

Die Bedeutung des Rythmus in der Musiktherapie
der Griechen

In: Sudhoffs Archiv , 58 - 1974 - p.113-148

5140 pd
HUCHZERMAYER, H & H.
1974

~~Dr.~~ Huchzermayer H

Med.

74 HUCHZERMAYER H. & H., *Die Bedeutung des Rhythmus in der Musiktherapie der Griechen* [chez Pythagore]; cf. Sciences : Médecine.

HUCHZERMAYER Helmut & Hans, *Die Bedeutung des Rhythmus in der Musiktherapie der Griechen von der Frühzeit bis zum Beginn des Hellenismus*: ZWG LVIII 1974 113-148. | Eingehende Darstellung und Interpretation solcher Stellen im antiken Schrifttum (bes. über Pythagoras, bei Platon und Aristoteles), an denen die fundamentale Bedeutung des griechischen Rhythmus in der Musiktherapie deutlich wird.

Sudhoffs Archiv Zeitschrift Wissenschaftl.
Geschichte Wiesbaden 1974

7 Juni 77



Die Bedeutung des Rhythmus in der Musiktherapie der Griechen von der Frühzeit bis zum Beginn des Hellenismus: I

Author(s): Helmut Huchzermeyer and Hans Huchzermeyer

Source: *Sudhoffs Archiv*, Bd. 58, H. 2 (1974 2. QUARTAL), pp. 113-148

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20776243>

Accessed: 19/09/2013 12:24

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Sudhoffs Archiv*.

<http://www.jstor.org>

Die Bedeutung des Rhythmus in der Musiktherapie der Griechen von der Frühzeit bis zum Beginn des Hellenismus

Von HELMÜT und HANS HUCHZERMAYER

I.

Die Heilkraft der Musik war zu allen Zeiten bekannt. Daher spielte die Musik schon bei den ältesten Völkern in der Therapie eine dominierende Rolle. Der Glaube an die Macht und Zauberkraft der Musik beruhte auf der Vorstellung vom göttlichen Ursprung der Musik, die den Naturvölkern wie auch den Völkern des Altertums – insbesondere den Griechen – eigen war. Die Götter, die selbst Musik betrieben und von denen einige sogar ein Musikinstrument erfunden haben sollen, haben den Menschen die Tonkunst geschenkt und sie das Singen und Sagen gelehrt. Darin sind göttliche Mantik, Medizin und Musik eingeschlossen. Unter dem Begriff „Musikē“ verstanden die Griechen die Vereinigung von Wort, Ton und Rhythmus, d. h.: Vers, Gesang, instrumentale Begleitung und Tanz waren zu einer Einheit zusammengeschlossen. Es handelt sich hier um den Inbegriff aller auf Geistes- und Herzensbildung gerichteten Künste. Erst um die Mitte des 4. vorchristlichen Jahrhunderts fand eine Einengung dieses Begriffs auf die Tonkunst schlechthin statt.

Der Glaube der Hellenen an die übernatürliche Kraft der Musik, ihre unheimliche Macht über Natur und Mensch manifestiert sich am deutlichsten in den Sagen von Orpheus, Amphion, Arion u. a. In vorhomerischer Zeit herrschte bei den Griechen, wie bei den Naturvölkern, die Anschauung, die Krankheiten würden den Menschen von Dämonen, bösen Geistern oder Göttern gesandt, entstünden durch übernatürliche Einwirkung. Die Dämonen hielt man für feindselige, tückische Wesen, die den Menschen die Krankheiten, insbesondere den Wahnsinn, schickten. Die Götter dagegen senden den Menschen die Krankheiten als Strafe und Buße für mannigfache Vergehen. Sie sind aber auch „heilende“ Gottheiten. Aus der Vielzahl der Götter, die mit Krankheit, Tod und Heilung zu tun haben, möge hier allein Apollon genannt werden. Er ist sowohl der Gott der Musik, der Künste und Wissenschaften, der Musagetes, wie auch der Gott der Mantik und Heil- und Sühnegott. Er gilt sogar als Urheber und Erfinder der Heilkunst. Später trat sein Sohn Asklepios (Äskulap) an seine Stelle als Heilgott.

Man bemühte sich nun in der Vorzeit, durch Gebete, Zaubergesänge, Beschwörungen, durch Lärminstrumente u. a. die übernatürlichen Mächte zu vertreiben bzw. durch Magie die Krankheiten zu heilen. Die magische Wirkung der Musik (die enge Verbindung von Magie, Medizin und Religion) haben die alten Griechen in Ägypten, Mesopotamien, Kleinasien, Phönikien und besonders in Kreta kennengelernt und auch viele Musikinstrumente von dort übernommen.

Von einer Heilung durch Magie wird schon bei Homer (Od. 19, 455–457) berichtet. Hier wird geschildert, wie die Söhne des Autolykos das aus der von einem Eber gerissenen, großen Wunde hervorquellende dunkle Blut des Odysseus mit Beschwörung (ἐπαοιδή) zum Stillstand brachten. Wie das in dem griechischen Worte liegende Verbum ᾄδειν „singen“ deutlich macht, handelt es sich hier um einen Zauber-Gesang¹. Ein solcher Zaubergesang bestand aus monoton vorgetragenen, häufig wiederholten Lauten, Interjektionen, Rufen oder aus melodisch verzerrten kurzen Sätzen, refrainartigen Wendungen und Zauberformeln, die in einer Art von rezitativischem Singen vorgetragen wurden. Der Sinn dieser magischen Gesänge war oft dunkel. Die Weisen waren einfach gehalten und bewegten sich in einem Umfange von ganz wenigen Tönen. Bei den Naturvölkern hat man vielfältige Beobachtungen über solche Zauberlieder anstellen können. Es handelt sich hier um einen alten indogermanischen Ritus, wie er auch in den Merseburger Zaubersprüchen vorliegt. Auch in dem bekannten „Heile, heile, Segen!“ ist es ähnlich. Wenn das Kind sich gestoßen hat, wird dieser Heilspruch gesungen. Um die übernatürlichen Kräfte zu aktivieren, wird dabei die schmerzende Stelle im Rhythmus des Liedes gestrichen. Zuweilen erfolgen noch andere symbolische Handlungen². Auch in den Wiegenliedern, die es zu allen Zeiten gab, liegt musikalische Magie vor. Hier bewegen sich die oft wiederholten, manchmal sinnlosen Worte im Umfang sehr weniger Töne im rhythmisch wiegenden Gleichmaß.

Das dominierende Element in diesen beschwörenden Gesängen der Frühzeit, wie überhaupt auch in der späteren Musiktherapie bei den alten Griechen, war der Rhythmus.

¹ In den Odyssee-Scholien findet sich folgende Erläuterung zu dieser Stelle: die alte Heilkunde beruhe, wie man wissen müsse, auf dem Gesang (Schol. Od. 19, 457). Weitere Berichte von Blutstillung durch Gesang bei späteren Autoren bei *Boehm* (1958), 135.

² *Bücher* (1924), 351–353 u. 361.

Das griechische Wort ῥυθμός wird vielfach von dem Verbum „fließen, sich bewegen“ abgeleitet und bedeutet dann „Fließen, Bewegung“. Man stellt auch die Verwandtschaft des Wortes mit ἔρυσθαι „abwehren, schützen“ fest. Schließlich hängt es aber auch mit ῥυθμίζειν „gliedern, ordnen“ zusammen und bedeutet so auch „Ordnung, Gliederung“. Wir könnten wohl ῥυθμός am treffendsten als „geordnete Bewegung“ wiedergeben. Dies entspräche auch der Auffassung Platons (rep. III 398 C)³.

Wie bei den Naturvölkern, so wurde auch bei den Griechen der Rhythmus körperhaft empfunden und wirkte außergewöhnlich stark auf die Menschen und kann in keiner Weise mit den Wirkungen des Rhythmus auf die heutigen Menschen verglichen werden. „Der Ursprung des Rhythmus liegt im Bau und in der Bewegung des menschlichen Körpers. Der Mensch, dessen Herz rhythmisch schlägt, dessen Pulse klopfen, der rhythmisch Atem holt, der zwei gleichlange Arme und zwei gleichlange Beine besitzt, kann sich gar nicht anders als rhythmisch bewegen“⁴. Das bestätigen auch die Termini der Metrik wie „Fuß“ (πούς), „Senkung“ (θέσις) und „Hebung“ (ᾄσις). Auch in der Natur gibt es genug regelmäßige Bewegung, z. B. das Tropfen des Wassers und die Bewegung der Tiere (Flügelschlag der Vögel und Flossenbewegung der Fische u. a.).

Der Rhythmus ist bereits im griechischen Wort verkörpert. Und zwar nicht die akzentuierten Silben, sondern die in den Worten liegenden Längen und Kürzen bestimmten den Rhythmus und regelten somit auch die Tanzbewegungen bei Chortänzen und Gesängen aller Art. Auf die Wortwahl kam es an, um die jeweils passenden Rhythmen zu erzeugen. Der Rhythmus wurde also aus dem Textmetrum erschlossen und zwar so, daß die lange Silbe etwa den doppelten Wert einer kurzen besitzt. Daher entsteht Rhythmus schon beim Sprechen: es ergibt sich Sprechgesang. Die Akzente waren ursprünglich musikalische Zeichen. Bei der Melodie, die als „Ergänzung und Vollendung“ aus Wort und Rhythmus hervorging, hat die mit Akzent versehene Silbe fast immer einen höheren Ton gegenüber den nicht akzentuierten Silben,

³ Die antiken Stellenangaben richten sich im allgemeinen nach den üblichen Zählungen in den gebräuchlichen Textausgaben. Die loci musici des Aristoteles werden außerdem nach der Ausgabe der Musici scriptores Graeci von C. von Jan (1895) zitiert. Die angeführten Textstellen sind allgemein bekannten Übersetzungen entnommen oder stammen von den Verfassern.

⁴ Boehn (1925), 9.

niemals aber einen tieferen Ton. Ausnahmen sind jedoch möglich⁵. Es handelt sich hier um quantifizierende Metrik, die nach Silben zählt. Man kann die Texte der Poesie eigentlich nur „singend“ lesen. Auch die Rezitationspoesie war halber Gesang. Sehr wichtig ist es, daß die griechische Rhythmik keinen Taktstrich kannte und somit der heutige Taktbegriff den Griechen unbekannt war. Es gab keine Schematisierung in der Rhythmik. Bei unseren heutigen Hörern ist der Sinn für das Rhythmische durch die Diktatur des Taktstrichs stark verkümmert. Dem griechischen Dichter, der in älterer Zeit auch immer der Komponist seiner Dichtwerke war, stand eine freie, vielgestaltige Rhythmik zur Verfügung.

Das Melos (Melodie) bestand aus 3 Elementen: Logos (Wort), Harmonia (modale Tonführung) und Rhythμός (geordnete Bewegung)⁶. Rhythmus und Melodie, die aus dem Dichterwort erwachsen, sind die beiden konstitutiven Elemente der Musik.

Im Kultgesang der älteren Zeit wurde die pentatonische Skala angewandt. Die Saiteninstrumente waren pentatonisch ohne Halbtöne gestimmt. Sie besaßen 4 Saiten⁷. Die Melodien hatten eine einfache melodische Grundlinie. Sie bewegten sich in engen Tonschritten innerhalb eines kleinen Tonraumes. Als die Saiteninstrumente auf 7 Saiten erweitert wurden, entsprach ihr Ambitus etwa dem der menschlichen Stimme, und man bediente sich nun heptatonaler Skalen.

Wir haben oben geschildert, wie die Söhne des Autolykos mit beschwörendem Zaubergesang das quellende Blut des Odysseus zum Stillstand brachten. Man darf aber annehmen, daß hier wie überhaupt bei Beschwörungen und magischen Formeln, welche die Krankheiten, Verwundungen und Verletzungen heilen sollten, entweder vor oder während des magisch-religiösen Rituals eine Behandlung mit „mechanischen“ Heilmitteln, im angeführten Falle mit blutstillenden Mitteln, Aufschlägen, Verbänden und gegebenenfalls mit chirurgischen Eingriffen stattfand. Diese Behandlungsweise war schon in der ältesten Zeit bei vielen Völkern üblich. Die Griechen lernten sie von den alten Ägyptern kennen. Deren Medizin bestand bereits aus „magischen, religiösen und rationalen Komponenten“ und war erstaunlich vielsei-

⁵ Crusius (1894), 113 f., 117 f. Ein ausführlicher Vergleich des abendländischen Rhythmus mit dem griechischen findet sich bei *Georgiades* (1949), 12–18.

⁶ Plat. rep. III, 398 d; leg. II, 669.

⁷ *Wegner* (1949), 29; *Ludwig Deubner*: Die viersaitige Leier. Athen. Mittlg. 54 (1929), 194–200.

tig⁸. In den Homerischen Epen erkennen wir chirurgische und anatomische Kenntnisse im Hinblick auf die Kriegsverletzungen. Homer berichtet neben der oben erwähnten Blutstillung auch an anderen Stellen über die Anwendung von natürlichen, mechanischen Heilmitteln (z. B. Heilkräutern) bei der Behandlung von Verletzungen⁹.

Der heilkundige Kentaur Cheiron, eine Gestalt des Mythos, der als „Begründer der Heilkunde“ von den Griechen verehrt wurde, war ebenfalls als Musiker und Schöpfer magischer Gesänge berühmt. Bei Pindar lesen wir, er habe seine Schüler gelehrt, die Kranken mit besänftigenden Zaubersprüchen, Zaubertränken, lindernden Balsamen und mit Schneiden und Brennen (Chirurgie) zu behandeln¹⁰.

Wie wir aus den bisherigen Ausführungen feststellen konnten, wurden magische und mechanische Mittel bei der Krankenheilung – es handelt sich in erster Linie um Verwundungen – eingesetzt. Die Medizin in vorgeschichtlicher Zeit entstand also zunächst aus einer magisch animistischen und einer empirischen Wurzel¹¹.

