf angeht, daß die Musik banal mache, so ist er unschwer zu widerlegen. Man muß eben nur zusehen, einmal, wie weit die zur politischen Tugend zu Erziehenden sich mit ihrer praktischen Ausübung befassen, dann, was für Melodien und was für Zeitmaße sie einüben, und endlich, was für Instrumente sie spielen lernen sollen; denn auch das macht natürlich einen Unterschied. In diesen Punkten liegt die Widerlegung jenes Vorwurfs. Denn es mag wohl sein, daß gewisse Arten Musik zu treiben die beregte nachteilige Wirkung tatsächlich haben.

Es kann also kein Zweifel bestehen, daß das Erlernen der Musik weder ein Hindernis der späteren Berufstätigkeit bilden, noch den Körper banalisch machen und für die Verrichtungen des Krieges und des Staatsdienstes in eine üble Verfassung bringen darf. Der Zögling muß körperlich, zunächst für die Dienstübungen und in der Folge für die Aneignung des notwendigen Wissens, gut gestellt bleiben. Dieses dürfte nun beim musikalischen Unterricht erreicht werden, wenn die Schüler weder mit solchen Dingen behelligt werden, wie man sie für einen förmlichen Wettstreit in der Kunst verstehen müßte, noch auch mit den

besonderen Kunststücken und Überschwenglichkeiten, die sich gegenwärtig in die Wettkämpfe und aus den Wettkämpfen in den Unterricht eingeschlichen haben. Aber auch was sie wirklich lernen, darf nicht weiter gehen, als nötig ist, um sich an schönen Melodien und Maßen mit Sinn zu erfreuen und nicht bloß an jenem gemeinen Reize der Musik, für den auch gewisse Tiere mit dem großen Haufen der Sklaven und kleinen Kinder empfänglich sind.

Hieraus sieht man aber auch, was für Instrumente in unserem Falle zur Verwendung kommen sollen. Man darf für den Unterricht weder Flöten zulassen, noch sonst ein bloß für den Künstler von Fach bestimmtes Instrument, wie die Zither und dergleichen, sondern nur diejenigen, die geeignet sind, gute Schüler der Musik oder der anderen Disziplinen zu bilden. Auch bringt die Flöte nicht so sehr eine sittigende, als vielmehr eine stimulierende Wirkung hervor, so daß man sie für die Gelegenheiten verwenden muß, wo bei dem Hörer mehr auf homöopathische Reinigung der Affekte als auf Belehrung hingearbeitet wird. Bemerken wir auch noch als einen der erziehlischen Wirkung der Flöte entgegenstehenden Umstand, daß das Flötenspiel das begleitende Wort unmöglich macht.

Deshalb haben die Früheren dieses Spiel mit Recht aus dem Kreise der Jugend und der freien Bürger verbannt, obgleich es vorher bei ihnen gebräuchlich gewesen war. Als sie bei steigendem Wohlstand auch reichere Mäße gewannen und ein höherer Geistesschwung neue sittliche Kräfte in ihnen entband, und sie ferner auch schon vor, besonders aber seit den Perserkriegen das Gefühl ihrer Taten sie mit Stolz erfüllte, da verlegten sie sich auf alle möglichen Bildungsmittel, ohne eine Auswahl zu treffen, vielmehr nur darauf bedacht, immer noch weitere ausfindig zu machen, und so zogen sie in den Bereich der Lehrfächer auch das Flötenspiel. In Lazedämon blies ein gewisser Chorführer selbst die Flöte zu dem Chor, und in Athen wurde sie so einheimisch, daß fast die meisten freien Bürger sie spielen konnten. Man sieht das aus der Gedenktafel, die *Thrasippus* aufstellen ließ, als er Chorführer des *Ekphantides* gewesen war. Später aber wurde sie, einzig auf Grund der angestellten Probe, wieder abgeschafft, als man besser hatte beurteilen lernen, was der Bildung zur Tugend förderlich ist, und was nicht. Dasselbe Schicksal traf viele andere von den alten Instrumenten, wie die Pektiden und Barbiten und die, die auf den Sinnenkitzel der Hörer des Spiels berechnet sind, die Septangeln, Triangeln, Sambyken und alle, die eine große Fingerfertigkeit erfordern.

