

Musik bei Platon und den Pythagoreern

5609
KOLLER, H.
1981

Die Kunst der Musen

Das Wort »Musik« weckt heute andere Vorstellungen als die μουσική τέχνη, die »Kunst der Musen«, in den Griechen. Sie umfaßt alle Tätigkeiten der Musen, die in frühgriechischer Zeit als göttliche Kräfte erlebt wurden. Hesiodos besingt in seiner *Theogonia* Herkunft und Wirken dieser Bergnymphen. Ihre Mutter ist Mnemosyne, das »Gedenken«, ihr Vater aber Zeus. Es sind:

»neun Töchter voll Eintracht, denen zu singen innig die Triebe des Herzens befehlen, das Kummer nicht kennen.

Hart am obersten Gipfel des schneeeumhüllten Olympos.

Wo sie glänzender Reigen (χοροί) sich freuen und herrlicher Häuser,

Bei ihnen haben die Huldgöttinnen und Himeros Wohnung

Festlich vereint (ἐν θαλίῃς). Und sie öffnen den Mund zu Singen (μέλπονται) von Leben und Weise der Götter und melden (κλείουσιν) von ihrem Ehrbarem Wandel und öffnen den Mund zu reizen- dem Klange.

Und zum Olympos empor, der herrlichen Stimme (ὅπι καλῇ) sich freuend,

Schritten sie unter ambrosischem Sang und von ihrem Liede

Haltte die dunkle Erde, und liebliche (ἐρπυτός) Tritte vernahm man.

Da zu des Vaters Hause sie zogen, der herrschet im Himmel (οὐρανῷ)» (*Theogonia* 60-71).

Und etwas später werden sie erstmals in der griechischen Literatur mit Namen genannt:

»Also sangen die Musen, olympischer Häuser Bewohner.



Die Gipfel des Götterberges Olympos in der Musen-Landschaft Pierien

Alle die neun dem mächtigen Zeus entsprossenen Töchter,

Kleio und auch Euterpe, Thaleia, Melpomene weiter,

Terpsichore, Erato, auch Polyhymnia weiter.

Dann Urania, endlich Kalliope, allen ein Muster»

(*Theogonia* 75-79).

Im angeführten Text aus dem Prooimion Hesiods sind die Ausdrücke auf Griechisch herausgehoben, die die

Namen der neun Musen in der Beschreibung ihrer Tätigkeit vorwegnehmen. Es sind alles sprechende Namen, denn Thalia bedeutet »Fest«, Melpomene heißt »die das Lied Singende und Tanzende«, Terpsichore »die sich am Tanzreigen erfreut«, Polyhymnia ist die »Hymnenreiche« und Kalliope die »Schönstimmige«. Alle diese Namen stammen also aus der Beschreibung des kitharodischen Liedes selbst oder aus dem Formelgut kitharodischer Sprache. So ist Kleio die »Verkünderin des Ruhmes«, Euterpe die »Wohlerfreuende«, Erato ist von ἔρατος, »lieblich« gebildet, das häufig den kitharodischen Gesang charakterisiert. Urania aber ist die »Himmliche«, Polyhymnia, die »Hymnenreiche«, klingt in den vorausgehenden Versen gleichfalls an. Nicht nur die Namen der Musen, sondern auch der ihrer Mutter Mnemosyne, »Gedenken«, sind also aus den Funktionen der Musen im kitharodischen, das heißt von Kithara und Gesang begleiteten, Tanzlied entstanden. Μουσική τέχνη, »Kunst der Musen«, verwirklicht sich im kitharodischen Tanzlied einer Gruppe, es gedenkt der Taten von Göttern und Heroen und verkündet ihren Ruhm. Musenkunst in griechischem Sinne ist das instrumental begleitete und getanzte Wort, umfaßt also Melodie, Rhythmus, Tanz und gesungenes Wort. Sie wird durch μῦθος, daß heißt durch »Aufführung«, »Darstellung« des tanzenden und singenden Chores, erlebt und geäußert.

Mimesis

Die Mimesis muß von einem hartnäckigen Mißverständnis befreit werden. Sie bezeichnet den Vorgang, durch den die dem griechischen Wort vorgegebene Einheit von Melos, Rhythmos und Wortsinn wirksam wird. Mimesis geschieht in verschiedenen Graden der Verwirklichung; am vollkommensten im gesungenen Tanz und als Aktion des Schauspielers auf der Bühne. Tragödie und Komödie kennen keinen vom Spiel unabhängigen, außenstehenden Erzähler, sondern sind reine Mimesis. Von dem Augenblick an, da alle literarischen Gattungen bei Platon an diesem Mimesisbegriff der alten Musik gemessen werden, tritt ins Bewußtsein, wie die einzelnen dichterischen Gattungen daran teilhaben, und es drängt sich die Notwendigkeit auf, den Begriff der »Dihegesis«, der reinen Erzählung, einzuführen, womit dann auch rein literarische Prosa einbezogen werden kann. So ist Geschichtsschreibung zur Hauptsache ausgesprochene Dihegesis und wird nur dort Mimesis, wo Gespräche

und Reden in direkter Form wiedergegeben werden. Erst diese Korrelation von Mimesis und Dihegesis erlaubt es, alle Formen griechischer Literatur zu berücksichtigen; von nun an gibt es überhaupt erst »Literatur« im heute verstandenen Sinn, die alle sprachlichen Produkte, die nicht der unmittelbaren Verständigung in einem bestimmten, einmaligen Aktionsfeld dienen, als besondere Bildungen begreift: Chorlyrik, Monodie, iambische und elegische Dichtung, Epos, Tragödie, Komödie, Prosadialoge und Geschichtsschreibung. Es ist bezeichnend, daß die erstmalige begriffliche Fassung der »Literatur« zu einem Zeitpunkt formuliert wird, da die alte Musik von einer neuen, das griechische Wort als Substrat verlassenden, reinen Tonkunst abgelöst wird – ein Vorgang, der zu den heftigsten Reaktionen der Anhänger der alten Musik geführt hat, des Aristophanes, Damons, Platons und anderer, und deren Kampfparolen überhaupt erst einen Einblick in diese Vorgänge des zu Ende gehenden 5. Jahrhunderts v. Chr. gewähren.