Eine andere Stelle bei Homer (Ilias I, 43–474) führt uns in die mythische Vorzeit der alten Musik, die sowohl als „gottgefällige Macht“, als auch besonders als „krankheitsbrechende Kraft“ erscheint. Hier schildert uns der Dichter, daß der Gott Apollon den Troja belagernden Griechen, die seinen Priester Chryses entehrt und ihm seine Tochter genommen hatten, Pest und Tod über Mensch und Tier sandte, indem er seine Pfeile auf sie abschoß. Um den Gott zu versöhnen und eine Befreiung von der furchtbaren Seuche zu erreichen, führten die Griechen auf Veranlassung des Sehers Kalchas die Tochter dem priesterlichen Vater wieder zu, brachten ihm eine Opferhekatombe dar und unterzogen sich der vorgeschriebenen Reinigungsriten und Zeremonien. Dann stimmten sie den Paian an. So konnten sie den Gott gnädig stimmen, sein Wohlgefallen erregen und Versöhnung und Befreiung von der Pest erlangen.

Während sich der frühere Glaube an die Gottheiten in Tiergestalt oder an halb menschliche Ungeheuer noch lange erhielt, so erscheinen im homerischen Zeitalter die Götter bereits in menschlicher Gestalt, doch zugleich als übermächtige Persönlichkeiten. Der Mensch versucht daher, sich an die Götter mit Bitten in der Weise wie an seine menschlichen Machthaber zu wenden und sie mit den gleichen Mitteln zu beein-

⁸ Vgl. Schoen (1968), 679–688; Ackerknecht (1959), 20–32.

⁹ Ilias IV, 217–219; XI, 514; XIII, 598–599.

¹⁰ Pindar Pyth. III.

¹¹ Rothschild (1959), 131–133.

flussen. Er naht ihnen, wenn sie ihm zürnen und eine Krankheit oder Unheil senden, nach erfolgter Reinigung mit Gebeten und Opfern. So entwickelten sich die Hauptformen des Kultus: Reinigungszeremonien, Opfer und Gebete. Es sind alles Formen und Handlungen, die auch der Mensch selbst sehr schätzt. Es gab besondere Gebete bzw. Kultlieder mit Tänzen an einzelne Gottheiten, so an Apoll, der in seiner Eigenschaft als Todesgott und Sender von Krankheiten (Seuchen und Pest) gefürchtet wurde. Sein ureigenstes Lied ist der Paian, den er selbst geschaffen und als erster angestimmt hat¹².

Unter dem Wort „Paian“ verstand man ursprünglich einen magischen Ruf an einen allen Griechen gemeinsamen Gott Paieon, der älter als Apollon ist. Später wurde es zu einem Beiwort des Apoll in der Bedeutung „Retter“, „Heiland“ und ging schließlich auf seinen Sohn Asklepios über. In der Folgezeit verstand man unter einem Paian dann ganz allgemein einen an Apoll gerichteten Bittgesang vor der Schlacht, ein Siegeslied und jedes Lob- und Danklied nach glücklich überstandener Gefahr, das zuletzt auch zu Ehren anderer Gottheiten angestimmt werden konnte.

Bei dem oben erwähnten Paian der Griechen vor Troja handelt es sich um einen magischen Heiltanz, der mit festlichem, einstimmigem Chorgesang der Männer in passendem Rhythmus ausgeführt wurde. Der Gott wird mit beschwörenden Worten, die von einem Vorsänger improvisiert werden, um Hilfe und Befreiung von der Pest angerufen. Der Chor fällt mit dem dreimal wiederholten kultischen Ruf $\iota\eta$ (oder $\iota\omega$) $\Pi\alpha\acute{\iota}\alpha\nu$ $\iota\eta$ $\Pi\alpha\acute{\iota}\alpha\nu$ | $\iota\eta$ $\Pi\alpha\acute{\iota}\alpha\nu$ ---- | ---- | ---- | in den Gesang des Vorsängers ein bzw. beschließt jeweils damit refrainartige eine solche improvisierte Strophe. Daraus entwickelte sich dann durch Auflösung von $\iota\eta$ der rhythmisch bewegtere Refrain $\iota\eta\iota\epsilon$ $\Pi\alpha\acute{\iota}\alpha\nu$ $\cup$ $\bar{\cup}$ $\cup$ $\bar{\cup}$ $\bar{\cup}$ (3x) = „Reizianum“ genannter Vers und $\tilde{\omega}$ $\iota\epsilon$, $\Pi\alpha\acute{\iota}\alpha\nu$ $\bar{\cup}$ $\cup$ $\bar{\cup}$ $\bar{\cup}$ = „Adoneus“ genannter Vers.

Beide hier verwendeten Kurzverse gelten als „Urverse“, d. h. „in der Urzeit entstandene“ Dreiheber. Dreiheber waren als Rhythmen für Schreittänze gut geeignet.

Ursprünglich kannte man noch keine Lieder in einem festen metrischen Gefüge: es gab noch keine Worttexte von Paianen in einer festüberlieferten Form. Auch in den anderen alten kultischen Chorliedern wie den Threnoi, Prosodien, Hymenaioi, Dithyramben u. a. wurden die einzelnen Strophen vom Vorsänger aus dem Stegreif formuliert und

¹² Hom. Hymn. auf Apoll III, 500–523.

singend und tanzend vorgetragen, während der Chor das Lied mit dem dazu bestimmten Refrain bzw. magischen Ruf beantwortete und abschloß. Der stets wiederkehrende Kultruf wirkte als „rhythmische Zelle“ des Liedes, aus der sich die rhythmisch gleichwertigen Wortgruppen (Verse) des Vorsängers entwickelten. „An einigen Pindar-Paianen läßt sich besonders schön die rhythmischen- und strophenbildende Funktion des Kultrufes aufzeigen; denn er ist in seiner einprägsamen Form, die oft als Refrain vom ganzen Chor gesungen wurde, als die eigentliche rhythmisch-musikalische Zelle des ganzen Chorliedes anzusprechen¹³.“

Für seine aus dem Stegreif geschaffenen Gesänge standen dem Chorsänger feststehende, altüberlieferte Formeln in Text und Melodie zur Verfügung, die je nach der Situation variiert wurden. Jede Strophe des Sängers wurde vom Chor teils durch häufige Interjektionen, teils durch Wiederholung einzelner Verszeilen, immer aber durch den feststehenden Kehrreim wirksam abgeschlossen. Wie bei den meisten alten Völkern spielte der Parallelismus eine Hauptrolle. Dadurch wurde eine magische Wirkung erzielt. Einfach und schlicht waren Worte und Inhalt solcher Chorlieder. Die Weisen des Vorsängers und des einstimmigen Chores bewegten sich innerhalb eines geringen Tonumfangs von etwa 4–5 Tönen und besaßen fallende Tendenz. Sie waren dem Volke allgemein vertraut und wurden vor dem Bekanntwerden der Notenschrift mündlich weiterverbreitet.

Im homerischen Hymnus auf Apoll (III, 514–519) wird geschildert, wie der Gott selbst die Kreter zur Ausführung eines Paians unterrichtete, indem er als Vorsänger voranschritt und dazu die Leier spielte. Es heißt dann weiter:

„Im Rhythmus stampfend
Folgt den Kretern nach Pytho und sangen den Jepäon
(Hymnus auf Apoll)
Sangen auf kretische Art den Paian; ihnen ja legte
Honigsüßen Gesang in die Brust die Göttin, die Muse“.

Wir erkennen aus dieser Darstellung deutlich, daß der Paian ein Schreittanz mit Stampfschritten war, den der Vorsänger (hier der Gott selbst) und der Chor ausführten¹⁴. An dieser Stelle hat die mögliche

¹³ Koller (1963), 113 f.

¹⁴ Koller (1963), 112. Vgl. zur Stegreifdichtung auch Thomas Bertram Lonsdale Webster: *Von Mykene bis Homer*. München–Wien 1960. S. 171, 176 f., 240; Aign (1963), 324, 330 f., 361.

Ableitung des Wortes *παῖάν* von *παῖω* „schlage“ durchaus einen Sinn. Es fand also eine Verbindung von Singen, Rufen und Tanzen mit Stampfen oder Schlagen des Bodens statt. Der Rhythmus wurde durch die Körperbewegungen der Tanzenden und durch Fußstampfen, manchmal auch durch Händeklatschen (Hom. Od. 8, 377–380) unterstützt. Im allgemeinen war bei den Hellenen von alters her der Aulos¹⁵ das Begleitinstrument des Paians. Wenn auch Apoll den ersten Paian mit der Phorminx (Lyra) angestimmt haben soll und das Saiteninstrument – und zwar vornehmlich die größer und prunkvoller gebaute, jüngere Kithara – als das von ihm bevorzugte Instrument galt, mit dem er zumeist auf griechischen Vasenbildern abgebildet wurde, so kann man trotzdem nicht der Meinung *Max Wegners* beipflichten, der einen Gegensatz zwischen Aulos und Kithara bereits in älterer Zeit feststellen wollte und das Saiteninstrument als das alleinige Begleitinstrument des apollinischen Paians ansah¹⁶.

Der „Kampf“ zwischen Aulos und Kithara begann erst in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. durch den Philosophen Pythagoras, „der das Aulosspiel ganz und gar verwarf und so den Anstoß gab zum Kampf gegen den Aulos, der sich durch die ganze griechische Literatur der klassischen Zeit hindurchzieht“¹⁷. Apoll gilt sogar nach einer späteren Überlieferung als Erfinder des Aulos- und Kitharaspieles zugleich (Plut. mus. c. 14). Alkman überliefert (fr. 102 B), daß Apoll den Aulos geblasen habe. Und zwar habe er, so gibt die böotische Dichterin Korinna an, von der Göttin Athene das Aulosspiel erlernt (fr. 29 B bei Plut. mus. c. 14). Schließlich berichtet Alkaios in einer seiner Hymnen, daß man Chöre und Opferfeste dem Apollon unter der Begleitung von Auloi aufführte (fr. 3 B). Ebenso bezeugt Archilochos (fr. 76 D) die Aulosbegleitung zum lesbischen Paian. Dazu gibt es weitere Belegstellen in der griechischen Literatur¹⁸. Eine Begleitung des Paian durch ein Saiteninstrument kam nur selten vor.

¹⁵ Die heute noch immer meist übliche Übersetzung von *αὐλός* mit „Flöte“ ist völlig verfehlt, zumal es sich um ein ganz anderes Instrument als die Flöte mit ihren sanften, lieblichen, zur friedlichen Idylle geeigneten Klängen handelt. Der Aulos war ein Doppelrohrblattinstrument mit zylindrischer Bohrung, also eine Oboenart. Er wurde meist als Doppelaulos (*αὐλοί*) gespielt. Er besaß einen scharfklingenden, anstachelnden, zum Orgasmus aufreizenden Ton. Siehe zum „Aulos“ *Helmut Huchzermayer*: Die Bedeutung u. Stellung der Musik in der griechischen Tragödie. Festschr. 75 Jahre Stift. Hum. Gymn. M.-Gladbach 1952. S. 67; *Aign* (1963), 357.

¹⁶ *Wegner* (1949), 14–16; 79 f.

¹⁷ *Huchzermayer* (1930), 52–75.

¹⁸ *Deubner* (1919), 398 f.; *Huchzermayer* (1930), 23 f. *Wilhelm Christ*: Metrik der Griech. u. Röm. 2. Aufl. Leipzig 1879. S. 674 f.

Das Aulosspiel hatte kultische Bedeutung. Im Klang dieses Blasinstrumentes offenbarte sich seine magische Bestimmung weit mehr als in der Melodie. Es war insbesondere für die Begleitung von Paianen, Hymnen, Trauerliedern (Threnoi), Prozessions- und Marschliedern, Hochzeitsliedern, Dithyramben u. a. geeignet.

An der vorliegenden Homerstelle ist von einem begleitenden Instrument keine Rede, es fand hier wohl begleitungsloser Chorgesang und -tanz mit Stampfschritten statt, der vermutlich durch Händeklatschen unterstützt wurde.

Da der Rhythmus bei kultischen Chorgesängen und Heilliedern eine grundlegende Bedeutung vor allem als gestaltendes Prinzip der gesungenen Weisen hatte, so soll hier näher darauf eingegangen werden. Bei Platon lesen wir (leg. VII 799 A), daß die Bürger jedem Gott einen besonderen, jeweils nur ihm allein zukommenden Gesang weihen sollen. Also muß der Charakter aller Hymnen und Bittgesänge an eine Gottheit, der man betend naht, eben dieser Gottheit in Wort, Rhythmus und Melodie angepaßt sein. Besonders großer Wert ist auf die rhythmische Form zu legen. Diese „Musikē“ spiegelt das Wesen des Gottes wieder. Ihr wurde eine magische Wirkung zuerkannt, sie war also ein Mittel zur Bezwingung der Götter in der Hand des Menschen. So singen die Sänger den Paian mit erhabenen Weisen und solchen Rhythmen, durch welche die charakteristische Eigenart Apollons zum Ausdruck gebracht wird. Lange Zeit blieb die Einfachheit und Würde dieser Musik erhalten.