Sinnreich ist auch der Mythos, den uns die Alten von der Flöte erzählen. Athene, so heißt es, fand sie und warf sie weg. Es ist ganz artig, daß die Göttin das aus Unwillen über die Entstehung des Gesichtes getan haben soll. Doch ist wohl der richtigere Grund, daß der Unterricht im Flötenspiel nichts zur Geistesbildung beiträgt. Nun betrachten wir aber Athene als die Göttin der Wissenschaft und Kunst.

Man wird also jetzt unsere Meinung bezüglich der Instrumente und des Sings und Spielens verstehen. Wir lehnen für die Jugend die Ausbildung zum Virtuositum in der Musik ab und bezeichnen als solche diejenige Ausbildung, die zu den musikalischen Wettkämpfen erfordert wird. Denn wer hier seine Kunst zeigt, der betreibt sie nicht, um sich selber sittlich zu veredeln, sondern um den Hörern ein Vergnügen, und dazu noch ein grobsinnliches, zu bereiten. Daher geht unser Urteil dahin, daß ein solcher Betrieb keines freien Mannes würdig, sondern eine höhere Lohnarbeit ist, wie denn auch die Erfahrung beweist, daß die Virtuosen zu Handwerkern herabsinken, weil der Zweck, den sie verfolgen, verwerflich

ist. Der ungebildete Hörer pflegt nachteilig auf die Musik einzuwirken, so, daß die Künstler, die sich dienstwillig nach ihm richten, geistig und körperlich, letzteres durch die unanständigen Faxen, verhunzt werden.

Siebentes Kapitel.

Noch haben wir von der Erlernung der Harmonien (Tonarten) und Rhythmen (Taktarten) zu handeln und zu untersuchen, ob man alle Ton- und Taktarten anwenden oder hier einen Unterschied machen soll; dann auch, ob für die pädagogische Praxis diese selbe Unterscheidung, die wir machen werden, oder noch eine weitere, dritte zu gelten hat. Sehen wir doch die Musik aus Melodien und Rhythmen bestehen, so daß wir wissen müssen, welchen Bildungswert jedes von diesen beiden Elementen hat, und ob es in diesem Betracht wichtiger ist, daß die Melodie oder daß der Rhythmus den Forderungen entspricht. Da wir nun glauben, daß hierüber einige der jetzigen Tonkünstler sowohl wie die musikalisch gebildeten Vertreter der philosophischen Zunft manche gute Bestimmungen geben, so müssen wir es denen, die Lust haben, überlassen, bei ihnen das Genauere über die einzelnen Punkte nachzulesen; hier wollen wir den Stoff gleichsam mit der Kürze des Gesetzgebers zergliedern und nur seine weitesten Umrisse zeichnen.

Wir adoptieren also die bei verschiedenen philosophischen Autoren vorkommende Einteilung, wonach die Gesänge und Stücke in *ethische*, *praktische* und *enthusiastische* zerfallen und dementsprechend der eigentümliche Charakter der einzelnen Tonarten bestimmt und die eine zu dieser, die andere zu jener Klasse gezählt wird. Und da nun die Musik, wie wir wissen, nicht nur zu einem, sondern zu mehreren nützlichen Zwecken getrieben werden soll – einmal der sittlichen Bildung, dann zweitens der Katharsis, der homöopathischen Reinigung der Affekte wegen, was wir darunter verstehen, werden wir hier nur andeuten, um es hernach, in der *Poetik*, genauer zu erklären; endlich drittens zur würdigen Ausfüllung der Muße und zur Erholung und Ruhe nach der Arbeit –, nun, so erhellt hieraus, daß man alle Tonarten ohne Ausnahme anwenden darf, aber nicht alle auf gleiche Weise. Man soll vielmehr behufs Bildung zur Sittlichkeit die vorzugsweise *ethischen* Arten, dagegen für das bloße Anhören fremden Spieles die praktischen und enthusiastischen verwenden.

Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern bei solchem Spiele sehr heftig auftritt, findet bei allen Gemütern statt, nur hier in milderer, dort in größerer Stärke, so der Affekt des Mitleids, der Furcht und ebenso der Begeisterung; denn auch zu diesem Gefühl sind einzelne Personen stark geneigt. Infolge der heiligen Gesänge aber sehen wir diese Leute, wenn sie die das Gemüt säufigenden Weisen vernehmen, gleich solchen, die Medizinen und Purganzen genommen haben, wieder zur Ruhe kommen. Dieselbe Wirkung müssen nun auch solche empfinden, die besonders mitleidig oder furchtsam oder sonstwie disponiert sind, die anderen aber, soweit auf jeden etwas von diesen Affekten trifft: sie alle erfahren notwendig eine wohlthuende Reinigung und Erleichterung. Ebenso machen die kathartischen Weisen den Leuten auch eine unschädliche Freude. Deshalb mögen sich in solchen Tonarten und Melodien billigerweise die Vertreter der Theatermusik miteinander messen.