Singen und Sagen

In der altgriechischen Dichtung wurde die Zeit lediglich durch die Abfolge von Silbengruppen gegliedert, nicht aber durch Takte unterteilt wie in den modernen Sprachen. Im einzelnen Wort wurde nicht eine Silbe durch dynamische Betonung hervorgehoben, sondern lediglich durch einen Tonhöhenunterschied vor den übrigen Silben des Wortes ausgezeichnet. Die Abweichung von der normalen Tonlage konnte in der Umgangssprache bis zu einer Quinte gehen, war aber in stilisierter Rede wesentlich größer, wie Dionysios von Halikarnassos und andere bezeugen. Diese durch Tonhebung ausgezeichnete Silbe ist nicht an die Quantität der tontragenden Silbe gebunden; die Melodiegipfel einer Wortreihe fallen also nicht mit dem einzig von der Silbenquantität abhängenden Rhythmus zusammen. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen, wobei der Akut = Hebung des Tones, der Gravis = Aufhebung der sonst üblichen Steigung und Zirkumflex = Steigen und Fallen der Stimme auf der gleichen Silbe bedeuten: »Gignóske se, theá, thygater Diós pigíochio« (Ilias B 815). Nach der vom deutschen Intensitätsakzent bestimmten Schulaussprache aber betont man die mit Punkt bezeichneten Silben. Im Hexameter der deutschen Dichtung prägt der dreisilbige Takt den ganzen Vers, die sechs aufeinanderfolgenden Takte des Verses bestehen normalerweise aus zwei- oder dreisilbigen Takten. Es kommen aber auch nicht sel-

ten viersilbige Takte vor, was nur möglich ist, weil der deutsche Hexameter wirklich aus dynamisch akzentuierten Takten, nicht aus Quantitätsgruppen wie der griechische Hexameter besteht, weil somit die schwerere Taktstelle die leichten Takteile überstimmt.

Diese dem altgriechischen Wort inhärente Melodie liegt der Umgangssprache genauso zugrunde wie der Dichtung. Das Griechische kannte daher nicht wie wir heute den Unterschied von gesprochener und gesungener Sprache, sondern nur den von Prosa und Dichtung, die aber beide »gesungen« wurden. Natürlich bestand ein gradueller Unterschied. Der Musikschriststeller Aristoxenos, ein Aristoteles-Schüler, sagt darüber: »Wer sich mit dem Melos befassen will, muß einen Unterschied machen in der Stimmbewegung, und zwar in der (Bewegung), welche an der (gleichen) Wortstelle stattfindet. Es gibt nämlich nicht nur eine Art. Sowohl die Stimme des Sprechenden als auch die der Singenden führt die genannte Bewegung durch – Hochtön und Tieftön gibt es ja offensichtlich in beiden Arten (sprachlicher Gestaltung) –, die Stimmbewegung in bezug auf die Stelle (im Wort), an der der Hoch- und Tieftön erklingt, ist also identisch. Ihr Unterschied besteht aber darin, daß die beiden Stimmbewegungen nicht von derselben Art sind« (Aristoxenos, *Elementa Harmonica* Da Rios A 3).

In der »alten« Musik muß also die Melodieführung eines Liedes auf die vom Wort gegebene Prosodie genauso Rücksicht nehmen wie die Melodieführung der gewöhnlichen Sprache. Melodische Responsion im Sinne einer modernen Liedmelodie war noch ausgeschlossen. Eine Melodie war nicht unabhängig vom Liedtext gegeben, und dieser Melodie konnte nicht ein anderer Text unterlegt werden. So war die Einstudierung eines Chorliedes unglaublich anstrengend und zeitraubend, denn die Rhythmik für Strophe und Gegenstrophe eines Liedes stimmte zwar völlig überein, nicht aber die Melodie. Sie mußte für jeden Vers besonders eingeprägt werden. Es verwundert nicht, daß die aus Laien bestehenden Bürgerchöre wochenlang in strenger Klausur auf Kosten des Choregen lebten und das Lied tänzerisch und melodisch einstudierten.

Erst gegen Ende der klassischen Zeit wurde das Singen einer stehenden Melodie als etwas völlig Neues und Revolutionäres bekannt. Die Melodie löste sich unter dem Einfluß der musikalischen Neuerungen des jüngeren Dithyrambus vom Wort und wurde selbständig. Zum ersten Mal soll der Komödiendichter Kallias ein Lied gedichtet haben, in dem die Strophe und Gegenstrophe nicht nur rhythmisch einander völlig entsprechen haben, sondern auch melodisch. Euripides hat in seiner *Medea* diese Neuerung auch in die Tragödie eingeführt. Die Melodie setzte sich von jetzt an

über die dem Wort anhaftende Tonbewegung hinweg; diese neue Art zu singen, wurde als »Par-odie«, als Gesang, der gegen die Wortmelodie verstößt, verstanden, nicht mehr als »Pros-odiet, als Melodie, die sich der Wortmelodie anschmiegt. Damit ist aber die Grund-



Die dionysische Form des musikalischen Ausdrucks: Aulosbläser und Tänzerin. Innenbild einer Schale des Epiktet-Malers, Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. London, British Museum



Die apollonische Form des musikalischen Ausdrucks: Lyra-Spieler und Dialogpartnerin. Innenbild einer Schale des Ollos-Malers, um 520 v. Chr. London, British Museum

lage der alten griechischen Musik, das Wort mit seinem die Melodie strukturierenden musikalischen Akzent, endgültig verlassen worden. Schon im Altertum ist diese Entwicklung in vollem Gang, und im 1. Jahrhundert n. Chr. ist der Sprachstand des Neugriechischen in Wortbetonung und Lautsystem im wesentlichen bereits erreicht. Doch wird noch lange nach den alten Mustern gedichtet, Auskunft aber über die Silbenquantitäten holen sich die Dichter nicht mehr in ihrer eigenen Sprache, sondern bei den Grammatikern und beim imitierten Vorbild.