Seit alters her war der Paion (Päon), ein fünfzeitiges Maß, das Versmaß des Paian: $- \cup \cup \cup$ oder $\cup \cup \cup -$. Er heißt Creticus ($- \cup -$), wenn die beiden äußeren Kürzen durch eine Länge vertreten werden, Baccheus ($\cup - -$) bzw. Antibaccheus ($- - \cup$), wenn anstelle der beiden inneren Kürzen eine Länge steht¹⁹. Der Name Creticus geht auf den kretischen Paian zurück. Durch die Dorer gelangte der Paian nach Sparta und wurde dann in ganz Griechenland bekannt. „Beliebte Tanzweisen und die Rhythmen dazu, auch zu bestimmten Zeiten nach dem Gesetz gesungene Paiane, nannte man geradezu Kretika“²⁰. In älterer Zeit erscheint die dreisilbige Normalform, der Creticus mit 2 Längen ($- \cup -$), als das bevorzugte Maß. Ein solches Maß liegt in vollkommen einheitlicher Form noch in den in Delphi am Schatzhaus der Athener in Stein gehauenen Hymnen Nr. II und III vor. Diese ge-

¹⁹ *Rupprecht* (1949), 52; *Crusius* (1894), 51 f.

²⁰ *Karl O. Müller*: Dorier II. Breslau 1844. S. 324.

hören zeitlich etwa der Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts an. Über den Worten befinden sich die eingehauenen Gesangnotenzeichen. Nach Meinung von *Crusius* kann man diese Chorhymnen als Paiane ansehen, da sie Enkomien auf den Gott Apollon und auch „im technischen Sinne“ einem Paian gleich seien²¹. Aus anderen schriftlich überlieferten Paianen aus späteren Zeiten ersehen wir, daß auch andere Versmaße angewandt wurden, z. B. Glykoneer und Pherekrateer²².

Das paionische Versmaß hat nach Aussage der Alten einen überwiegend tanzmäßigen Charakter. Man kann zu ungeraden, fünfzeitigen Taktarten ebensogut taktmäßig Schreittänze aufführen wie zu geraden. „Die energischer betonten Töne treffen in regelmäßigem Wechsel bald auf den linken, bald auf den rechten Fuß; die Bewegung wird freier und lebhafter, kann aber doch immer noch ihren marschmäßigen Charakter beibehalten“ (*Crusius* [1894], 59).

Der Paion besitzt das gleiche enthusiastische Ethos wie der Aulos²³. Hier handelt es sich aber noch nicht um die sittliche Kraft der späteren Ethoslehre, sondern es ist die Erschütterung, der Affekt gemeint, den die Musik auf dem Aulos darstellen kann. Nach Pindar (Pyth. XII) ist das Aulosspiel göttliche Erfindung der Athene, und zwar als musikalische Darstellung des lauten Wehklagens, des furchtbaren Schmerzschreis. Der Ton des durch gestoßenen Luftstrom geblasenen Instruments ist der menschlichen Stimme sehr ähnlich. Ebenso wie die Stimme durch den Atem alle Affekte, wie Freud und Leid, den größten Schmerz auszudrücken vermag, so ist auch der Aulos in vollkommener Weise dazu imstande²⁴. Er kann eine lange Silbe (Wortsilbe) auch die entsprechend lange Zählzeit (= 2 Kürzen) aushalten, so daß 2 kurze Silben auf einen Ton fallen. Der gezupfte Ton eines Saiteninstrumentes verhallte schnell, jeder Ton war einer Silbe gleich. Jedoch durch seinen lauten, durchdringenden und lang-ausdauernden Ton war das Blasinstrument besonders zur Begleitung von Chorliedern (im Kult, bei Festen, bei der Arbeit, beim Marsch usw.) das ideale Begleitinstrument. Es darf außerdem nicht außer acht gelassen werden, daß in den „Ur-

²¹ *Crusius* (1894), 62 u. l. c. Anm. 84.

²² Der in Delphi ohne Musiknoten gefundene Paian Nr. 1 des Aristonoos bestand aus einer Strophe zu je 3 Glykoneern und 1 Pherekrateus (*Crusius* [1894], 3). In der vorliegenden Abhandlung sind bei der Behandlung und Erwähnung von Paianen, sofern es nicht anders bemerkt wird, immer nur Paiane zu Ehren des Apoll gemeint.

²³ Aristides Quintilianus (*Meibom*), 98. Vgl. Anm. 38 dieser Arbeit.

²⁴ *Georgiades* (1958), 9 f. u. 21.

paianen“ die Längen in der Überzahl waren; denn, wie schon erwähnt, kennen wir als ältesten Heilruf den dreimaligen Ruf an Apoll, aus dem sich die ältesten Paiane entwickelten:

ἰῆ Παῖάν | ἰῆ Παῖάν | ἰῆ Παῖάν
 - - - - | - - - - | - - - -

Diese 12 Longae stellen eine Art von Urmaß dar, auf welches der bekannte römische Metriker Caesius Bassus seine beiden Urmaße und damit alle anderen Maße zurückführen wollte (Derivationstheorie).

Auf die gleiche Weise wie bei der im 1. Gesang der Ilias erwähnten Versöhnung mit Apollon und der Befreiung von der Pest wurde auch in der Folgezeit der Gott in der Not durch den feierlich ausgeführten Paian angerufen. Es wird überliefert, daß noch Jahrhunderte später, um die Mitte des 7. vordchristlichen Jahrhunderts, der Kreter Thaletas von Gortyn auf Veranlassung des Orakels von Delphi von den Lakadämoniern nach Sparta gerufen worden sei und durch seine Musik die dort grassierende Pest vertrieben habe (Plut. mus. c.42). Ihm ist die Einführung der zum Aulos gesungenen Paiane und Hyporcheme (Chortanzlieder) in Sparta zuzuschreiben (Plut. mus. c.9 u. 10)²⁵. Wichtig ist auch eine weitere Notiz bei Plutarch (mus. c.10), er habe dort den paionischen und kretischen Rhythmus in die Vokalmusik eingeführt. Wir ersehen daraus, daß die Paiane ihren ursprünglichen Rhythmus (Paione und Kretiker) sowie ihr begleitendes Instrument (Aulos) und somit ihren alten, strengen Stil getreu bewahrt haben. Von den beiden Delphischen Hymnen Nr. II und Nr. III (mit Musiknoten), in denen der fünfzeitige paionische Rhythmus streng beibehalten ist und die einen archaisierenden Charakter zeigen, wurde bereits gesprochen.

Das einzig erhaltene Beispiel eines Paians mit Musiknoten entstammt dem 2. nachchristlichen Jahrhundert, ist aber sicherlich älter. Es handelt sich um das 1. Fragment auf dem Berliner Papyrus (Pap. Berlin 6870). Es ist ein Chorlied auf den Selbstmord des älteren Aias, dem ein Nachspiel auf dem Aulos folgt²⁶. *Pöhlmann* ([1960], 45 f.) meint dazu: „Der Takt des Stückes . . . ist (spondeisch) und zwar in doppelten Zeitwerten (2/2). Er hat mit der Metrik des Textes nicht das geringste zu tun . . . Das Stück besteht nur aus langen Silben, die aber in verschiedener Weise rhythmisiert werden“.

²⁵ *Huchzermeyer* (1930), 43. Zu Plutarchs Schrift „De musica“ siehe Anm. Nr. 55 dieser Arbeit.

²⁶ *Sachs* (1968), 180, 223 u. 248.

II.

Eine Wende in der Medizin gab es im 6. Jahrhundert, als die jonischen Naturphilosophen sich damit beschäftigten, die Naturerscheinungen auf natürliche Ursachen zurückzuführen. Die rationale Erklärung der Natur aller Dinge fand in den jonischen Kolonien an der Küste Kleinasiens statt, wo griechische und orientalische Kulturen sich berührten. Die Naturphilosophen sind für die Entwicklung des menschlichen Denkens bis heute noch von größter Bedeutung. Ihnen ist die Abkehr vom mythischen Denken und die wissenschaftliche Erschließung wichtiger Disziplinen zu verdanken. Zu nennen ist hier auch ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, insbesondere für die Musiktheorie und deren praktische Auswirkung. Auf dem Gebiet der Heilkunde sind an die Stelle der „dämonischen Krankheitslehre“ medizinische Theorien getreten. Pythagoras trug grundlegend dazu bei, daß die Medizin zu einer wissenschaftlichen Heilkunst wurde²⁷. Die Zahl ist nach ihm das formende und bildende Prinzip, sie ist das Wesen aller Dinge überhaupt, sie macht das vorher Ungeordnete zu einem Geordneten, zu einem Kosmos. Und Musik ist das Ebenbild des Kosmos. Wenn der Mensch gesund ist, besitzt er einen Zustand des vollkommenen Gleichgewichts, die Harmonie. Ist aber diese Harmonie, die untrennbare Einheit von Leib und Seele, gestört, so muß sie wiederhergestellt werden. Dies geschieht durch die psychosomatische Methode: der Leib wird mit Medizin (Diätetik), der Geist mit Musik behandelt²⁸. Die Pythagoräer waren Ärzte, die sich um den ganzen Menschen bemühten. So wurden in der pythagoräischen Schule Medizin und Musik mit großer Hingabe betrieben und standen gleichrangig nebeneinander. Pythagoras selbst hatte die besänftigende und erheiternde oder die erregende und aufreizende Macht der Musik kennengelernt und sich ihrer zu therapeutischen Zwecken bedient. Viele Beispiele dafür finden sich in der Pythagoras-Vita des Jamblichos²⁹ und an anderen Stellen im Schrifttum. Sie sind z. T. umstritten oder gehören ins Reich der Fabeln. Da sie oft zitiert werden und fast allgemein bekannt sind, so können

²⁷ Leider sind von Pythagoras selbst keine schriftlichen Zeugnisse überliefert, und wir müssen unsere Kenntnisse über ihn und seine Lehren aus den Schriften seiner Schüler, aus verstreuten Notizen bei späteren Schriftstellern, insbesondere aus den Pythagorasbiographien der Neuplatoniker Porphyrios (3. Jh. n. Chr.) und Jamblichos (Anfang des 4. Jh. n. Chr.) beziehen.

²⁸ Sigerist (1963), 572–575.

²⁹ „Jamblichos“ siehe Literaturverzeichnis.

sie – mit wenigen Ausnahmen – hier nicht im einzelnen behandelt werden. Grundlegende Ausführungen finden wir in der Abhandlung *Jos. Schumachers*: „Musik als Heilfaktor bei den Pythagoräern im Licht ihrer naturphilosophischen Anschauungen“³⁰. Die folgende Jamblichosstelle (c.5 § 64 bei *Schumacher* [1958], 13) gibt uns eine ausführliche Darstellung der Therapie durch Musik in gesunden und kranken Tagen:

Pythagoras „stellte die musikalische Erziehung mit Hilfe von Rhythmen und Liedern an die erste Stelle. Durch sie kamen Heilungen menschlicher Charaktere und Affekte zustande, wurde harmonischer Ausgleich der seelischen Kräfte entsprechend ihrer anfänglichen Gestaltung bewirkt und Linderung und Heilung körperlicher und seelischer Krankheiten von ihm erdacht. Und fürwahr, . . . er verordnete den Leuten seines Umgangs die sogenannten musikalischen Kompositionen, Tondichtungen und Instrumentalspiel und ersann sie, indem er in herrlicher Weise Mischungen von diatonischen, chromatischen und enharmonischen Liedern erdichtete mit deren Hilfe sie leicht die seelischen Leiden, wofern sie sich wider die Vernunft seit kurzem in ihnen bildeten und aufkeimten, in die entgegengesetzten überführten und umwandelten: Betrübnis, Zorn, Mitleid, widersinnige Eifersucht, Furcht, alle möglichen Begierden, Animositäten, heftiges Verlangen, Hochmutsanwandlungen, Schläffheit, Heftigkeiten. So richtete er jeden einzelnen von diesen durch passende Lieder wie durch heilsame Arzneimittel zur Tugend auf“³¹.

Wir sehen aus diesem Bericht, in dem sehr wahrscheinlich „altpythagoräische Lehren“ enthalten, aber auch manche spätere Erfahrungen hinzugekommen sind, daß von Pythagoras bei dem musikalischen Erziehungsplan als besonders einflußreiche Mittel Rhythmen und Lieder zur Heilung menschlicher Charaktere und Affekte und damit zur Wiederherstellung der seelischen Harmonie hinzugezogen wurden³². Auch die Heilung körperlicher Krankheiten war darin eingeschlossen.

Ebenfalls durch Tänze versuchte man Heilung zu erreichen. Als Begleitinstrument zu Tänzen und Liedern wurde von Pythagoras die Lyra (das Saiteninstrument) bevorzugt, während er das Aulosspiel verwarf, weil er den Klang dieses Blasinstruments für weich, orgiastisch, unedel und schädlich hielt. Aber es ist auch bekannt, daß viele Pythagoräer die Auletik (das reine Aulosspiel) pflegten und Pytha-

³⁰ Siehe bei *Schumacher* (1958), 1–16.

³¹ Dazu auch Jamblichos, *Pyth.-Vita* 110–114. Bei *Schumacher* (1958), 1 f.

³² *Neubecker* (1956), 76.

goras selbst einmal mit Hilfe eines Aulosbläusers einen Rasenden zu bändigen wußte (darüber ist später noch zu reden)³³.

Die Therapie durch Musik bezeichnete Pythagoras bereits mit dem Begriff „Katharsis“ (κάθαρσις). Darunter ist eine Art von seelischer Läuterung, die heilende Wirkung bestimmter Weisen, Rhythmen und Harmonien auf den Charakter und die Wiederherstellung des in Unordnung geratenen seelischen Gleichgewichts zu verstehen. Eine Äußerung des Aristotelesschülers und Musiktheoretikers Aristoxenos (320 v. Chr.) verdeutlicht das Prinzip der Musiktherapie: „Die Musik bringt durch die ihr innewohnende Ordnung und Ausgeglichenheit die Seele in den entgegengesetzten Zustand und beruhigt sie“, (d. h. befreit sie von störenden Affekten)³⁴. Hier handelt es sich um eine allopathische Katharsis; denn es werden gerade entgegengesetzte (andersartige) Mittel, was Melodie, Rhythmus und Harmonia angeht, zur Heilung herangezogen. „Contraria contrariis curantur“ ist also die Quintessenz der pythagoräischen Therapie³⁵.