Da es aber zwei Klassen von Theatergästen gibt, freie und gebildete Personen einerseits, und eine ungebildete Menge, die sich aus Handwerkern, Tagelöhnern

und dergleichen Leuten zusammensetzt, andererseits, so seien auch dieser zweiten Klasse musikalische Wettkämpfe und Schaustellungen zu ihrer Erholung vergönnt. Wie ihre Gemüter ihre natürliche Verfassung eingeblüßt haben und gleichsam verrenkt und verkrümmt sind, so stellen sich auch die gellenden und falschen nuancierten Tonweisen als Ausartungen der echten Tongattungen und Melodien dar. Einen jeden erfreut aber das, was seiner Natur verwandt ist. So sei denn den auftretenden Virtuosen gestattet, derlei Theatergästen auch mit derlei Musik aufzuwarten.

Für die Erziehung aber soll man, wie gesagt, eine Auswahl treffen und nur die ethischen Tonarten und die entsprechenden Melodien verwenden. Von solcher Art ist, wie wir schon bemerkt haben, die *dorische* Weise. Doch sind auch noch andere zuzulassen, wenn Männer, die das Studium der Philosophie betrieben haben und zugleich musikalisch gebildet sind, sie uns empfehlen sollten. Sokrates aber in der *Politik* hat unrecht, wenn er neben der dorischen nur noch die *phrygische* Weise gelten läßt, zumal da er unter den Instrumenten die Flöte verwirft. Denn diese Weise hat dieselbe Wirkung unter den Tonarten wie die Flöte unter den Instrumenten: beide wirken orgiastisch (berauschend) und pathetisch (die Gefühle aufregend). Das beweist ihre Verwendung in den Werken der Tondichter: alle bacchische und verwandte Stimmung liegt von allen Instrumenten am meisten in den Flöten, und unter den Melodien sind es die phrygischen Weisen, in denen sie ihren angemessenen Ausdruck findet, wie denn auch der Dithyrambus anerkanntermaßen phrygische Begleitung verlangt. Die Musikkenner wissen hierfür viele Beispiele anzuführen, namentlich auch, daß *Philo Xenus* mit dem Versuche, einen Dithyrambus, die Mythen, nach der dorischen Weise zu komponieren, nicht zustande kam, sondern, durch die Natur selbst geleitet, wieder auf die phrygische Weise, als die angemessene, zurückgriff.

Dagegen geben alle zu, daß die dorische Tonweise am ruhigsten ist und den meisten männlichen Charakter hat. Auch loben wir die Mitte zwischen den Extremen und wollen sie angestrebt wissen, und die dorische Weise hat den anderen gegenüber diese mittlere Art, woraus denn erhellt, daß sich die dorischen Melodien für den Jugendunterricht besser eignen.

Es gibt aber zwei Ziele: das Mögliche und das Schickliche, da jeder eben das, was für ihn möglich und schicklich ist, vorzugsweise treiben soll. Nun richtet sich das aber auch nach den verschiedenen Altern. So ist es für Leute, die durch die Jahre entkräftet sind, nicht leicht, die anstrengenden Tonarten zu singen, sondern die Natur weist ihnen in diesem Alter die sanfteren Weisen zu. Darum machen einige Musikverständige dem Sokrates mit Recht auch das zum Vorwurf, daß er die sanfteren Tonarten verwirfe, indem er sie für berauschend halte, nicht wie der Wein berauscht, der vielmehr bacchantisch aufregt, sondern im Sinne des Einschläferns. Es müssen also auch für die kommenden Jahre des vorgerückten Alters solche Tonarten und Gesänge geübt werden. Und wenn es dann ferner eine Weise gibt, die für das jugendliche Alter auch aus dem Grunde paßt, weil sie mit der Bildung die Eleganz verbindet, eine Eigenschaft, die vor allem die *lydische* Tonart haben möchte, nun, so müssen offenbar für die musikalische Bildung unserer Jugend diese drei Dinge in Betracht kommen: das Mittlere, das Mögliche und das Schickliche.

(AUS: ARISTOTELES, *Philosophische Schriften in sechs Bänden*, Band 4: *Politik*, aus dem Griechischen übersetzt und hrsg. von EUGEN ROLFEs, Hamburg 1995, S. 289–300.)