Der Unterschied zwischen »Singen« und »Sagen« konnte folglich im Altgriechischen musikalisch nur in einer verschiedenen Behandlung der Intervalle bestehen. Auch darüber erfährt man bei Aristoxenos Näheres: »Beim Sprechen vermeiden wir es, die Stimme auf dem gleichen Ton zu lassen, es sei denn, wir gerieten infolge seelischer Erregung in diese Bewegungsart; beim Singen aber tun wir das genaue Gegenteil: Wir vermeiden den stetigen Wechsel (der Tonhöhe), trachten vielmehr danach, die Stimme möglichst stehen zu lassen« (Aristoxenos, *Elementa Harmonica* Da Rios A 9, Ende). Beim Singen wird die Tonhöhe möglichst lange ausgehalten, die Stimme fällt nicht jeweils sofort wieder in die Normallage zurück. Doch ist sie auch hier in ihrer Bewegung nicht frei; sie muß die natürliche Prosodie des Wortes berücksichtigen. Der Gesang »verdeutlicht« daher nur die natürliche Melodie der Prosa, wie es Marcus Tullius Cicero im *Orator* (55) nach der alten Tradition darlegt: »Wunderbar ist das Wesen des Sprachlautes (eigentlich des Vokals), denn seine Mannigfaltigkeit ist so groß und so angenehm in den Liedern, obschon er eigentlich nur aus drei Varianten besteht, aus dem »inflexum« (Tonhebung und -senkung auf derselben Silbe), dem Hochton und dem Tiefton. Es ist nämlich auch in der gesprochenen Sprache eine Art undeutlicheren Gesanges« (*Orator* 55).

Die Mimesis der Musik bei Platon

Im Buch III der *Politeia* sucht Platon nach Kriterien für die richtige Auswahl der Dichter in der Erziehung seiner Wächter. Der moralische Maßstab ergibt sich dabei aus seiner philosophischen Haltung. Feigheit, Niedertracht, Mutlosigkeit, zänkisches Klagen, alles bei den homerischen Helden und Göttern zu finden, sollen aus der Erziehung ausgeschlossen sein. Nach dieser moralischen, inhaltlichen Bestimmung geht Platon über zur formalen Kritik, wobei er – unter Wahrung

der dialogischen Form – ganz offensichtlich einem musikalischen Traktat des Musikers Damon folgt, der die Musik nach Lexis, Rhythmos und Harmonia behandelt hatte. Unter Lexis versteht er die Sprachform, die in zwei Erscheinungsweisen auftritt. Dichtung ist entweder Mimesis, reine Aktion einer handelnden Person, die in eigenem Namen in der nur ihr eigentümlichen Weise spricht und handelt, oder aber Dihegesis, Erzählung eines dritten, nicht an den Vorgängen und Personen Beteiligten. Das Epos nun ist eine Mischform, da reine Erzählung mit direkter Rede auftretender Personen wechselt: »So verstehe auch, fuhr ich fort, daß sich gerade die entgegengesetzte Art der Darstellung ergibt, wenn man die Schilderungen des Dichters zwischen den Reden herausnimmt und nur die Wechselreden stehenläßt. So ergibt sich, daß Tragödie und Komödie reine Mimesis sind, nur Dihegesis findet man am ehesten beim Dithyrambus. Die dritte Art, die beides vereinigt, haben wir in der epischen Dichtung, aber auch sonst vielfach« (*Politeia* 394 b/c).

Nun werden, wiederum im Anschluß an Damon, der hier gleich zweimal namentlich erwähnt wird (was bei Platon ganz außergewöhnlich ist), die Rhythmen betrachtet, die wie die Formen der Lexis einer strengen Kritik und Auswahl unterworfen werden. Nur Rhythmen, die das *πρέπον*, das »Schickliche«, ausdrücken, sollen in der Erziehung verwendet werden, nicht aber eine Vielzahl von Rhythmen, die häufige *μεταβολαι*, »Veränderungen«, mit sich bringen. »Wenn man dem Vortrag einmal die passende Tonart und den richtigen Rhythmus gegeben hat, dann wird sich, wer richtig vorträgt, fast immer an dieselbe Sprechweise und an dieselbe Tonart halten können (die Veränderungen sind nämlich gering) und ebenso an ungefähr denselben Rhythmus« (*Politeia* 397b).

Nachdem selbst die Tonarten einer ähnlichen Beurteilung unterzogen worden sind und die orgastischen Instrumente Aulos, Trigonon und Pektis zugunsten von Lyra, Kithara und allenfalls Syrinx von der Erziehung ausgeschlossen sind, wollen sie im Anschluß an Damon die für die Erziehung geeigneten Rhythmen festlegen: »Nach den Tonarten stellt sich uns wohl die Frage nach den Rhythmen, daß wir nämlich nicht den buntwechselnden Rhythmen und den mannigfaltigen Taktarten nachlaufen, sondern nur darauf sehen, welches die Rhythmen eines geordneten und tapferen Lebens sind. Haben wir diese gefunden, so wollen wir den Versfuß und die Melodie nötigen, sich der Rede eines solchen Mannes anzupassen, nicht aber die Rede dem Versfuß und der Melodie. Deine Aufgabe ist es nun zu sagen, welches die Rhythmen sind, so wie du die Tonarten bestimmt hast ... Beim Zeus, erwiderte er, ich weiß nicht, was ich da sagen



Platon. Römische Marmorkopie eines Bronzeoriginals, vermutlich einer um 365 v. Chr. entstandenen Sitzstatue des Bildhauers Silanion. Genf, Privatsammlung

soll ... Darüber, entgegnete er, wollen wir uns erst noch mit Damon beraten, welche Taktarten zu einer niedrigen Gesinnung oder welche zum Hochmut, welche zur Tollheit oder zu sonstiger Schlechtigkeit passen und welche Rhythmen man für das Entgegengesetzte vorbehalten muß. Doch habe ich so dunkel in Erinnerung, einmal gehört zu haben, wie er von einem zusammengesetzten Enhoplios und dann von einem Daktylos und einem heroischen Versmaß sprach und diese, ich weiß nicht wie, ordnete und miteinander verglich. Und eine andere Taktart nannte er, glaube ich, Iambos und eine andere Trochaïos und wies ihnen Längen und Kürzen zu. Und an einigen von ihnen tadelte oder lobte er das Tempo des Fußes nicht weniger als die Rhythmen selbst, oder etwas an beiden – ich kann es nicht sagen. Doch überlassen wir das, wie gesagt, dem Damon ...« (*Politeia* 400b).