Die Pythagoräer haben durch ihre ethisch-kathartischen Anschauungen die Lehre vom Ethos in der Musik in Griechenland begründet bzw. ausgebildet. Unter dem Begriff „Ethos“ ist die emotionale Kraft, die der Musik – und zwar jeder Harmonia (Oktavgattung)³⁶, jeder Melodie (Folge von Tönen), jedem Rhythmus, ja jedem Musikinstrument (insbesondere der Kithara oder dem Aulos) – innewohnt, zu begreifen. Auch die „Tonhöhe war für die Ausprägung eines Ethos zweifellos unentbehrlich“³⁷.

Bei der Frage nach dem Ursprung der Ethoslehre vermutet man orientalische, insbesondere ägyptische Einflüsse. Die Lehre vom Ethos befaßt sich mit den Beziehungen der musikalischen Elemente zu den

³³ Über Pyth. u. seine Musikanschauung vgl. *Huchzermeyer* (1930), 52 f.

³⁴ Aristoxenos fr. 91; ausführlich zur Heilwirkung der Musik bei den Pythagoräern *Boehm* (1958), 138–142.

³⁵ *Meinecke* (1948), 71.

³⁶ Die hier angeführten Harmoniai, die sich aus 2 gleichgebauten Tetrachorden zusammensetzen, dürfen in keiner Weise mit den modernen Tonleitern in Parallele gesetzt werden. Sie entsprechen in etwa unserem Dur und Moll. Das wesentliche Charakteristikum ist die Stellung der Halbtöne innerhalb der beiden Tetrachorde. *Sachs* (1924), 64 führt dazu treffend aus: „Etwas Merkwürdiges tritt hinzu . . . Das sind gewisse Züge, bestimmte melodische Wendungen, ein nicht immer leicht faßbares Bauprinzip, eine eigene Gesamtlinie, ein ausgesprochener Gemütswert, kurz Unmeßbares und Unwägbares, was nicht der Tonleiter als solcher innewohnt . . ., sondern den Stammweisen, denen sie entnommen ist“.

³⁷ *Sachs* (1968), 230–232.

Bewegungen, die in der menschlichen Seele immanent verborgen sind. Die Musik stellt bestimmte Affekte dar, die eine seelische Verwandtschaft aufweisen und beim Hörer ihr Echo finden. Diese Erkenntnis war für die Musiktherapie von immenser Bedeutung. Es kommt entscheidend darauf an, jene Melodien, Harmonien und Rhythmen auszuwählen, die geeignet sind, die gestörten bzw. ungeordneten seelischen Bewegungen zu ordnen und in die richtige Bahn zu lenken. Wenn jedoch die falschen Musikweisen ausgewählt werden, so wird das Ungeordnete im Hörer in eine noch größere Unordnung versetzt und das seelische Gleichgewicht noch nachhaltiger gestört.

Platon, Aristoteles, Aristoxenos und schließlich Aristides Quintilianus³⁸, um nur die bedeutendsten Vertreter dieser Lehre zu nennen, bildeten sie weiter aus. Bei Platon nimmt die Musik in der Erziehung die erste Stelle ein, weil „Rhythmus und Harmonia am tiefsten in das Innere der Seele eindringen, sie am stärksten ergreifen, indem sie ihr Wohlgestalt bringen und den Menschen demgemäß gestalten, sofern er richtig erzogen wird, sonst freilich das Gegenteil“ (rep. III, 401 D). Platon nimmt bei der Bewertung der ethischen Kraft und ordnenden Macht der Musik einen ähnlichen Standpunkt ein, wie ihn die Pythagoräer schon besaßen; aber noch größer war der Einfluß des Atheners Damon auf ihn, der die Ethoslehre bereits zu einem System ausgebaut zu haben scheint³⁹. Er war der Lehrer des Perikles und genoß als Staatsmann und hervorragender Musiktheoretiker hohes Ansehen.

Auch bei Aristoteles hat die Musik in seinen Vorstellungen vom „idealen Staat“ (pol. VIII c. 5–7 bei Jan [1895], 23–34) eine zentrale Stellung inne⁴⁰. Beide Philosophen stellen ausführliche Überlegungen und gründliche Untersuchungen an, welche musikalischen Elemente man bei der staatsbürgerlichen Erziehung zulassen und welche

³⁸ Aristides Quintilianus, der (nach Schäfke) Anfang des 2. nachchristl. Jhs. lebte, geht aber in seiner vielseitigen Schrift „Über die Musik“ (3 Bücher) neben eigenständigem Gedankengut auf alte, wichtige Quellen zurück. Er berichtet in zuverlässiger Weise über die wiss. Erkenntnisse der Pythagoräer, bietet unersetzliche Teile der Lehren Damons (5. Jh. v. Chr.), stützt sich in seinen Ausführungen auf Aristoxenos und andere alte Gewährsmänner und macht bedeutsame Angaben über die Musikerziehung – insbesondere bei Platon – und über die Heilungen von seelischen Erkrankungen und Leidenschaften durch Musik. – Vgl. dazu Abert (1905), 65; Vetter (1961), 397 f.; Koller (1963), 152. Ausgaben des Arist. s. Lit.-Verzeichnis.

³⁹ *Neubecker* (1956), 77.

⁴⁰ Hierüber liegt eine umfangreiche Literatur vor. – *Abert* (1899) passim; *Werner Jaeger*: *Paideia* (3 Bde.), Berlin 1936–1947; *Vetter* (1961), 18–33; *Busse* (1928), 34–45.

man ausschließen solle. Dabei verwirft Platon die meisten Harmoniai sowie den Wechsel der Harmoniai und läßt die dorische und phrygische allein gelten. Die bunte Mischung der Rhythmen und die Mannigfaltigkeit der Versmaße lehnt er ab (rep. III, 398 B) und nimmt auch sonst eine einseitige, stark-konservative Stellung ein. Aristoteles dagegen zeigt sich hier weitherziger und erkennt neben der sittlich-guten auch die sinnlich-schöne Musik an und läßt alle Tonarten gelten. Auf eine ausführliche Darstellung der musikerzieherischen Vorstellungen der beiden Philosophen muß hier verzichtet werden. Es werden nur die Vorstellungen und Erörterungen herangezogen, die sich mit Heilwirkungen im leib-seelischen Bereich, insbesondere mit der fundamentalen Stellung und Bedeutung von Rhythmus und Harmonia hierbei auseinandersetzen.

Platon und Aristoteles schließen das Aulosspiel – ebenso wie die Pythagoräer – von der musischen Erziehung nachdrücklich aus. Beide vertreten die Meinung, der Aulos sei kein ethisches Instrument, sein Klang erwecke in den Hörern Enthusiasmus und eine Erregung, die sich bis zum Orgasmus steigern könne⁴¹. Aber die Heilkraft der Aulosmusik, besonders in Verbindung mit der phrygischen Harmonia ist den Philosophen wohlbekannt.

Wenn wir nun auf das Ethos der phrygischen Harmonia näher eingehen, da sie als Haupt-Tonart des Aulos mit ihm eng verbunden ist, so hören wir von Aristoteles (pol. VIII c. 7 [8/9] *Jan* [1895], 33), sie habe infolge ihres enthusiastischen, aufreizenden, pathetischen Ethos unter den Harmoniai dieselbe Bedeutung wie unter den Instrumenten der Aulos. Beide seien orgiastisch und leidenschaftlich. Einen Beweis dafür böten die Dichtungen. Denn jede dionysische und verwandte Bewegung stelle sich unter den Instrumenten am meisten auf dem Aulos dar, und von den Harmoniai sei es die phrygische, in der diese sich angemessen ausdrücke, wie auch der Dithyrambos zugegebenermaßen phrygisch sei. Die phrygische Harmonia ist in der Musiktherapie nicht zu entbehren, und die phrygischen Aulosweisen gelten mit ihrer enthusiastischen oder orgiastischen Wirkung als das beste Mittel, eine Katharsis und eine Heilung im seelischen, ja sogar im körperlichen Bereich hervorzurufen.

Bei den Pythagoräern handelte es sich bei der Katharsis um eine Art von seelischer Läuterung, einer Besserung des sittlichen Charakters. „Die ganze pythagoräische Schule vollzog die sogenannte Vervoll-

⁴¹ *Huchzermayer* (1930), 66–68.

kommnung der Seele, eine innere Kräftigung und Beeinflussung, indem man ihren Zustand mit bestimmten geeigneten Tonweisen hilfebringend in den gegenteiligen überführte“ (Jambl. vit. Pyth. 114)⁴².

Eine „Katharsis“ bzw. Heilung durch Musik und Tanz wird von Platon mehrmals erwähnt (leg. VII 790 D E). Es handelt sich um eine Form der religiösen Ekstase, den Korybantismus. Hier wurden die Heilsbedürftigen, die von Wahnvorstellungen Ergriffenen, bei Weihefesten zu Ehren der phrygischen Göttin Kybele durch wilde Tänze und phrygische Aulosweisen, unterstützt von Lärminstrumenten, in eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Verzückung versetzt. Von besonderer Bedeutung waren hier die Μητρῶα, Lieder des Auletēn Olympos auf die Göttermutter Kybele. Hierüber wird später noch zu reden sein. Um nun diese korybantisch Entfesselten in einen Zustand ruhiger Besonnenheit zurückzuführen, wurde zunächst die Raserei durch besondere, noch stärker erregende Weisen, die sich ebenfalls der phrygischen Harmonia bedienten, weiter gesteigert, bis dann auf dem Höhepunkt eine vehemente Entladung erfolgte und die Leidenden dadurch Erleichterung bekamen und geheilt wurden⁴³. Diesen Vorgang bezeichneten die Griechen als Katharsis (Heilen durch Reinigung). An die Heilbarkeit der Mania (des heiligen Wahnsinns) durch gewisse phrygische Aulosweisen glaubte man allgemein. Hier liegt die Theorie von der „Heilung durch Steigerung und Brechung des Affekts“ zugrunde, die ursprünglich zum Korybantismus gehörte⁴⁴. Auch die nächtlichen Feiern im Dienste des thrakischen Gottes Dionysos sind den Kybelefesten innerlich verwandt und führen auf gleiche Weise eine Katharsis der zur höchsten Ekstase gebrachten Seele herbei. Bei dieser Katharsis, die im Bereich der orgiastischen Kulte stattfand, handelt es sich um eine „grundsätzlich homöopathische Behandlung“ (nach homöopathischer Methode)⁴⁵: *similia similibus curantur*.

Wenn wir nun die ethische und heilende Wirkung der Musikē – hauptsächlich im Anschluß an die Aussagen von Platon und Aristoteles – kurz zusammenfassen, ergibt sich folgender Sachverhalt: Das Lied (μέλος) in seiner Dreiheit von Logos, Harmonia und Rhythμός verkörpert das Ethos. Und zwar sind Rhythμός und Harmonia die beiden Grundkräfte, die am stärksten in das Innere der Seele eindrin-

⁴² Zitat bei Boehm (1958), 141. ⁴³ Vgl. auch Plat. symp. 215 C – E; Krit. 54 d.

⁴⁴ Rohde (o. J.), 286 f. Anm. 137.

⁴⁵ Sachs (1968), 234; Vetter (1957), 60–62. Boehm (1958), 145 spricht von einer „isopathischen Katharsis“, was dasselbe meint.

gen (Plat. rep. III 398). Trotz seiner engen Bindung an den Logos nimmt der Rhythmus die alles überragende Stellung ein⁴⁶. *H. Abert* (Ethos, S. 54) vertritt die Auffassung, daß die Griechen dem Rhythmus eine ungleich höhere Bedeutung zugemessen hätten als dem Melos, und sagt an anderer Stelle: „Wir haben somit im Rhythμός das eigentliche Lebensprinzip der griechischen Musik zu erkennen“. Und *W. Vetter* meint⁴⁷, das rhythmische Prinzip sei es allein, welches das Melos aktiviere und regulativ beeinflusse. Ein wichtiges Kriterium für die antike Auffassung des Rhythmus böten seine „objektiven ethischen Folgeerscheinungen“. Das Altertum interessiere sich besonders auch für die medizinisch-therapeutischen Wirkungen des Rhythmus.

Eine anschauliche Vorstellung von der Vielfalt und dem Ausmaß der antiken Rhythmuslehre bieten die Ausführungen des Bakcheios (4. Jh. n. Chr.) in seiner Isagoge (§ 89–101 bei *C. v. Jan* [1895], 312–316). Aus dem Aufbau der griechischen Metrik können wir ersehen, daß die Rhythmik bei den alten Griechen „entschieden verfeinerter und spannungsreicher“ war als der musikalische Rhythmus bei den Naturvölkern (*Wegner* [1949], 176). Über 100 Arten von Versfüßen finden wir bei den Griechen.

Der Rhythmus wird als das männliche und das Melos als das weibliche Prinzip angesehen, eine Anschauung, die wahrscheinlich auf die Pythagoräer zurückgeht⁴⁸. „Rhythmus und Harmonia bringen Form und Ausdruck in das weiblich-passive Melos. Das in diesem Sinne rhythmisch-harmonisch gebändigte Melos trifft die Seele zuinnerst . . . es packt die Seele des Hörers . . . dank der mit ihm verbundenen εὐσχημοσύνη, also dank einer ethischen Eigenschaft“⁴⁹.

Der Rhythmus ist die zeugende Kraft, das gestaltende Prinzip; er formt die Worte, das Melos und gegebenenfalls die Tanzbewegungen. Der griechische Dichter schuf nicht etwa zuerst den Text und erfand darnach die Melodie dazu, sein Dichten war vielmehr gleichzeitig mit dem Komponieren verbunden. Der Rhythmus seiner Worte erzeugte die Melodie als „Ergänzung und Vollendung“⁵⁰. Sie muß sich in der zum Ethos passenden Harmonia bewegen. So ist die Tonart (Harmonia) neben dem Rhythmus von besonderer Wichtigkeit. Bei Platon waren Rhythmus und Melos demnach immer eng mit dem Logos ver-

⁴⁶ Bei Platon (leges II 665) wird er als „Ordnung der Bewegung“ (τάξις κινήσεως) definiert.