Anmerkungen

S. 22, *Euripides*: * 485/84 oder 480 v. Chr. auf Salamis, † 406 in Pella, der jüngste der drei klassischen griechischen Tragödiendichter (Aischylos, Sophokles, Euripides), von dem 17 Tragödien und das Satyrspiel *Kyklops* erhalten sind und den Aristoteles für den tragischsten Dichter seiner Zeit hielt. In Euripides' Dramen spiegeln sich in den Stoffen der alten Mythen die geistigen und sozialen Probleme seiner krisenreichen Zeit wider. Zu seinen bedeutendsten Tragödien zählen *Alkestis*, *Medea* und die Atriden-Tetralogie *Elektra*, *Orestes*, *Iphigenia in Aulis* und *Iphigenia in Tauris*; in den nach seinem Tode aufgeführten *Bakchai* (»Die Bacchantinnen«) – hier in Vers 381 die Stelle, auf die sich Aristoteles bezieht – zeigt er die Wirkungen des orgiastischen Dionysoskultes.

S. 22, *Wein, Rausche und Musik*: In neueren Aristoteles-Ausgaben wird das an dieser Stelle stehende griechische Wort für Wein, *ὄψος* [oino], durch »Schlaf«, *ὕπνος* [hypnos], ersetzt; demnach wirken dann *Schlaf*, Rausch und Musik sowie die musische Kunst und das Tanzen angenehm und Sorgen stillend.

S. 22, *wie die Könige der Meder und Perser*: PLATON berichtet in den *Nomoi* (I, 637ef.), das Vergnügen der Perser und Meder umfasse nicht nur körperliche Luste, sondern auch »Ohrenschmaus«.

S. 23, *die Lakonier*: Spartaner. Sie vernachlässigten in der Erziehung die musische Ausbildung und setzten vorrangig auf Gymnastik und Körperertüchtigung, was Aristoteles im vorhergehenden 4. Kapitel hinsichtlich seines pädagogischen Nutzens in Zweifel zieht.

S. 23, *Zither*: Kithara (s. die Anmerkung zu PLATON, *Instrumente aus vielen Saiten*, S. 19).

S. 23, *Musäus*: Ein mythologischer Dichter, Abkömmling der Museen, der die Gesänge des ORPHEUS aufgeschrieben haben soll; auch PLATON zitiert ihn in der *Apologie* (41a).

S. 24, *die Gesänge des Olympos*: Olympos, mythologischer Musiker, Lehrer und Geliebter des MARSYAS (s. Anm. *Apollon* [...]). *Marsyas* im Platon-Kapitel, S. 19), galt als Erfinder des enharmonischen Tongeschlechts, also der Verwendung von Vierteltönen. PLATON erwähnt ihn mehrfach und schreibt im *Symposion* (215c), seine Kompositionen, auf dem Aulos gespielt, bezauberten den Hörer und brächten ihn unter ihre Gewalt.

S. 24, *Pauson* [...]. *Polygnot*: Ein umstrittener und ein angesehener Maler des 5. Jahrhunderts. In seiner *Poetika* (2, 1448a) schreibt Aristoteles, POLYGNOT stelle Mäner mit besserem Charakter dar, PAUSON mit schlechterem.

S. 24, *mischlydisch* [...]. *dorisch* [...]. *phrygisch*: Zu den griechischen Tonarten (Oktavattungen, *harmoniai*) vgl. die Einleitungen zu PLATON, S. 13 und zu BOETTUS, S. 32. Aristoteles vermeidet eine ins Einzelne gehende Beschreibung mit dem jeweiligen Affektgehalt der Tonarten, scheint aber im Prinzip der Platonischen Dreiteilung (tiefe, mittlere, hohe Tonarten), die auf den Musiktheoretiker DAMON zurückgeht, zuzustimmen. Abweichend von Platon beurteilt er jedoch das Phrygische: er bringt es mit dem *Enthusiastischen* in Zusammenhang, mit der Ekstase, dem Zustand der Besessenheit, der bewirke, daß der Mensch im Zustand der Verückelung sein gewöhnliches Verhalten aufgebe und aus sich selbst austrete. (Siehe auch im Text, S. 27, die Einteilung von Gesängen und Stücken in ethische, praktische und enthusiastische und die Anmerkung dazu, S. 30).