Die zweimalige Nennung des Gewährsmannes Damon ist in der Dialogliteratur Platons ganz einmalig. Der Dialog beruht ja auf der Fiktion reiner Mündlichkeit. Werke anderer Schriftsteller dürfen daher nicht wörtlich zitiert, sondern lediglich aus der Erinnerung eines Gesprächspartners rekonstruiert werden. Die Disposition der ganzen Abhandlung verrät, daß Platon einem ihm vorliegenden Werk Damons folgt, es aber in Gespräch auflöst. Schon Damon hat eine streng-moralische Kritik an die Musik und ihre Ausübung angelegt: Musik in allen ihren Ausdrucksformen ist

Gestaltung seelischer Zustände, *ἡθῆ*, und Bewegung, *πάθη*, und umgekehrt können die einzelnen Formen der Musik entsprechend die *Εἶθε* und *Παθε* des Menschen beeinflussen oder sie gar hervorbringen. So erscheint es nur folgerichtig für Damon, daß Veränderungen in der Musik und ihrer Ausübung weitreichende Konsequenzen für alles haben müssen: *οὐδαμοῦ κινεῖσθαι μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὥς φησὶ τε Δάμων καὶ ἐγὼ πίθεσθαι* (*Politeia* 424c). Denn nirgends wird an den Regeln der Musikkunst gerüttelt, ohne daß nicht auch die wichtigsten Gesetze der Stadt dadurch erschüttert würden. Das sagt schon Damon, und ich glaube es ihm.«

Man muß nun die wenigen außerplatonischen Zeugnisse zur Damon-Schule anführen, die die kurzen Hinweise Platons zu ergänzen vermögen. Bei *Athenaios* 628c heißt es: »Nicht übel sagten Damon der Athener und seine Schüler, daß die Lieder und Tänze notwendigerweise entstehen, wenn die Seele sich irgendwie bewegt, und daß freie und schöne Seelen gleichartige (Lieder und Tänze) hervorbringen, gegensätzliche aber gegenteilige.« Bewegungen der Seele, *πάθη*, und Zustände der Seele, *ἡθῆ*, finden ihren sicht- und hörbaren Ausdruck in den ihnen von Natur zugeordneten Tänzen und Liedern. Doch gilt auch die Umkehrung, wie das angeführte Zitat aus Platons *Politeia* beweist: Lieder und Tänze, die gesamte »*μουσικὴ τέχνη*«, wirken auf die Seelen; ihre Veränderung wandelt die Menschen und ihre Beziehungen zueinander. Umschlag der Rhythmen und Melodien führt zu *μεταβολῇ*, zur Veränderung des Staates. Diese Umsetzung der Bewegungen der Seele in die sinnlichen Formen der Lieder und des Tanzes war, wie aus Platon zu schließen ist, schon von Damon Mimesis genannt worden. Mimesis ist also primär nicht »Nachahmung«.

Die antike Musiktheorie und die Ästhetik gehen immer von der Bedeutung »dramatisches Spiel mit den Mitteln der Musik« aus. »Darstellen«, »Ausdrücken« ist die *notatio* dieses Begriffes; dazu kann die *connotatio* »nachahmen« treten, wenn nicht-fiktive Gestalten in einem realistischen Mimos dargestellt werden. Bei solchem Mimos wurde die *connotatio* schließlich zur Hauptbedeutung und verdrängte teilweise die *notatio* »darstellen«. Dies ist keineswegs ein singulärer sprachlicher Vorgang. So läßt sich etwa das umgangssprachliche lateinische *ad-ripare*, »an Land kommen«, »landen« damit vergleichen, dessen *connotatio* »ankommen« sich im Spätlatein und in den romanischen Sprachen (italienisch: *arrivare*, französisch: *arriver*) durchsetzte und die ursprüngliche *notatio* »landen« gänzlich verdrängte. Auch *μυμῆσθαι* bedeutet daher

umgangssprachlich schon in sehr frühen Belegen »nachahmen«, doch stützt sich die Musiktheorie ausschließlich auf die notatio »darstellen«, »ausdrücken«. Dieser kleine linguistische Exkurs ist darum für das Verständnis Platons besonders nötig, weil er sich in der Kunstkritik des Buches X der *Politeia* ganz auf diesen umgangssprachlichen Begriff der Nachahmung stützt, den er aber dort aus der Philosophie des Demokritos, nicht mehr aus der Musiktheorie herleitet.

Musik in den Gesetzen Platons

Im Spätwerk der *Nomoi* greift Platon in vollem Umfang auf die Musiklehre Damons zurück, die er seiner ganzen Erziehung zugrunde legt. Hier finden sich die ausführlichsten und bezeichnendsten Aussagen Platons zur griechischen Auffassung von der μουσική τέχνη. »Es gebe kaum ein junges Geschöpf, das seinen Körper oder seine Stimme auch nur einen Augenblick in Ruhe zu lassen vermöge; vielmehr habe es den Trieb, sich beständig zu bewegen und Töne vernehmen zu lassen, bald springend und hüpfend, gleichsam tanzend vor Freude und Spiellust, bald wieder alle möglichen Töne von sich gebend. Die andern lebenden Wesen nun hätten kein Gefühl für jene Regelmäßigkeit in den Bewegungen, die man Rhythmus und Harmonie nennt« (*Nomoi* 653c). So wird Sinn für Rhythmus und Harmonie das spezifische Merkmal, durch das sich der Mensch vom Tier unterscheidet. Im rhythmisch geordneten Tanzlied »äußert« sich der Mensch, weshalb er später bei Aristoteles das ζῶον μιμητικώτατον genannt wird. Bereits für Platon ist das eine Selbstverständlichkeit: »Da die Tänze nun Ausdrucksformen des Charakters (μιμήματα τρόπων) sind, wie er in den mannigfachen Handlungen und Schicksalsfügungen entsteht, indem sie ihn durch ihre Darstellungen objektivieren, so werden notwendigerweise diejenigen, deren durch Natur oder Gewohnheit oder durch beides bestimmter Sinnesweise das durch Wort oder Gesang oder irgendwie tanzmäßig Dargestellte entspricht, daran auch ihre Freude haben« (*Nomoi* 655d). Da nun der Gesetzgeber zu bestimmen hat, was als schön gilt, darf keine Veränderung in den musikalisch gültigen Formen eintreten; die Musik soll hieratisch streng gebunden bleiben, wie die ägyptische Kunst. In Kreta und Sparta wird diese Forderung bereits erfüllt, nicht aber in den übrigen griechischen Po-
leis: »...vielmehr folgt da meines Wissens, was die Tanzweisen und die übrige musische Kunst überhaupt anlangt, immer eine Neuerung auf die andere, nicht