⁴⁷ *Vetter* (1961), 450 f.

⁴⁸ *Abert* (1899), 25. In diesem Sinne später auch bei Aristides Quintilianus.

⁴⁹ *Vetter* (1957), 20.

⁵⁰ *Georgiades* (1958), 42–45.

bunden: er erkannte nur Musik in Verbindung mit Gesang an, wie im allgemeinen die Musiker der klassischen Zeit. Er vertrat die Meinung (bei *Georgiades* [1958], 99 f.) man solle nur die Rhythmen eines geordneten und mannhaften Lebens berücksichtigen. Dann müsse man den Versfuß und die Melodie nötigen, sich den Worten eines solchen Mannes anzupassen, nicht aber umgekehrt. Im folgenden beruft sich Platon dann bezüglich der geeigneten Rhythmen auf die Darlegungen Damons. Bei Aristoteles handelt es sich jedoch nicht mehr um eine feste Verbindung von Rhythmus und Melodie mit dem Wort. Er sagt vielmehr (pol. VIII 5 [8/9] bei *Jan* [1895], 27 f.): „In den Melodien selbst sind Darstellungen von sittlichen Haltungen bereits enthalten . . . Ähnlich verhält es sich auch mit den Rhythmen. Die einen haben einen ruhigeren, die anderen einen bewegten Charakter, und bei diesen haben wieder die einen derbere, die anderen edlere Bewegungen. Daraus wird nun deutlich, daß die Musik irgendeine (eine bestimmte) sittliche Beschaffenheit der Seele herbeizuführen imstande ist“. Es kommt ihm aber maßgeblich auf die Wahl der richtigen Rhythmen an. Er unterscheidet anständige und unanständige, edle und gemeine Rhythmen.

Die Erziehung durch Musik wurde von den Pythagoräern als eine Art von Heilung angesehen⁵¹. Auch Platon und Aristoteles waren bemüht, den Zustand der Gesundheit durch die Auswahl der angemessenen Melodien, Rhythmen und Harmonien zu stärken und das seelische Gleichgewicht zu bewahren. Die rhythmische Erziehung dient nach Meinung Platons⁵² zu einer vorbeugenden oder therapeutischen Immunisierung gegen innere Differenzen und äußere Einflüsse, die das seelische und körperliche Gleichgewicht stören.

In einer nun folgenden Darstellung und Interpretation des Begriffs *κάθαρσις* bei Aristoteles stellt sich dieser in einem anderen Sinne dar als die allopathische Katharsis der Pythagoräer oder die durch eine vehemente Entladung erfolgte homöopathische (isopathische) Katharsis in den ekstatischen Kulte der Kybele und des Dionysos. Aristoteles teilt im Anschluß an die Auffassung einiger Philosophen die Tonweisen (*μέλη*) in ethische, praktische und enthusiastische ein (pol. VIII 7 [4] bei *Jan* [1895], 31 f.). Nach seiner Auffassung solle man sich aller Harmoniai bedienen, da die Musik nicht einem, sondern mehreren Zwecken diene; für die Erziehung jedoch solle man nur die Harmoniai hinzuziehen, die das stärkste Ethos besitzen. Hierzu seien die dorische Harmonia und als Begleitinstrument vornehmlich die Lyra zu rechnen.

⁵¹ *Newbecker* (1956), 76.

⁵² *Timaios* 88; auch *Tim.* 47.

Die praktischen und enthusiastischen Tonarten solle man zum Anhören zulassen, wobei andere sie bei ihrem Spiel verwenden. Die starke Erregung, die in einigen Fällen die Seele ergreife, sei allenthalben vorhanden, aber es komme auf das Mehr oder Weniger an, wie bei Mitleid (ἔλεος) und Furcht (φόβος), besonders aber beim Enthusiasmus. Wörtlich heißt es dann weiter: „Denn auch von dieser Erregung (ἐνθουσιασμός) werden einige Menschen stark gepackt. Wir sehen aber nun, daß diese Menschen infolge der heiligen Lieder (sc. des Olympos), wenn sie die Lieder anwenden, welche die Seele aus dem Zustand der Erregung herausführen (τοῖς ἐξοργιάζουσιν τὴν ψυχὴν), sich beruhigen, wie wenn sie eine Art von ärztlicher Heilung und Reinigung erführen“. Die Präposition ἐξ in ἐξοργιάζειν ist hier mit „heraus“ zu übersetzen. Unter ἐξοργιάζοντα μέλη sind die Lieder des Olympos zu verstehen, die die Seelen aus dem Zustand des Orgiasmos (des Verzücktseins) herausführen. Ebenso übersetzt *Koller* (S. 162) die Stelle und spricht S. 164 von „entzaubernden Liedern“⁵³. Auch in der Aristotelesübersetzung von O. *Gigon* lesen wir in gleichem Sinne: „Bei den heiligen Gesängen aber sehen wir diese [d. h. die besonders stark zum Enthusiasmus neigenden Menschen], wenn sie die Seele beruhigende Töne vernehmen, sich sammeln — —“.

Bei der Katharsis handelt es sich, wie die Forschung festgestellt hat, um einen Begriff aus dem medizinischen Bereich. W. *Schadewaldt* sagt ([1955], 40 f.): „Denn ebendies, das Ausscheiden, Beseitigen, Fortschaffen von störenden und beschwerlichen Stoffen (und Erregungen) aus dem Organismus ist ganz eindeutig der Sinn von κάθαρσις als medizinischer Purgierung . . .“. Und weiter meint er, indem er die vorliegende Aristotelesstelle paraphrasiert: daß Menschen, die unter Anwendung heiliger, orgiastischer Lieder und Gesänge in Verzückung geraten sind, hernach, wenn sie wieder in den Normalzustand kommen, „gleichsam eine Kur, nämlich eine Purgation erfahren haben. (Sie fühlen sich, wie der medizinisch Purgierte, auf eine höchst angenehme Weise wohligh entleert und erleichtert)“.

⁵³ Allerdings findet sich bei ihm auch die unklarere Übersetzung „solche erregende Gesänge“. Auch *Vetter* (1957), 61: „diese [Lieder], die sonst das Gemüt berauschen“. Nach den griech. Lexika von *Pape*, *Passow* u. *Liddell-Scott* ist das „ἐξ“ in ἐξοργιάζειν verstärkend, und das Wort hat die Bedeutung „auf die Orgien vorbereiten“ oder „in eine mystische Verzückung versetzen“. Vgl. auch *Abert* (1899), 15 f. u. 85. Über die Katharsis in der Tragödie vgl. *Wolfgang Schadewaldt*: Furcht u. Mitleid. In: *Antike u. Gegenwart*. D.T.V. Nr. 342, München 1955. S. 16–60. Dazu *Albin Lesky*: Die griech. Tragödie. Stuttgart 1958. S. 17.

Von den „heiligen Liedern“ des Olympos sagt Aristoteles (bei *Jan S.* 26): „Diese machen anerkanntermaßen die Seele enthusiastisch, und der Enthusiasmus ist eine Modifikation (πάθος) des seelischen Charakters“ (*O. Gigon*). Auf den hier erwähnten legendären phrygischen Auleten und Musiker Olympos⁵⁴, den man sogar den „Begründer der griechischen Musik“ nennt, gehen wichtige musikalische Neuerungen – vor allem auf dem Gebiet der Rhythmik, Melodik und Harmonik – zurück⁵⁵. Er soll ferner kunstmäßige Instrumentalstücke (Aulosweisen) und auletische Nomoi⁵⁶ auf verschiedene Götter komponiert und in Griechenland eingeführt haben. Es fand dann eine Vermischung von alten orientalisches-kleinasiatischen Kultweisen (Nomoi) und von auletischen Nomoi auf einheimisch-griechische Gottheiten, wie auf Athene (*Plut. mus. c. 33*), Ares (*c. 29*), Apoll (*c. 7*), statt. Die erwähnten „heiligen Lieder“ sind den Nomoi in ältester Form gleichzusetzen. Es handelt sich um sehr alte Kultgesänge auf einfacher, feststehender melodischer Grundlage. Aristoxenos (*Plut. mus. c. 18*) urteilt folgendermaßen über die Kompositionen des phrygischen Musikers, von denen ihm noch einige bekannt gewesen sein müssen: „Nicht aus Unkenntnis ist es geschehen, daß Olympos und Terpander sowie ihre Zeitgenossen und Nachfolger sich der Vieltönigkeit und Mannigfaltigkeit enthielten. Das bezeugen die Werke des Olympos und Terpander und aller derer, die in gleichem Stile komponierten. Durch ihre Trichorde⁵⁷ und

⁵⁴ Man hat mehrere Musiker dieses Namens zu unterscheiden, vgl. *Georgiades* (1958), 127 u. *Huchzermeyer* (1930), 35. Hier möge der Name „Olympos“ als eine Art von Kollektivbezeichnung für alle von Phrygien her einströmenden musikalischen Neuerungen bzw. für eine Vermischung kleinasiatischer u. griech. Musik stehen. – Zu Olympos s. auch *Busse* (1928), 36.

⁵⁵ Vgl. *Abert* (1899), 108–110; *Vetter* (1957), 61, (1961), 470; *Vogel* (1963), 2. Teil; *Sanden* (1957), 49–51. *Plut. mus. c. 5, 7, 11, 15, 17–19*. – Die unersetzliche Schrift des Plutarchos von Chaironea (46 bis nach 120 v. Chr.) *περὶ μουσικῆς* (*De musica*) enthält zahllose Tatsachen der altgr. Musikgeschichte, besonders des 7. bis 4. vordristl. Jhs. Sie geht zurück auf sehr alte und sehr gute Quellen und enthält Auszüge aus Werken von 1. Glaukos von Rhegion (um 400 v. Chr.); 2. Herakleides Pontikos (4. Jh. v. Chr.); 3. Aristoxenos von Tarent (um 320 v. Chr.); 4. Alexander Polyhistor (um 100 v. Chr.); vgl. *Georgiades* (1958), 225. Die Autorschaft Plutarchs wird vielfach bestritten, neuerdings aber wieder verteidigt. *Vetter* (1961), 487. Neue *Plut.-Ausg.* von *Karl Ziegler*, Leipzig (Teubner) 1959.

⁵⁶ Unter „Nomoi“ versteht man im allgemeinen musikalische Grundmodelle, Idealmelodien, die in immer wieder neuer Form musikalisch variiert wurden. Ausführlich darüber *Georgiades* (1958), 24 u. *Grieser* (1937).

⁵⁷ Gemeint ist die durch Auslassung eines Tones (der *λχανός*) im Tetrachord entstandene dreitönige Tonfolge (*Plut. mus. c. 11*), wodurch in der enharmonischen Pentatonik des Olympos Trichorde entstanden. Hierüber weiter unten!

durch ihre Schlichtheit treten sie so vorteilhaft vor den mannigfaltigen und vielrönigen Kompositionen hervor, daß niemand die Kompositionsweise des Olympos nachzuahmen vermag, daß aber diejenigen hinter ihm zurückstehen, die sich in vielen Tönen und Tonarten bewegen“. Aristoteles schreibt den „heiligen“ Liedern des Olympos eine besondere kathartisch-therapeutische Wirkung zu. Es handelt sich um alte Kult- und Opfergesänge in phrygischer Tonart: die Μητρῶα (Plut. mus. c. 19 u. c. 29) und die Σπονδεῖα (c. 11 u. c. 17). Diese galten, ebenso wie die Nomoi Harmateios und Orthios (mus. c. 7), als Kompositionen des Olympos. Höchstwahrscheinlich übten auch andere olympische Nomoi der Frühzeit kathartische Wirkungen aus⁵⁸.

Ursprünglich wurden die Kultlieder wohl solistisch oder chorischesungen und mit dem phrygischen Aulos begleitet. Später handelte es sich um reines Aulosspiel (ψιλή αὔλησις). Diese Art des Vortrags meint Aristoteles an der oben zitierten Stelle (pol. VIII, 7 [5]). Jedoch nur der äußere Anschein deutet auf reines Instrumentalspiel ohne Gesang. In Wirklichkeit ist die Sache ganz anders zu verstehen: Die Lieder waren den Hörern seit alters her so völlig vertraut, daß sich sogleich mit den ersten Tönen schon die Textworte im Unterbewußtsein einstellten oder bei größeren, mehrsätzigen auleitischen Nomoi sich die bekannten Handlungsabläufe vor dem geistigen Auge vollzogen.

Die Μητρῶα erklangen ursprünglich im orgiastischen Kult der phrygischen Göttin Kybele, die als „Große Mutter“ auf den Bergen mit ekstatischen Tänzen und lärmender Musik (Handpauken und Auloi) verehrt wurde. Die Weisen bewegten sich innerhalb der phrygischen Tonart (Plut. mus. c. 29 u. 19). In der Rhythmik dieser Kultlieder wurde der Choreios (= Tribachys $\cup \cup \cup$) anstelle eines Trochaïos⁵⁹ benutzt. Dies deutet auf abwechslungsreiche, lebhaft, ekstatische Weisen hin⁶⁰. Wenn die Gläubigen diese Lieder vernahmen, wurden sie von göttlicher Begeisterung gepackt, in einen Zustand des Enthusiasmus versetzt und schließlich bis zu einem Punkt der religiösen Verzückung gesteigert, wo durch eine plötzliche Entladung die Katharsis erfolgte. Über diese Art der Katharsis durch homöopathische Musiktherapie, die ursprünglich zum Korybantismus gehörte, haben wir bereits ausführlich gesprochen.