S. 25, *manche Philosophen behaupten*: Einer dieser Philosophen ist Aristoteles selber in *De anima* I 4, 407b; PLATON diskutiert diesen Gedanken (dem er jedoch nicht zustimmt) in dem mit der Unsterblichkeit der Seele befaßten Dialog *Phaidon*, 86b ff.

S. 25, *Kinderklapper des Archytas*: ARCHYTAS von Tarent (428–347 v. Chr.), Philosoph und Staatsmann, war Schüler des Pythagoreers und Sokrates-Zeitgenossen PHILOLAOS; PLATON lernte Archytas anlässlich seiner ersten Sizilienreise kennen. Von seinen Musiktraktaten sind nur Fragmente überliefert, eine Studie des ARISTOTELES zu seiner Philosophie in drei Büchern ist verloren gegangen. Archytas soll als erster (im Sinne des späteren Quadriviums

der sieben freien Künste) die Musik als Schwesterwissenschaft von Arithmetik, Geometrie und Astronomie beschrieben, die Mathematik der Pythagoreer zur Wissenschaft ausgebaut und die Intervallberechnung der drei Tongeschlechter geleistet haben.

S. 26, *Flöten*: Gemeint sind Auloi (s. Anm. *Flötenmacher oder Flötenspieler* im Platon-Kapitel, S. 19).

S. 26, *homöopathische Reinigung der Affekte*: Im griechischen Text steht nur das eine (berühmte) Wort *καθαρσις* [katharsis], »Reinigung«. Hierzu weiter unten mehr.

S. 26, *Lazdämori*: Sparta. Dort und in Theben war (neben Athen) das Aulosspielen besonders verbreitet.

S. 26, *Thrasippus* [...]. *Chorführer des Ekphantides*: THRASIPPOS, ein Zeitgenosse von Aristoteles, war ein athenischer Chorführer, der in einer Inschrift hervorhob, daß ein *freier Athener* den Aulos spielte (»freier« Bürger Athens war nur, wer von freien athenischen Eltern abstammte; üblicherweise waren Musiker Sklaven). – EKPHANTIDES war ein Komödiendichter des 5. Jahrhunderts v. Chr.

S. 26, *Pektiden und Barbiten* [...]. *Septangeln, Triangeln, Sambyken*: Pektis, ein (kleines) Harfeninstrument; Barbiton, ein Leierinstrument (s. Anm. *Harfen und Zymbeln* und Anm. *Instrumente aus vielen Saiten* im Platon-Kapitel, S. 19). – »Septangeln« und »Triangeln« ist mißverständlich übersetzt aus *ἐπτάγωνον* [heptagonon] und *τρίγωνον* [trigonon], Saiteninstrumente mit »siebenseitigem« bzw. »dreieckigem« Korpus. Was unter dem zuerst genannten genau gemeint sein könnte, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen; das Trigonon ist eine Harfe (und kein Triangel!) – »Sambyken« waren kleine, hell und scharf klingende Harfen, deren Korpus die Form eines Bootes besaß; sie standen in zweifelhaftem Ruf und wurden mit Personen bzw. Anlässen von fragwürdiger Moral in Verbindung gebracht.

S. 26, *Athene*: Die Legende von der Göttin, die den Aulos erst erfindet und dann fortwirft, wurde um 450 v. Chr. in der berühmten, damals auf der Akropolis in Athen aufgestellten Athena-Marsyas-Gruppe plastisch vor Augen geführt, und zwar in dem Moment, in dem ATHENE die Auloi (es wurden in der Regel zwei zugleich geblasen) weggeworfen hat, weil sich beim Spielen ihr Gesicht verunstaltete, während der Silen MARSYAS die fortgeworfenen Auloi für sich entdeckt. (Eine Bronzerekonstruktion befindet sich heute im Liebighaus, Frankfurt am Main, siehe Abb. 2.1).

S. 27, *ethische, praktische und enthusiastische*: Als ethische Tonart, die Tapferkeit und Selbstbeherrschung fördere, galt das Dorische; als praktische, zum Handeln anreizende, galten die hypophrygischen und hypodorischen Tonarten. Phrygisch war die Tonart des Enthusiastischen, also des Ekstatischen und der dionysischen Feste. (Zu den griechischen Tonarten s. auch die Einleitung zu BOETIUS, S. 32).