etwa durch Gesetzesbestimmungen bewirkt, sondern durch eine gewisse zuchtlose Genußsucht, die weit davon entfernt ist, immer an dem Nämlichen und auf die gleiche Weise Gefallen zu finden, wie du von den Ägyptern erzählst, vielmehr einem steten Wandel unterworfen ist« (*Nomoi* 660b). Wesentlich umfassender formuliert Platon die Kulturentstehung aus dem Geist der Musik: »Wir stellten, wie wohlenerinnerlich, zu Anfang unserer Betrachtungen die Behauptung auf, daß alle jugendlichen Geschöpfe feuriger Natur seien und nicht imstande, Körper und Stimme völlig ruhen zu lassen, vielmehr sich immer in regellosen Tönen und Sprüngen ergehen. Einer Regelung des Ganges dieser beiden Arten von Bewegung sei keines dieser Geschöpfe fähig, nur der menschlichen Natur sei dieser Vorzug eigen. Für die Ordnung der Bewegung aber habe man die Bezeichnung Rhythmus, für die Verbindung des hohen und tiefen Tones den Namen Harmonie, für die Vereinigung beider den Namen Chorreigen. Die Götter aber, sagten wir, hätten sich unser erbarmt und uns zu Chorgenossen und Chorleitern den Apollon und die Musen gegeben, und als dritten nannten wir, wenn erinnerlich, den Dionysos« (*Nomoi* 664e). Die Aussage Platons stimmt überein mit dem Satz Damons, daß Gesänge und Tänze κινουμένης πως τῆς ψυχῆς, also durch irgendwelche Bewegung der Seele entstünden. Konsequenter ergibt sich daraus, daß Erziehung nichts anderes ist als die richtige Pflege der musischen Künste: ὅλη μὲν ποὺ χορεία ὅλη παιδεύσις ἢ ἡμῖν, »die ganze Tanzkunst ist für uns also die ganze Erziehung« (*Nomoi* 672e); denn der Tanz ist die spezifisch menschliche Ausdrucksform: »Auch für dieses heitere Spiel also liegt der Anfang in der natürlichen Gewohnheit jedes Geschöpfes, hin- und herzuspringen; der Mensch aber, der, wie gesagt, des Gefühles für den Rhythmus teilhaftig ward, wurde dadurch Erzeuger und Schöpfer des Tanzes, und da die Melodie mahnend und weckend auf den Rhythmus wirkt, so erzeugten beide in Gemeinschaft den Tanz und das Spiel« (*Nomoi* 673c/d).

Nomoi 700a ff. zeigt das Idealbild der altattischen musischen Erziehung, die sich nach den festgefügtten νόμοι richtete, wobei der Begriff »Nomos« – »Gesangsweise« – überspielt wird von »Gesetz«; als aber diese νόμοι verlassen wurden, setzte der Verfall ein: Hymnen, Threnoi, Paiane, Dithyramben waren die festgefügtten Gattungen, die νόμοι – »Weisen« – genannt wurden und die die Geltung von νόμοι – »Gesetzen« hatten. Doch allmählich begannen Dichter, die zwar von Natur begabt waren, aber das Recht und Gesetz der Muse nicht kannten, mit der amüsichen παρὰ νόμους, »Gesetzwidrigkeit«, indem sie Threnoi mit den Hymnen und Paiane mit den Dithyramben vermisch-



Tanzendes Mädchen. Bemalte Terrakottafigur, aus Boiotien, um 400 v. Chr. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum

ten, Anlosspiel mit Gesang zur Kithara auführten und alles miteinander vermischten. Nicht mehr die Richtigkeit war der Maßstab, sondern die Lust. Und so wandelte sich die »Herrschaft der Besten« zur schwächlichen Herrschaft der Zuschauermenge, zur »Theatrokratie«.

Das Buch VII der *Nomoi* enthält zahlreiche einzelne Angaben über die musische Ausbildung, die den in Buch II und III gezeichneten Rahmen erfüllen: »Auch die mimischen Choraufführungen von der würdigen Art darf man nicht beiseite lassen, wie hierzulande (nämlich in Kreta) die Waffentänze der Kureten und in Sparta die der Dioskuren. Und unsere heimische jungfräuliche Schutzgöttin (nämlich Athene), die ihre Freude hatte an dem Spiel der Reigentänze, erachtete es doch nicht für richtig, mit leeren Händen bei diesem Spiel aufzutreten, sondern nur im Schmuck der vollen Vorbild getreulich zu folgen, zur Ehre der huldreichen Göttin, dürfte sich für Knaben und Mädchen wohl geziemen zum Nutzen der kriegerischen Tüchtigkeit sowie zur Erhöhung der Würde der Feste. Für die Knaben aber soll die Einrichtung getroffen werden, daß sie

sobald wie möglich und solange sie noch nicht in den Krieg ziehen, Bittgänge und festliche Aufzüge für alle Götter abhalten im Schmuck der Waffen und zu Pferde, und dabei, bald schneller, bald langsamer sich im Tanz- und Marschschritt bewegend, ihre Gebete an die Götter und an die Göttersöhne richten« (*Nomoi* 796b).

Ganz dem Grundsatz Damons entsprechend, daß eine Veränderung der musischen Formen zum Umsturz im Staat führt, fordert Platon durch Tradition geheiligte Gesänge und Tänze, die nicht verändert werden dürfen: »Das Mittel zur Bewahrung ist die heilige Weihe, die man jedem Tanz und jedem Gesang gibt. Für die Feste ist nämlich zunächst, unter wohlberechneter Verteilung auf das ganze Jahr, festzusetzen, welche Feste und zu welchen Zeiten und zu Ehren welcher Götter oder Göttersöhne oder Dämonen sie jedesmal stattfinden müssen; ferner ist zu bestimmen, welcher Gesang jedesmal die Opfer für die Götter begleiten soll und welche Reigentänze zur Verherrlichung der Opferhandlung aufgeführt werden sollen. Man hat also zunächst diese Auswahl zu treffen. Ist dies aber geschehen, so sollen nach vorausgegangenem Opfer für die Moiren sowie für sämtliche andere Gottheiten alle Bürger gemeinsam unter feierlichen Spenden einem jeden der Götter und derer, die zu ihnen gehören, seinen besonderen Gesang weihen. Und wenn jemand irgendeiner Gottheit mit andern als den festgesetzten Gesängen und Reigentänzen huldigt, so sollen die Priester und die Priesterinnen im Verein mit den Gesetzeswächtern sie, wie göttliches und menschliches Recht fordert, von der Feier ausschließen...« (*Nomoi* 799a).