⁵⁸ Z. B. der Nomos auf Athene, Plut. mus. c. 33; Vetter (1957), 62.

⁵⁹ Τροχαῖος (Trochäus), „Laufmaß“ von τρέχω „laufe“, s. Schroeder (1929), 45; Rupprecht (1924), 35–39.

⁶⁰ Denn bei Rhythmuswechsel durch Metra, die sich durch viele Kürzen auszeichnen, entsteht eine anstachelnde, erregende Wirkung.

Unter die bei Aristoteles genannten „heiligen Lieder“ sind ferner in besonderer Weise die „Spondeia“ (sc. μέλη) zu rechnen, die, wie wir im folgenden zu zeigen versuchen, in einer anderen Weise eine Katharsis der von einem Pathos Befallenen bewirkten. Diese Liedweisen enthielten einen bestimmten Melodietypus und bewegten sich in der dem Olympos zugeschriebenen älteren Enharmonik (Plut. mus. c. 11) bzw. der Spondeion-Skala. Diese Skala wird von folgender pentatonischen Tonreihe mit ausgelassener Lichanos (g) gebildet: d' b a f e. Sie enthält noch keine Vierteltonschritte. Es ist noch nicht geklärt, ob die Spondeion-Skala aus der phrygischen Harmonia erwachsen oder vielleicht eine Vorform der siebentonigen phrygischen Tonart ist. Eine überwältigende, beruhigende kathartische Wirkung ging von den Kompositionen des Olympos in dieser enharmonischen Skala aus⁶¹. Man benutzte die Spondeion-Melodien auch bei den Begräbnisfeierlichkeiten. Sie wurden als „sehr traurig und heulend“ bezeichnet⁶². Bei Pollux (IV, 78) werden ἐπιτυμβιδιοὶ Ὀλύμπου (Grabmelodien des Olympos) neben dem σπονδεῖον μέλος erwähnt. Die Auloskompositionen des Olympos sollen die „göttlichsten von allen“ sein (Ps.-Plat. Minos p. 318 B). Die Spondeia festigten nach Platons Meinung die Seele und machten sie männlich und besonnen. Und diese Skala wurde von ihm daher der dorischen Harmonia im Hinblick auf das erhabene, mannhaft-ernste und das sittlich-festigende Ethos gleichgesetzt (Plut. mus. c. 17). „Spondeischer Rhythmus und Spondeion-Melos hatten den gleichen Grundzug erhabener Würde und religiöser Feierlichkeit“⁶³. Die Spondeen passen vorzüglich zur feierlichen Handlung des Opfern im Götter- und Totenkult. Μέλη ἐπιβώμια sind „Lieder am Altar“. So verwundert es nicht, daß sich die Spondeion-Melodik des Olympos in ihrer altertümlichen Form sehr lange erhielt und noch im 2. Jh. v. Chr. in Gebrauch war. Dies bezeugt deutlich das Musikstück, das dem 1. Apollon-Hymnus am Schatzhaus der Athener in Delphi vorangestellt ist und sich nur in der Spondeion-Skala bewegt. Diese Delphischen

⁶¹ Vgl. zum Ganzen Abert (1899), 108 f.; Sachs (1968), 200–203.

⁶² Vogel II (1963), 32 f.; Aristophanes „equites“ V. 9.

⁶³ Abert (1899), 128–134; Dion. Halic. „de comp. verb. c. 17“. Der Name „σπονδεῖα“ kommt von dem Verbum σπένδω „ein Trankopfer darbringen“. Σπονδεῖα (μέλη) sind also zur Opferspende gehörige Lieder. Der aus 2 Längen bestehende Spondeus (– –) ist das „Spendopfermaß“, das hauptsächlich in diesen Weisen angewendet wurde. Der Aulos, das Instrument des Auleten Olympos, war hier das bevorzugte Begleitinstrument der ruhigen, langen Silben des Spondeion-Melos.

Hymnen können erst nach 146 v. Chr. in Stein gehauen worden sein⁶⁴. Die olympischen Lieder und Melodien, die zahlreiche Spondeen enthalten, versetzen die Hörer in einen Zustand der Ruhe, sie haben eine beruhigende, in eine gottergebene Stimmung versetzende Wirkung. Sie vermögen die in den Orgien aufgeregten Gemüter wieder zur Ruhe und auch andere Leidenschaftlichkeiten ins Gleichgewicht zu bringen. Sie sind im wahrsten Sinne des Wortes heilende (kathartische) Weisen. Hier möge als Beispiel dafür die bekannte Erzählung angeführt werden, die Jamblichos in seiner Pythagoras-Vita berichtet (vit. 112; auch Boeth. inst. mus. I, 1; vgl. *Meinecke* [1948], 71). Durch die erregende Weise eines phrygischen Aulosbläfers war ein trunkener Jüngling in eine derartige Raserei geraten, daß er aus Eifersucht auf einen Rivalen zur Nachtzeit in das Haus der Geliebten einzudringen und die Vorhalle anzuzünden sich anschickte. Pythagoras, der zufällig anwesend war und vergeblich versucht hatte, den Tobenden zu beruhigen, forderte nun den Auleten auf, in die spondeische Weise hinüberzuwechseln. Unter dem Einfluß dieser neuen, beruhigenden Melodie legte sich der Zorn des Jünglings, und er ging ruhig nach Hause.

Aus dieser Geschichte ist zu erkennen, daß der Aulos, der in Verbindung mit lebhafter Rhythmik innerhalb der phrygischen Harmonia allgemein als erregendes und orgiastisches Instrument von wildem Charakter galt, hier zunächst wesentlich mit zur Steigerung des Affekts beitrug, dann aber durch den Übergang in die Spondeion-Skala des Olympos mit überwiegend ruhigen Rhythmen die Heilung des Tob-süchtigen bewirkte⁶⁵. Bei einer solchen Veränderung der ethischen Wirkung, die hier nicht durch den Wechsel der Tonart, sondern durch eine Änderung der Rhythmen – in Verbindung mit der Spondeion-Skala – erfolgte, waren die Weisen des Olympos imstande, durch ein langsames Abreagieren der Affekte aufgeregte Charaktere wieder zu besänftigen und ebenfalls durch andere Leidenschaften gestörte Gemüter wieder zur Ordnung und Besonnenheit zu führen. Hier wurde also durch die homöopathische Methode die Heilung bewirkt. Die phrygische Harmonia ruft Enthusiasmus im Hörer hervor, und zwar einen Enthusiasmus in mehrere Erscheinungsformen. Nicht in jedem

⁶⁴ *Vogel* II (1963), 28 f.

⁶⁵ Der Aulos vermag durch seinen Klang zwei konträre Effekte zu erzeugen: einmal versetzt er die Hörer durch threnodische, klagende Weisen und Töne in eine traurige oder feierliche Stimmung, ein andermal bringt er sie durch anfeuernde, ekstatische Weisen in höchste Erregung und Verzückung.

Falle erweckt eine Melodie in phrygischer Tonart Erregung, Raserei und zügellosen Orgasmus. Es kommt vornehmlich dabei auf den Rhythmus an, auf seine Form und vielfältige Kraft. „Enthusiasmus“ bedeutet auch, daß der zum Enthusiasmus gebrachte Mensch, ganz des Gottes voll, vom Gotte ergriffen ist, d. h. sich in einer andächtigen, ganz auf das Göttliche konzentrierten Stimmung befindet. In dem hier aufgezeigten Sinne von „enthusiastisch“ will wohl Plato (rep. III 399 A) die phrygische Tonart in seinem „Staat“ verwendet wissen: sie sei zu friedlichen Zwecken brauchbar und zur „Überredung und für Bitten passend“⁶⁶. Entscheidend ist bei ihm nicht die melodische Seite der phrygischen Harmonia, es kommt ihm maßgeblich auf die Rhythmik an. Die Beschränkung Platons auf Dorisch und Phrygisch hat also ihren Sinn, und beide Tonarten ergänzen sich recht gut. So können die ἑξοργιάζοντα μέλη, die heiligen Lieder des Olympos, mit ihren regelmäßigen, ruhigen, überwiegend spondeischen Rhythmen die enthusiasmierte Seele aus ihrer Verzückung wieder herausführen und Ruhe und Ordnung in die gestörte Psyche bringen. Ein lebhaftes, durch viele Kürzen und Längenauflösungen erzeugtes unregelmäßiges Maß ruft einen entgegengesetzten seelischen Zustand hervor. B. Böhm ([1958], 145) scheint im allgemeinen das Richtige zu treffen, wenn er sagt: „Das kultische Heilverfahren benützte die Ekstase, die isopathische Katharsis des Aristoteles den Enthusiasmus . . . Brachte die korybantische Musik und eigentliche Tanzeckstase eine vehemente Entladung, so hatten die von Aristoteles angegebenen kathartischen Weisen vielleicht eine Entäußerung, ein gezieltes Abreagieren der Affekte zur Folge“. Bezüglich der kathartischen Weisen des Olympos glauben wir aufgezeigt zu haben, daß man zwei Arten von isopathischer (homöopathischer Katharsis) unterscheiden muß: erstens eine durch die Kultlieder der Göttermutter (μητρῴα) hervorgerufene plötzliche Entladung und zweitens eine Katharsis durch die Spondeia, welche die von einem Affekt befallenen Menschen aus diesem Zustand zur Ruhe und Ordnung und damit zur Harmonie zurückführten.

Hier mögen einige weitere Berichte von der beruhigenden und heilenden Wirkung der Musik angeführt werden. – Jamblichos erzählt (vit. 113), wie der Philosoph Empedokles (um 450 v. Chr.) durch sein Lied einst seinen Gastgeber Anchitos vor dem Tode bewahrte, den ein

⁶⁶ Diese Auffassung wird von Aristoteles getadelt (pol. VIII, 7 [8] bei Jan [1895], 33). Vgl. Abert (1899), 84 f.; Georgiades (1958), 113; Koller (1963), 155 f.; Vetter (1957), 29 f.

hereinstürmender, tobender junger Mann mit dem Schwerte niederstoßen wollte. Anchitos hatte dessen Vater als Richter öffentlich zum Tode verurteilt. Empedokles wechselte sofort durch Umstimmung der Saiten die Tonart und ließ eine besänftigende Weise in Wort und Ton erklingen und brachte dadurch den Jüngling zur Vernunft. Die „Heilung“ des vor Wut rasenden Jünglings wurde durch eine beruhigende Weise bewirkt. Es handelt sich hier um ein Lied nach einer Textstelle aus Homers Odyssee (4, 221). Der Hexameter gehört seinem Metron nach zum γένος ἴσων. In diesem heroischen Maß ist die Bildung von zahlreichen Spondeen möglich und gebräuchlich. Das begleitende Instrument in dieser Dichtungsart ist in der Regel ein Saiteninstrument. So könnte es sich hier um die dorische Harmonia handeln, die dieser Dichtung adäquat ist⁶⁷.

Von einer durch die entsprechende Rhythmik erzielten entgegengesetzten Wirkung berichtet eine andere Erzählung aus späterer Zeit (Dio Chrysost. or. I, 1). Alexander der Große wurde beim Anhören des zum Aulos erklingenden Nomos Orthios des Olympos mit seinem aufsteigenden, anfeuernden Rhythmus (wahrscheinlich im jambischen Maß) derart in Begeisterung versetzt, daß er aufsprang und zu den Waffen griff. – Galenos erzählt in einer Anekdote⁶⁸, wie einige betrunkenen Jünglinge beim Spiel einer Aulosbläserin, die erregende Weisen in phrygischer Tonart erklingen ließ, sich wie wild gebärdeten und allerlei Unfug trieben. Da hieß Damon, der schon genannte Freund des Perikles, ihre Weise in dieser Tonart abbrechen und in die dorische Harmonia hinüberwechseln. Unter dem Einfluß dieser Harmonia im Verein mit den entsprechenden hesychastischen Rhythmen brachte sie die Jünglinge schnell zur Ruhe.

In allen hier angeführten Geschichten wird – mit Ausnahme der Anekdote über Alexander den Großen – über den Rhythmus der je-

⁶⁷ Der zürnende Achill vertrieb seinen Groll, indem er Heldenlieder im hexametrischen Maß sang und sich dazu auf der Phorminx begleitete (Ilias IX, 186–189). – Der Pythagoräer Kleinias pflegte sich, wenn er in Zorn zu geraten verspürte, durch Lyraspiel in eine ruhige Stimmung zu versetzen (Athen. XIV, 623). S. auch *Meinecke* (1948), 72. Hier möge auch die allbekannte Geschichte von der Heilung des Verfolgungswahns und der Verdüsterung des Gemüts des Königs Saul durch Davids Harfenspiel (I. Samuelis 16, V. 14–23) erwähnt werden.

⁶⁸ De dogm. Hipp. et Plat. V 437 K.

weils erwähnten Musikweisen nichts ausgesagt⁶⁹. Jedoch der Wechsel der Tonart (Harmonia) kann nur in Verbindung mit dem entsprechenden Rhythmus, dem dominierenden Element, die gewünschte Wirkung erzielen.