S. 27, *Katharsis* [...]. *in der Poetik*: Aristoteles' *Poetik* ist nicht vollständig überliefert; es fehlt gerade der Teil mit den näheren Erläuterungen zur Katharsis. Der Begriff kommt häufig in den Schriften zur Fortpflanzungslehre und zur Tierkunde vor, wo er den Abbau angestauter Flüssigkeiten des Körpers (Sperma, Menstruationsblut) meint. Was er genau in Bezug auf Musik und Theater bedeuten soll, hat seit der Renaissance lebhaft Auseinandersetzung verursacht. Nach LESSING soll Aristoteles mit Katharsis in Bezug auf die Tragödie (und entsprechend auf die Musik) eine »Reinigung« der Leidenschaften (Affekte) vermitteln der (dargestellten) Leidenschaften gemeint haben; denkbar wäre aber auch in Analogie zu den psychologisch-medizinischen Schriften eine »Reinigung« von den Leidenschaften, ein Sich-Abreagieren, um damit den Organismus von schädlichen Substanzen zu befreien.

S. 28, *Sokrates aber in der Politia*: Aristoteles bestreitet, daß die phrygische Tonart, die nach seiner Auffassung in Ekstase versetzte, einen tapferen bzw. selbstbeherrschten Charakter darstellen könne. Tatsächlich hat auch PLATON in einem anderen Dialog, dem *Laches* (188d6 ff.), nur das Dorische, nicht aber das Phrygische gelten lassen.

S. 28, *bacchische* [...]. *Stimmung*: Während für PLATON Rausch und »schlafte« Tonleitern einschläfernde Wirkung besaßen, betont ARISTOTELES mehrfach die aufsteigende, in Ekstase versetzende Wirkung besonders des Phrygischen sowie der Aulodie (der Aulosmusik).

S. 28, *Dithyrambus* [...]. *Philoxenos*: Dithyramben waren chorische Lieder zu Ehren des Gottes Dionysos. Seit den ältesten Zeiten als strophisches Lied gestaltet, begann man im Jahrhundert des Aristoteles' mit dem »jungen« Dithyrambus den Strophenbau aufzubauen und der musikalischen Gestaltung u. a. durch Chromatik mehr Gewicht zu geben. – PHILOXENOS von Kythera (ca. 435–380 v. Chr.) war einer der jüngeren Dithyramben-Dichter.

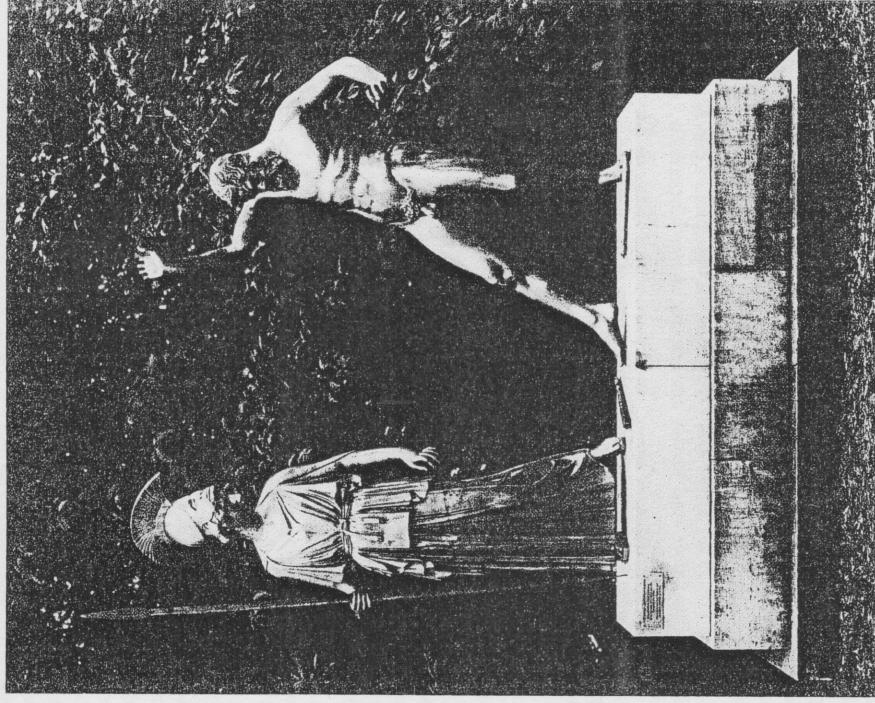


Abbildung 2.1: Athena und Marsyas. Bronzerekonstruktion aufgrund von römischen Kopien, Museum Liebighaus, Frankfurt am Main; Photo © Ursula Edelmann.