Von großem Interesse aber ist diese Übersicht für eine ganz besondere Gattung von Gesängen und Tänzen: »Wir sprachen uns doch, dächte ich, damals dahin aus, daß die in einem Alter von sechzig Jahren stehenden Sänger des Dionysoschores eine ganz besondere Feinfühligkeit erlangt haben müssen für die Rhythmen und für den Aufbau der Melodie, um auf Grund derselben imstande zu sein, die Darstellung der Lieder, die gut und die schlecht wiedergegeben wird, ἐν τοῖς παθήμασιν ὅταν ψυχὴ γίγνηται, zu beurteilen, und die guten Nachbildungen und die schlechten beurteilend, die einen verwerfe, die anderen aber heranziehe und sie den Seelen der Jungen vorsinge und sie so verzaubere und sie so zum Erwerb der Tugend durch die Darbietungen anreize« (*Nomoi* 812b). Der Satz, »wenn die Seele in den Erregungszustand gerät«, ist sehr bezeichnend als eine Erwähnung der musikalischen Pathoslehre, die Platon offenkundig bekannt ist, deren Einzelheiten er aber nicht breiter ausführt, da er die orgiastische Musik, aus der diese Beobachtungen



Musikalischer Wettstreit zwischen dem Kitharoden Apollon und dem einen Doppel-Aulos blasenden Marsyas in Gegenwart des zum Todesvollstrecker am dionysischen Bläser bestimmten Skythen. Marmorrelief, von der Musenbasis des Tempels in Mantinea, zwischen 330 und 320 v. Chr. Athen, Archäologisches Nationalmuseum

stammen, bewußt zurückdrängt; gelegentlich kann er aber nicht vermeiden, sie doch zu streifen – so *Nomoi* 814a ff., wo Platon die gesamte Tanzkunst in »ernsthafte« und »unedle« Formen einteilt, wobei jeder Gruppe zwei Untergruppen entsprechen. Die ernsthafte Tanzkunst gliedert sich in die Emmeleia, das erhabene Tanzspiel, und in die Pyrrhiche, den Waffentanz, die unedle aber, wie sie in den Tänzen der Komödie auftritt, soll den Unfreien, den Sklaven zur Aufführung überlassen werden, dem Freien aber nur als Schauspiel des Häßlichen dienen. Er soll diese keinesfalls selbst aufführen, denn Mimesis des Häßlichen und Schändlichen könnte das Wesen des Darstellers ungünstig verändern. Wohin gehören aber nun die bakchischen, orgiastischen Tänze, die im Kult gewisser Gottheiten immer wieder aufgeführt werden? Platon erwähnt sie zwar, schiebt sie aber als ein unpolitisches Genos beiseite. Die bakchantischen Tänze und die, die Nymphen, Pane, Silenen und Satyrn, wie die Weinberauschten Wesen heißen, darstellen, indem sie Reinigungs- und Einweihungsriten vollziehen – diese Tanzkunst gehört nach Platon weder zum friedlichen noch zum kriegerischen Genos; es ist apolitisch und wird deshalb von der Behandlung ausgeschlossen (*Nomoi* 815c). Erst aus zeitlich später auftretenden Zeugnissen in der *Poetik* des Aristoteles und in anderen seiner Werke sowie beim kaiserzeitlichen Aristides Quintilianus läßt sich erkennen, daß Platon schon hier an die katharti-

sche Wirkung orgiastischer Musik denkt, die ihm wohl bekannt ist, die er aber nicht in seine Erziehungslehre aufnehmen wollte. Zwei weitere, nicht in einem systematischen Zusammenhang stehende Zeugnisse beweisen, daß Platon die Lehre von der kathartischen Wirkung der Musik bekannt war. So vergleicht der trunkselige Alkibiades im *Symposion* Sokrates mit dem halbmythischen Aulosbläser Marsyas: »Dieser verzauberte die Menschen mit den Instrumenten, durch die Kraft seines Mundes, und auch jetzt, wer immer seine Lieder bläst – was nämlich Olympos spielte, belehrt von diesem Marsyas –, wenn nun ein guter Aulosbläser oder eine schlechte Spielerin seine Lieder spielt, sie allein bewirken Besessenheit und offenbaren die, welche der Götter und der Weihen bedürfen, weil sie eben göttlich sind« (*Symposion* 215b ff.). Spezifische Weisen orgiastischer Kulte wirken auf besondere, für das jeweilige Pathos anfällige Menschen. Sie werden durch diese Musik erregt, die Erregung wird bis zur Sättigung gesteigert, worauf die Katharsis, die Befreiung vom Pathos, eintritt.

In den *Nomoi* wird von der Pflege der Säuglinge gesprochen und gefordert, sie seien in ständiger Bewegung zu halten, Tag und Nacht sollen sie ununterbrochen geschaukelt werden: »Wäre es möglich, so müßten sie sich immer wie auf der Seefahrt befinden; da dies aber nicht möglich ist, so muß man bei diesen jungen Ankömmlingen ein Verfahren einschlagen, das dem wenigstens möglichst nahe kommt. Eine Bestätigung dessen muß man auch darin finden, daß nicht bloß die Wärterinnen der Kleinen auf Grund ihrer eigenen Erfahrung darauf gekommen sind und es als nützlich erkannt haben, sondern auch die Frauen, die sich auf die Heilung der sogenannten Korybantenkrankheit verstehen. Wenn nämlich die Mütter ihre Kinder in den Schlaf bringen wollen, so bewirken sie

nicht durch Ruhe, sondern im Gegenteil durch Bewegung, indem sie sie ununterbrochen auf den Armen schaukeln und dabei ein Liedchen singen und so die Kinder wie durch Flötenspiel einullen, ganz ähnlich wie es bei der Heilung bakchischer Raserei geschieht, wo die Bewegung des Reigentanzes mit der der Musik zusammenwirkt. Kleinias: Und worin haben wir denn nun eigentlich den Grund für diese Erscheinungen zu sehen, mein Freund? Athener: Das ist nicht schwer zu erkennen. Kleinias: Nun, wie denn? Athener: Eine Art der Beängstigung (*δειμαίνεσθαι* *ἐστίν* . . . *ταῦτα* . . . *τὰ νόον*) sind beide Zustände (die Schlaflosigkeit der Kinder und die sogenannte Korybantenkrankheit), und die Angst ist die Folge irgendwelcher ungesunder Seelenverfassung. Wenn man nun derartigen Zuständen mit einer Erschütterung von außen entgegentritt, so bewältigt die von außen wirkende Bewegung die innere, in Furcht und Raserei (*τὴν ἐντὸς φόβον καὶ μανικὴν κίνησιν*) sich kundgebende Bewegung, und dieser Sieg gibt sich deutlich zu erkennen in einer Beruhigung der Seele und einem Aufhören des beängstigenden, in allen diesen Fällen vorhandenen Herzklopfens – eine durchaus erfreuliche Wendung, die den Kindern zum Schlafen verhilft und die wachen Geisteskranken durch Tanz und Flötenspiel mit Hilfe der Götter, denen unter glücklichen Vorzeichen Opfer dargebracht werden, aus einem Zustand der Raserei in einen Zustand besonnener Vernünftigkeit zurückversetzt. Und damit wäre eine annehmbare Erklärung der Sache gegeben, soweit sich eine solche wenigstens in Kürze geben läßt« (*Nomoi* 790 d ff.).