Der Wechsel des Rhythmus (μεταβολή κατὰ ῥυθμόν) war seit ältester Zeit für das Ethos von größter Wichtigkeit. Der Athene-Nomos⁷⁰ des Olympos zeigt uns dies mit aller Deutlichkeit. Er beginnt zunächst im alterwürdigen, enharmonischen Genos innerhalb der phrygischen Harmonia im paionischen Rhythmus, dem παίων ἐπιβατός, der hier aus 5 Längen besteht⁷¹. Die Weise bewegte sich in ruhigen Rhythmen und strahlte so die würdevolle Feierlichkeit eines religiösen Tempelstils aus. „Hier fiel ihm“, wie *Abert* ([1899], 152) sagt, „als dem Hauptfaktor bei der Gestaltung des Gesamt-Ethos die Aufgabe zu, zwischen dem enthusiastischen Ethos der Tonart und der ruhigen Erhabenheit des Klanggeschlechts zu vermitteln und die Gegensätze in einer Ohr und Gemüt des Hörers befriedigenden Weise auszugleichen“. Im weiteren Verlauf des Athene-Nomos änderte sich lediglich der Rhythmus, und an die Stelle des Paion Epibatos trat das trochäische Maß, das einen lebhaften, vorwärts drängenden Charakter manifestiert. Obschon die Enharmonik, die phrygische Harmonia und auch das Tonsystem unverändert blieben, so fand doch durch die μεταβολή κατὰ ῥυθμόν eine wesentliche Alteration des Gesamtethos statt⁷². *Abert* fährt fort: „Deutlich geht aus dieser Stelle hervor, daß schon in den ältesten Zeiten der Rhythmus es war, welcher für das Ethos eines Musikstücks den Ausschlag gab; erst in zweiter Linie waren Tonart und Klanggeschlecht maßgebend“.

Eine Notiz bei Apollonios (hist. mir. 49) berichtet, Aristoxenos habe sich bei der Heilung von Besessenen sogar der Trompete (σάλπιγξ) bedient, indem er die Kranken zunächst durch Trompetenschall noch stärker in Raserei versetzte und dann mit Aulosspiel beruhigte. Hier handelte es sich wohl um kurze, schneidende fanfarenartige Trom-

⁶⁹ Vgl. auch *Hughes* (1948), 167. – In einer weiteren Geschichte über die Wirkung der Musik auf Alexander den Großen (*Meinecke* [1948], 72) wird erzählt, wie ihn bei einem Gastmahl das phrygische Lied des Timotheos zur Lyra so sehr in Erregung versetzte, daß er einen der Gäste erschlug. Da wechselte der Musiker die Tonart und ging in eine ruhig-sanfte Weise über, die den Rasenden zur Ruhe brachte und in ihm tiefe Reue erweckte.

⁷⁰ Aristox. bei Plut. mus. c. 33; vgl. *Abert* (1899), 55, 152, 162 u. 65.

⁷¹ Aristid. Quint. de mus. I p. 39 M; *Pöhlmann* (1960), 38.

⁷² Dieses wechselte in ein diastaltisches Ethos (κνητηκόν) hinüber.

petenweisen in ziemlicher Lautstärke, wie es der damaligen Musikübung und den Möglichkeiten dieser kriegerischen, metallischen Instrumente in jener Zeit entsprach. Sie dienten im allgemeinen zur Anfeuerung im Kriege und bei Wettkämpfen⁷³. In gleicher Weise wie in den angeführten entsprechenden Beispielen erfolgte dann durch gleichmäßige, besänftigende Aulosweisen die Beruhigung bzw. Heilung.

Wenn auch in allen diesen Erzählungen manches unglaublich oder übertrieben klingt, so ist ein historischer Untergrund nicht zu verkennen und ein gewisser Wahrheitskern darin verborgen.

Der dominierende Faktor war, wie oben erwähnt, der Spondeerhythmus. Einige Beispiele mögen die Verwendung solcher Längen erhärten. Der Anfang einer Zeushymne des Terpander (1. Hälfte des 7. Jh. v. Chr.) in seinen feierlichen Spondeen (ohne Musiknoten erhalten!) lautet (Anth. lyr., Bergk S. 345):

Zeῦ πάντων ἀρχά, — — — — —
 πάντων ἀγήτωρ, — — — — —
 Zeῦ, σοὶ σπένδω — — — — —
 ταύταν ὑμῶν ἀρχάν. — — — — —

Dazu ist das schon erwähnte Paian-Fragment (mit Noten) auf dem Berliner Papyrus, das aus „langen“ Spondeen besteht, heranzuziehen. Auch ein Marschlied (Embaterion) der spartanischen Krieger von Tyrtaios (7. Jh.)⁷⁴, das im anapästischen Versmaß gedichtet ist, wie viele Marsch- und Prozessionslieder, enthält zum großen Teil lange Silben (Spondeen) dadurch, daß oft die 2 Kürzen des Fußes durch 1 Länge ersetzt werden. Aber stets ist ein strenges Gleichmaß gewahrt. Einige Zeilen des metrischen Schemas dieses Liedes mögen hier angeführt werden.

Vers 1	υ υ / — /		— / —	} katalektische anapästische Dimeter
Vers 4	υ υ / — /		— / —	
Vers 5	— / υ υ /		— / —	
Vers 6	— / υ υ /		— / —	

Schließlich sind die 6 Einleitungsverse, die vor der mit Musiknoten überlieferten Mesomedeshymne auf Helios (bei Jan S. 462 ff.) stehen, überwiegend in Spondeen gedichtet. Zu dieser Einleitung fehlt leider

⁷³ Asklepiades (1. Jh. n. Chr.) soll Trompetenmusik als Heilmittel gegen Nervenschmerzen angewandt haben. — Zur Salpinx vgl. Huchzermayer (1930), 11; Wegner (1949), 60 f.

⁷⁴ Anth. Lyr. (B.) S. 7 Nr. 15: "Ἀγετ' ὃ Σπάρτας εὐάνδρου usw.

die Musik, die aber ursprünglich vorhanden gewesen sein muß. Sie bildete musikalisch ein Ganzes für sich.

Diese Beispiele beweisen eindeutig, daß in der älteren Poesie (bzw. Musik) das spondeische Maß sehr beliebt war. Es eignete sich vor allem für chorische Lieder: Paiane und Threnoi, feierliche Hymnen und Prosodien. Und es erscheint – wie eben bereits gesagt – auch in anapästischen Embaterien, um vor dem Kampf die Gemüter der Soldaten in eine ruhige, zuversichtliche Stimmung zu versetzen und beim Vorücken eine gute Kampfesordnung zu erhalten⁷⁵. Fast ausnahmslos war der Aulos mit seinem Dauerton das begleitende Instrument⁷⁶. Es gab sogar besondere Aulosarten für diese Liedweisen: die αὐλοὶ σπονδιακοί (Poll. IV, 79), die ἐμβατήριοι (Poll. IV, 82), die θρηνητικοί (Poll. X, 75) u. a.

Hierhin gehört auch das sogenannte Kastorlied (Plut. mus. c. 26), das jedesmal, wenn die Lakedaimonier in guter Ordnung den Feinden entgegenrückten, auf dem Aulos geblasen wurde und zwar, wie bei einigen anderen Scriptoribus⁷⁷ ergänzend festgestellt wird, im anapästischen Rhythmus. Kastor und Pollux wurden als Nothelfer in allerlei Nöten – vor allem in kriegesischen Gefahren – angerufen. Daher wurde bei den Lakedaimoniern das Kastorlied, ein „feierlicher Choral“, geblasen, der die Seelen stärkte und die Herzen der Feinde erzittern ließ (Plut. Lyk. 22). Diese ernste, religiöse Weise sollte von den Dioskuren den Sieg erleben und die Kämpfer zu einer gefaßten inneren Haltung und zu einer guten äußeren Ordnung bringen. Auch hier wird das anapästische Maß wie bei dem Tyrtaios-Embaterion sich durch zahlreiche anstelle von Kürzen stehende Längen herausgehoben und gleichsam als „Gebet vor der Schlacht“ gewirkt haben. Bei Beginn des Kampfes ging dann die Musik zu anfeuernden, stark den Rhythmus betonenden Weisen über⁷⁸.

⁷⁵ Diese Liedweisen erhielten einen völlig anderen Charakter, wenn statt der Längen zahlreiche Kürzen benutzt wurden und in den Kampfliedern die Anapäste überwiegend in der Grundform auftraten, wie beispielsweise in Sophokles' Antigone

V. 157: $\cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \quad \cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad}$

V. 110: $\cup \cup \underline{\quad} \cup \cup \underline{\quad} \quad - \cup \cup - \underline{\quad}$

Über „Anapäste“ Snell (1955), 18–20; Rupprecht (1924), 20 f. und (1949) Nr. 18 I; 33 a.

⁷⁶ Thuc. V, 70; ausführlich hierzu und zum folgenden Huchzermeyer (1930), 19–21.

⁷⁷ Plut. Lyk. 21; Poll. IV, 78; Polyæn. I, 10 u. a.

⁷⁸ Eine ähnliche Wirkung hatte der Barditus der Germanen (Tac. Germ. c. 3).

Man könnte in der griechischen Dichtung – vor allem in den Chorliedern der griechischen Tragödie und Komödie – noch manche charakteristischen Beispiele von den Wirkungen der verschiedenen Rhythmen aufzeigen, welche die dominierende Stellung des Rhythmus deutlich herausstellen und u. a. vor Augen führen, wie bei einem Rhythmenwechsel sich sofort auch das Ethos ändert.

Bei den angeführten Erzählungen handelt es sich zumeist um Heilungen bei psychischen Störungen. Musik wird hier als Mittel gegen Melancholie, Hypochondrie, Manie und andere psychogene Erkrankungen gebraucht. Doch auch von Heilungen körperlicher Leiden und Krankheiten wird berichtet. Diese Vorstellung von der Heilkraft der Musik bei seelischen und körperlichen Leiden blieb auch das ganze Mittelalter hindurch in den musiktheoretischen Schriften lebendig (Abert [1905], 162 f.).

Es wurde bereits davon gesprochen, daß die Pythagoräer der Musik eine reinigende Kraft beimaßen, durch die sie sogar Störungen des physischen Normalzustandes (z. B. des Ischias) auf psychotherapeutischem Wege zu beheben vermochten⁷⁹.

Theophrast aus Eresos, der Lieblingsschüler des Aristoteles, vertrat als erster die Auffassung, daß es neben den Heilungen seelischer Leiden auch möglich sei, körperliche Krankheiten auf direktem Wege durch Musik zu heilen⁸⁰. Es wird berichtet, dies geschehe durch Aulosspiel in phrygischer Tonart und (nach einigen Berichten) „über dem kranken Körperteil“. Die Heilungsmöglichkeit der Coxalgie wird mehrfach erwähnt⁸¹. Apollonios von Tyana (1. Jh. n. Chr.) berichtet: „Theophrast habe sich in seiner Schrift über Enthusiasmus geäußert. Er sagt, die Musik heile viel seelische und körperliche Leiden, so die Lipothymie (Ohnmacht), Angst und Ausnahmezustände der Vernunft größeren Ausmaßes. Flötenspiel, so sagt er, heilt Ischias und Epilepsie“⁸². Der Aulos ist hier, wie fast immer bei Musikheilungen, das geeignete Instrument. Nähere Angaben über die Rhythmen, die in diesen therapeutischen Weisen anzuwenden sind, fehlen auch hier. Doch auf indirektem Wege lassen sich in dieser Frage wichtige Erkenntnisse gewinnen.

⁷⁹ Abert (1905), 23 u. 162.

⁸⁰ Abert (1899), 18.

⁸¹ Theophrast fr. 87 u. 88 W; Aul. Gellius, IV, 13; Athen. XIV, 18 u. 624 b; Plin. hist. nat. XXXVIII 2, 21; Meinecke (1948), 83 f. u. Hughes (1948), 167. – Auch Paracelsus empfahl, Ischias mit Musik zu behandeln.

⁸² Historiae mirabiles 49, zitiert nach Leibbrand (1953), 90. Hier handelt es sich natürlich um Spiel auf dem Aulos. Vgl. auch Boehm (1958), 145 f.

Jede Harmonia der älteren Zeit erhielt ihren Namen nach dem Volk und der Landschaft, in der sie heimisch war. So gab es „eine dorische, jonische, äolische Musik: Jeder Stamm hatte seine eigenen, charakteristischen Nationalweisen, in denen sich die Eigenart des Stammes widerspiegelte . . .“⁸³. Mit dem Eindringen fremdländischer Tonarten, des Phrygischen und Lydischen, die nach Meinung von *Abert* in einzelnen griechischen Landschaften – wenn auch unter anderem Namen – schon früher heimisch gewesen sein mögen, bekamen diese, in Verbindung mit den Neuerungen des Phrygers Olympos, einen neuen Klangwert und eine neue Verwendung. Es fand im 8. Jh. v. Chr. eine folgenreiche Revolution auf dem Gebiet der Musik statt. Orientalische Einflüsse drangen in die altgriechische Musik ein⁸⁴. Zu den einzelnen Dichtungsarten (Epos, Lyrik, Drama) traten die zu ihren Werken passenden Harmoniai mit ihren damit verbundenen Merkmalen und Eigenschaften. Insbesondere mit den kultischen Liedern waren jeweils nach der Kunstgattung, in der sie verwendet wurden, die dazu gehörigen Rhythmen eng verquickt. Auch das Tongeschlecht und das Begleitinstrument waren von Wichtigkeit. So spielte in der älteren kultischen Musik – wie in den erwähnten Liedweisen des Olympos – das enharmonische Genos eine große Rolle. Von ausschlaggebender Bedeutung war aber der Rhythmus. Da beispielsweise der Aulos vorwiegend in der phrygischen Tonart geblasen wurde und die Heillieder in älterer Zeit mit Tanzbewegungen (z. B. im Kybele- und Dionysoskult) verbunden waren, waren sie rhythmisch sehr vielfältig. Teils hatten sie einen lebhaften, aufreizenden, orgiastischen Charakter, teils trugen sie, wenn sie sich in langgedehnten Rhythmen – etwa des Tropos Spondeiazon – bewegten, ein weihevolleres, ruhiges Ethos.

Auch die lydische Tonart, deren Name auf die kleinasiatische Herkunft weist, möge hier herangezogen werden. Sie ist wohl mit der phrygischen Aulosmusik in Griechenland eingeführt worden, und Olympos soll als erster einen aulethischen Nomos Epikedeios auf den Tod des Drachen Python in lydischer Tonart geschaffen haben (Plut. mus. c. 15). Die lydischen Auloi waren wegen ihrer Klangfarbe und ihrer technischen Vervollständigung allgemein sehr geschätzt. Aber auch die

⁸³ *Abert* (1899), 74–77. Zur lydischen Tonart siehe auch *Huchzermeyer* (1930), 70.

⁸⁴ *Abert* (1899), 149 f. Zum Einfluß des Orients auf die altgriech. Musik s. auch *Vetter* (1957), 413–415.

Saiteninstrumente spielten bei den Lydern eine große Rolle⁸⁵. Wenn auch das Ethos der lydischen Harmonia, die als erste sich der Durskala bediente, in sehr verschiedener Weise in den literarischen Zeugnissen charakterisiert wird, war doch ihr Grundcharakter ein threnodischer. Sie stand von „Haus aus in engster Verbindung mit der vom Aulos begleiteten Totenklage. Auch sie war somit wie die phrygische, eine Erregerin der höchsten Leidenschaft, nur daß jene die Lust bis zu tollem Übermut steigerte, während diese den Schmerz zu wildem Ausbruch brachte“. Hieraus wird deutlich, daß die lydische Harmonia – ähnlich wie die phrygische – in doppelter Hinsicht den Seelenzustand beeinflusste: 1. sie steigerte das Pathos der durch Kummer niedergedrückten Seele durch ihre klagenden, schmerzzerregenden Weisen in lebhafter Rhythmik bis zum höchsten Grade und befreite durch einen heftigen Ausbruch die Seele dann von der Gewalt des Schmerzes⁸⁶, 2. sie bewirkte durch ruhige, sanfte Weisen, in der die Längen überwogen und die – wie auch die Rhythmen des gleichen Taktgeschlechtes – dem hesychastischen Tropos angehörten⁸⁷, einen ruhigen, harmonischen Seelenzustand.

Die lydische Harmonia war wegen ihres Nuancenreichtums sehr beliebt. Sie hat den orientalischen Charakter bald abgelegt und Einlaß in alle Zweige der musikalischen Kunstübung gefunden⁸⁸. Besondere Bedeutung erlangte sie in der Tragödie. Später jedoch nahm hier die mixolydische Tonart, der man ein threnodisches, melancholisches Ethos beilegte, ihren Platz ein. Die lydische Tonart aber wurde immer beliebter. Ihr Ethos wurde jetzt als „anmutig, graziös“ empfunden.

Auch die jonische Harmonia, die der späteren hypophrygischen entsprechen soll, die Tonart des heiteren Lebensgenusses und der Weichlichkeit, besaß einen eigenen Rhythmus – den Joniker in fallender Form

⁸⁵ Zu den Saiteninstrumenten der Lyder vgl. *Abert* (1899), 91 f. *Huchzermeyer* (1930), 8 f. Hier sind die einschlägigen Belegstellen angegeben. Zur Magadis und Pektis auch *Wegner* (1949), 220 u. 222.

⁸⁶ Lukian Harm. 1 mißt der lyd. Harmonia eine bakchische Wirkung bei. – Die Aulosweisen des Olympos, Anthippos und Torrhebos (Plut. mus. c. 15) spielten hier also eine gewichtige Rolle.

⁸⁷ Über die 3 Stilarten vom speziell rhythmischen Standpunkt aus vgl. *Abert* (1899), 127 u. 64–68. Es mag nochmals darauf hingewiesen werden, daß ebenfalls Tempo (ἄγωγη), Tonhöhe (τόπος φωνῆς) und Vortragsweise die ethische Wirkung beeinflussten. Ps. Aristot. probl. XIX 49; Ptolem. harm. 3. Buch VII, 99. Auch *Sachs* (1968), 230 f.

⁸⁸ *Abert* (1899), 92–94; *Abert* (1905), 240; Aristot. pol. VIII, 7 [11] bei *Jan* (1895), 34.

(a maiore – – ∪ ∪) und den Joniker in steigender Form (a minore ∪ ∪ – –), welcher der üppigen und schwelgerischen Lebenshaltung der Jonier entsprach und „etwas von der Weichheit und Geschmeidigkeit, die in nachklassischer Lyrik dem jonischen Rhythmus das eigene Gepräge gibt“, manifestierte⁸⁹.

Bei unseren Ausführungen konnten wir nicht auf alle Fragen eingehen und manche Probleme nur kurz streifen. Die Schwerpunkte der Ausführungen wurden auf die eingehende Darstellung und Interpretation solcher Stellen im antiken Schrifttum gelegt, aus denen etwas über die „Heilmusik“ – besonders im Hinblick auf unser Thema – hervorgeht oder zu erschließen ist. Dabei wurden in erster Linie nur Angaben über die Frühzeit bis zum beginnenden Hellenismus, die wir in der zeitgenössischen Literatur finden, berücksichtigt. Jedoch auch zuverlässige Schriftsteller späterer Zeit, die wichtige Aussagen machen und aufschlußreiche Auszüge aus älterer Literatur bieten, wurden herangezogen. Was allerdings der größte Teil der spätantiken Scriptores an Berichten über Musiktherapie in Theorie und Praxis zu berichten weiß, ist für unser Thema keine ergiebige Quelle. Es wird kaum etwas Neues gebracht, vielmehr tauchen fast immer die gleichen anekdotenhaften Wundergeschichten von Musikheilungen auf, die man jedoch nicht von vornherein gänzlich ins Reich der Fabeln und Märchen verweisen darf. *Katner* ([1952/53], 506) meint sehr treffend: „Wir sind gar geneigt, alles, was die Alten berichten, für übertrieben zu halten oder als Fabelei auszugeben: indessen scheinen mir die vielen Berichte über die starke Wirkung der Musik aus der Antike und aus dem Mittelalter doch eindeutig dafür zu sprechen, daß die Menschen früher weitaus empfänglicher für die Wirkungen der Tonkunst waren und . . . von ihr in weit stärkerem Maße in seelische Erregung versetzt werden konnten, als es heute der Fall ist“. Dies gilt besonders von dem „Rhythmus“, der sich grundsätzlich vom abendländischen unterscheidet und bezüglich seiner Herkunft und seiner rhythmischen Beschaffenheit in keiner Weise damit verglichen werden kann⁹⁰.

⁸⁹ Zum jonischen Rhythmus und seinen Variationsmöglichkeiten vgl. *Schröder* (1930), 78 f. u. (1929), 29; *Rupprecht* (1924), 52; *Abert* (1899), 145–148. Zur jon. Harmonia *Abert* (1899), 86–90.

⁹⁰ Der Rhythmus, nach Aristoxenos „Zeitordnung von Worten, Tönen und Körperbewegungen“, befaßte sich also nicht allein mit dem musikalischen (*Georgiades*). Der Metrumbegriff darf mit ihm nicht identifiziert werden. Die Metrik rechnet mit festen Versformen. Metren sind Einzelformen, die im Sprachstoff gefestigt sind.

Die Hauptaufgabe unserer Ausführungen bestand darin, die zentrale Stellung des griechischen Rhythmus, seine fundamentale Bedeutung in der Musiktherapie aufzuzeigen und schließlich eingehender darzulegen, welche elementaren, medizinisch-therapeutischen Wirkungen er in Verbindung mit dem Melos und der Harmonia ausübte.

Summary

As early as the greek olden times rhythm in exorcising magic-tunes and cultic curative dances was the domineering element over "melos" and "harmonia". It was Pythagoras who made medicine become a scientific medical art; and music was applied not only for curing human character and affection but also for physical diseases (psychosomatic method). The theory of "ethos" in greek music was also founded by Pythagoras, and for the first time the expression "katharsis" comes up. Plato, Aristoteles and other philosophers elaborated these new perceptions. One can now distinguish three kinds of "katharsis". With the curing tunes the choice of rhythm, harmonia and genos and the exchange of these three elements was of great significance. The accompanying instrument, too, was important. The main point of this research lies in a detailed presentation and interpretation of such antique records and accounts, which say something about the curative effect on body and soul, especially in view of the fundamental importance of rhythm and harmonia.

LITERATURVERZEICHNIS

- Abert, Hermann*: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Leipzig 1899.
 — Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905 (Nachdruck Tutzing 1964).
Ackerknecht, Erwin H.: Kurze Geschichte der Medizin. Stuttgart 1959.
Aign, Bernhard: Die Geschichte der Musikinstrumente des agäischen Raumes bis um 700 v. Chr. Diss. Frankfurt a. M. 1963.
Anthologia Lyrica (ed. *Th. Bergk*). Leipzig 1868.
Aristides Quintilianus: De musica libri III. 1. Älteste Ausg. in *Marcus Meibom*: Antiquae musicae scriptores septem II. Amsterdam 1652. — 2. Ausgabe von *Albert Jahn*. Berlin 1882. — 3. Einleitung, Übersetzung u. Erläuterungen von *Rudolf Schüfke*. Berlin 1937.
Aristoteles: Locī de musica. Bei *Carl v. Jan*: Musici scriptores Graeci (Politica Buch VIII). Leipzig 1895.
Bellermann, Friedrich: Die Hymnen des Dionysios u. Mesomedes. Berlin 1840.

- Boehm, Beat*: Heilende Musik im griechischen Altertum. Zs. f. Psychotherapie und medizinische Psychologie 8 (1958), S. 132–151.
- Boehn, Max von*: Der Tanz. Berlin 1925.
- Bücher, Karl*: Arbeit und Rhythmus. 6. Aufl. Leipzig 1924.
- Busse, Adolf*: Zur Musikästhetik des Aristoteles. Rh. Mus. 77 (1928), 34–45.
- Crusius, Otto*: Die Delphischen Hymnen. Göttingen 1894.
- Deubner, Ludwig*: Paian. N. Jhb. 43 (1919), 385 f.
- Georgiades, Thrasybulos*: Der griechische Rhythmus. Hamburg 1949.
- Musik und Rhythmus bei den Griechen. Hamburg 1958.
- Grieser, Heinz*: Nomos. Heidelberg 1937.
- Huchzermeyer, Helmut*: Aulos u. Kithara in der griech. Musik bis zum Ausgang der klassischen Zeit. Diss. Münster 1930.
- Hughes, Charles*: Rhythm and Health. In: Music and Medicine (ed. D. M. Schullian / M. Schoen). New York 1948. S. 158–189.
- Jamblichus liber de vita Pythagorica (ed. Ludwig Deubner). Leipzig 1937.
- Jamblichus de vita Pythagorica liber (ed. August Nauck). Petropoli 1884.
- Jan, Carl von*: Musici scriptores Graeci. Leipzig 1895.
- Katner, Wilhelm*: Musik u. Medizin im Zeitalter des Barock. In: Wissenschaftl. Zs. der Karl-Marx-Univers. Leipzig, Jahrgang 1952/53, Heft 7/8, S. 477–508.
- Koller, Hermann*: Musik und Dichtung im alten Griechenland. Bern 1963.
- Leibbrand, Werner*: Heilkunde. Freiburg/München 1953.
- Lübker, Friedrich*: Reallexikon des klass. Altertums. 8. Aufl. Berlin 1914.
- Meinecke, Bruno*: Music and Medicine in Classical Antiquity. In: Music and Medicine (ed. D. M. Schullian / M. Schoen). New York 1948. S. 47–95.
- Neubecker, Annemarie Jeanette*: Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern. Diss. Berlin 1956.
- Plutarch*: De musica. Ausg. von Karl Ziegler / Max Pohlenz (in Plut. Moralia VI, 3). Leipzig 1959.
- Pöhlmann, Ebert*: Griechische Musikfragmente. – Ein Weg zur altgriech. Musik. Nürnberg 1960.
- Polter, Karl-Heinz*: Musik als Heilmittel. Diss. Düsseldorf 1934.
- Porphyrios*: Vita Pythagorica (ed. Nauck 1886).
- Rohde, Erwin*: Psyche. Stuttgart (bei Kröner) o. J.
- Rothschuh, Karl*: Geschichte der Medizin I. Fischer Lexikon der Medizin. Frankfurt a. M. 1959. S. 131–152.
- Rupprecht, Karl*: Einführung in die griech. Metrik. München 1924.
- Abriß der griech. Verslehre. München 1949.
- Sachs, Curt*: Musik des Altertums. Breslau 1924.
- Die Musik der Alten Welt. Berlin 1968.
- Sanden, Heinrich*: Antike Polyphonie. Heidelberg 1957.
- Schoen, Hans R.*: Die Chirurgie der alten Ägypter. Materia Medica Nordmark XX/12 (1968), S. 679–688.
- Schroeder, Otto*: Nomenclator Metricus. Heidelberg 1929.
- Grundriß der griech. Versgeschichte. Heidelberg 1930.
- Schumacher, Joseph*: Musik als Heilfaktor bei den Pythagoreern im Licht ihrer naturphilosophischen Anschauungen. In: Musik in der Medizin. Hrg. H. R. Teirich. Stuttgart 1958, S. 1–16.
- Sigerist, Henry Ernest*: Anfänge der Medizin. Zürich 1963.

- Snell, Bruno*: Griechische Metrik. Göttingen 1955.
Sohler, Heinrich: Beiträge zur Geschichte der Heilmusik. Diss. Jena 1934.
Teirich, Hildebrand Richard (Hrsg.): Musik in der Medizin – Beiträge zur Musiktherapie – (Sammelband). Stuttgart 1958.
Vetter, Walther: Mythos–Melos–Musica (Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte) I. Folge Leipzig 1957; II. Folge Leipzig 1961.
Vogel, Martin: Die Enharmonik der Griechen, Teil I u. II. Düsseldorf 1963.
Wegner, Max: Das Musikleben der Griechen. Berlin 1949.

Anschriften der Verfasser:

Dr. phil. Helmut Huchzermeyer, 58 Hagen, Goebenstraße 39

Dr. med. Hans Huchzermeyer
Department Innere Medizin der Med. Hochschule 3 Hannover
Podbielskistraße 380