Die Umriss einer vorplatonischen Mimesislehre



Kostümierte Satyrn beim grotesken Tanz unter Aulosbegleitung in einem Spiel zu Ehren des Gottes Dionysos. Vasenbild auf einer attischen Hydria, zwischen 470 und 460 v. Chr. Boston, Mass., Museum of Fine Arts, Francis Bartlett Donation

und einer Lehre von der Katharsis durch die orgiastische Musik sind deutlich zu erkennen. Gerade die Tatsache, daß Platon das vorliegende Einteilungsschema nur teilweise benützt und die Musik der bakchischen und orgiastischen Kulte als »unpolitisches« Genos beiseite schiebt, beweist, daß er eine solche Lehre voraussetzt. Auch im frühen Dialog *Ion* zeigt sich, daß Platon auf ganz bekannte Erscheinungen auf diesem Gebiet hinweist. Sokrates zeigt dem Rhapsoden Ion, daß er nicht kraft einer vernunftmäßig gelehrten »techné« seine Kenntnis von homerischer Dichtung besitzt, sondern weil er vom Dichter Homeros wie von magnetischen Kräften angezogen ist. Dichter und Seher nämlich können nicht aus ihrer menschlichen Beschränktheit heraus das Wort der Muse oder des Gottes verkünden, sondern nur, weil sie von ihnen besessen sind. Auch kann der Dithyrambendichter nur Dithyramben, der Ependichter nur Epen dichten und so entsprechend die anderen Dichter einzig in der ihnen gegebenen Gattung, und es ergeht ihnen »wie den Korybanten, die nur jenes Lied wirklich hören, das zu dem Gott gehört, von dem sie besessen sind; und zu diesem Lied kennen sie Tanzfiguren und Worte in großer Zahl, um alle anderen aber kümmern sie sich überhaupt nicht« (*Ion* 536c).

Die pseudo-platonische Schrift *Minos* vermittelt über diese paideutisch-kathartische Verwendung der Aulosmusik noch etwas mehr. Die Aulosweisen (des Marsyas und des Phrygers Olympos) »sind sehr göttlich, und sie allein setzen in Bewegung und offenbaren die, welche der Götter bedürfen. Und auch jetzt noch sind diese Weisen erhalten, weil sie göttlich sind« (*Minos* 318b). Bakchische, orgiastische Aulosweisen sind Ausdruck, *μίμημα*, ganz bestimmter seelischer Erregungszustände; läßt man sie erklingen, so werden die, die entsprechenden seelischen Erregungen unterworfen sind, durch die *συνπάθεια*, das »Mitleiden«, erregt und damit erkennbar. Ihre Erregung wird bis zur Klimax gesteigert, wodurch sie zur Katharsis, zur »Reinigung« und Heilung, gelangen.

Unverkennbar sind somit die Grundzüge einer Theorie der kathartisch-orgiastischen Therapie schon bei Platon und in der frühen Akademie deutlich faßbar, die dann in den Werken des Aristoteles, in der *Politik* und der *Poetik*, erstmals ausführlich behandelt werden.

Platon und die Pythagoreer

Im Buch VII der *Politeia* befaßt sich Platon mit den »Lehrgegenständen«, μαθήματα, die als Vorschule der wahren Philosophie geeignet sind, die Seele aus dem Schlamm der sinnlichen Welt herauszuziehen, sie zu reinigen. Dies geschieht in den mathematischen Disziplinen der Arithmetik, Geometrie (und Stereometrie) sowie in der Astronomie und Musik. Allerdings dürfen diese Studien nicht im Konkreten der Zeichnung oder des Modells verhaftet bleiben, sondern müssen zur reinen Anschauung der Zahl und ihren Verhältnissen vordringen. In der Astronomie dürfen sogar nicht einmal die sichtbaren Erscheinungen der Gestirne berücksichtigt werden, sondern nur die sie regierenden Zahlen. Ganz Entsprechendes gilt für die Musik oder genauer gesagt für die Akustik.

»Wie die Augen für die Astronomie geschaffen sind, sagte ich, so sind die Ohren wohl für die Bewegung der Harmonie geschaffen. Diese Wissenschaften sind einander wie Schwestern verwandt. So behaupten die Pythagoreer, und wir, Glaukon, stimmen ihnen zu. Oder wie sollen wir es halten? – Ebenso, sagte er. – Und weil das eine weitläufige Sache ist, fuhr ich fort, wollen wir uns bei ihnen erkundigen, was sie darüber sagen und was sie vielleicht sonst noch lehren. Bei alledem werden wir aber unseren Grundsatz wahren. – Welchen? – Daß sich unsere Zöglinge ja nicht unterstehen, auf diesem Gebiet etwas Halbes zu lernen, das nicht stets auf das hinausläuft, wohin alles führen soll, wie wir das eben von der Astronomie gesagt haben. Oder weißt du nicht, daß man es mit der Harmonie ganz ebenso hält? Die Konsonanzen und Töne, die sie hören, messen sie gegeneinander ab und machen sich damit endlose Mühe, ganz ebenso wie die Astronomen. – Ja, bei den Göttern, rief er – und das auf recht lächerliche Weise. Da reden sie von irgendwelchen Verdichtungen und neigen ihr Ohr, um noch einen Ton in der Nachbarschaft zu erhaschen. Die einen behaupten dann, sie hörten dazwischen noch irgendeinen Ton und das kleinste Intervall, das als Maß dienen müsse; die anderen bestreiten dies und sagen, die Töne seien nunmehr gleich. Und beide stellen dabei das Ohr höher als die vernünftige Einsicht. – Du sprichst gewiß von den guten Leuten, sagte ich, die die Saiten quälen und foltern, indem sie sie auf Wirbel schrauben. Damit aber der Vergleich nicht zu weit geht und wir nicht von Schlägen mit dem Plektron und von Anklagen, vom Leugnen und von den Ausreden der Saiten sprechen müssen, will ich ihn nicht weiterführen. Ich erkläre, daß ich nicht diese Leute meine, sondern jene Pythagoreer, von denen wir eben sagten, wir wollten sie über

die Harmonie befragen. Denn diese machen es ganz gleich wie die Astronomen. Sie suchen die Zahlen, die in den gehörten Konsonanzen liegen, aber sie lassen sie nicht zu Anlässen des Nachdenkens werden, um zu untersuchen, welche Zahlen harmonisch sind und welche nicht, und weshalb sie das oder jenes sind. Von einer großartigen Sache sprichst du da, sagte er. Jedenfalls von einer, versetzte ich, die zur Erforschung des Schönen und Guten nützlich ist; geht man ihr aber auf andere Weise nach, so ist sie unnütz« (*Politeia* 530 d ff.).

Der platonische Sokrates schließt sich jenen Pythagoreern an, die in der Musik die Zahlen der gehörten Töne und Intervalle suchen, nicht aber sich auf lediglich mit dem Gehör erfaßte, rein empirisch gewonnene Intervalle oder auf das als Maß dienende kleinste Intervall stützen. Dabei gehen ihm selbst diese »mathematischen« Pythagoreer noch nicht weit genug, wenigstens nicht alle. Sie gehen, abgesehen von wenigen, denen Sokrates bisher begegnet ist, nicht bis zu den Problemata, nämlich bis zur Frage, welches nun die symphonischen Zahlen sind und welches nicht – das heißt, auch diese lösen sich nicht vollständig vom gehörten Ton wie früher die Astronomen, die sich immer noch an der Beobachtung der realen Gestirne orientieren, statt sich nur mit den zugrunde liegenden mathematischen Gesetzen zu befassen. Erst dies wäre wahre Dialektik, die sich mit dem wahren, von der konkreten Formung unabhängigen Sein befaßt.

»Du glaubst doch nicht, daß die schon Dialektiker sind, die in diesen Lehrfächern beschlagen sind? – Nein, beim Zeus – rief er –, außer ganz wenigen, mit denen ich zusammengetroffen bin« (*Politeia* 531 e). Mit denen zuletzt genannten Pythagoreern sind wohl Archytas und seine Schüler gemeint, zu denen auch Platon gehörte. Dem ausführlich zitierten Passus lassen sich für die Pythagoreer oder die Leute, die sich auf Pythagoras in der zweiten Hälfte des 5. und zu Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. beriefen, immerhin einige wichtige Grundzüge entnehmen. Die vier »Lerngegenstände«, μαθήματα, Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik, sind nach Ansicht der Pythagoreer miteinander verschwistert, da sie alle durch die Zahl und durch zahlenmäßige Gesetzlichkeit bestimmt sind. Eine Erweiterung der Geometrie durch die Lehre von den Körpern, die Stereometrie, fällt in die Zeit Platons selbst. Die Verbindung der vier μαθήματα, die das spätere Quadrivium bilden, ist aber schon vorplatonisch pythagoreisch, wie die sprachliche Formulierung Platons und das erste Fragment des Archytas beweisen. Der richtige »Umgang«, μέθοδος, mit diesen führt zur gegenseitigen Gemeinschaft und Verwandtschaft, durch das συλλογίζεσθαι, das »Zusammendenken«



Chorische Vorbereitungen zu einem dramatischen Spiel. Wandmalerei des Bukolischen Malers nach einem Vorbild des 3. Jahrhunderts v. Chr. aus Pompeji, 1. Jahrhundert n. Chr. Neapel, Museo Archeologico Nazionale

dessen, worin sie zueinander gehören. Aber all dies sind erst die »Vorgesänge« zur eigentlichen Dialektik, sie reinigen die Seele in einer Vorschule. Klar unterschieden werden sodann im Gebiet der Akustik die rein empirischen von den mathematischen Pythagoreern. Die einen befassen sich nur mit den ακουσμάτα, mit den Resultaten des Gehörsinns, also den physisch wahrnehmbaren Tönen und Intervallen, während die zweite Gruppe das Lern- und Erkennbare, die μαθηματικά, »die Zahlenverhältnisse«, sucht. Auf diesen hierarchisch formulierten Gegensatz in der Forschungsrichtung geht die später bezeugte Unterscheidung der Pythagoreer in Akusmatiker und Mathematiker zurück. Nicht aber, wie man gewöhnlich erklärt, auf blindgläubige Hörer des Pythagoras einerseits, auf selbstständig forschende Schüler andererseits.

Die Dihärese in Musik und Sprache

Die Erkenntnis der Zahlenhaftigkeit der Töne hat jedoch nicht allein zur Verbindung der vier Mathemata des späteren Quadriviums geführt und nicht nur altorientalische Magie der Zahlen mit ihren spielerischen Verknüpfungen aller Lebensbereiche im Griechentum des 5. Jahrhunderts zu neuem Leben erweckt, sondern auch fruchtbare Ansätze zu wissenschaftli-

cher Begründung der τέχνη, wie dies im Verfahren der Dihärese erstmals im platonischen Dialog *Philebos* von den Pythagoreern überliefert wird.

»Alles, was bis jetzt in bezug auf kunstmäßige Erfindungen erreicht worden ist, ist auf diesem Weg kundgeworden. Lerne ihn nun durch mich kennen. – Protagoras: So belehre uns denn! – Eine Gabe der Götter, so will es mir wenigstens scheinen, ward von irgendwelchem Göttersitz durch irgendeinen Prometheus herabgebracht, umstrahlt von hellstem Feuerglanz; und unsere Altvordern, von edlerer Art als wir und näher den Göttern wohnend, haben als Kunde uns dies überliefert, daß alles, was nur immer als seiend bezeichnet würde, aus Einem und Vielen bestehe und Grenze (πέρας) und Grenzenlosigkeit (ἄπειρον) ineinander verwachsen in sich trage. Wir müßten also angesichts dieser durchgehenden Gestaltung des Seienden immer für alles jedesmal eine Idee voraussetzen und nach ihr suchen, denn wir würden sie auch tatsächlich darin antreffen. Hätten wir sie in unsere Gewalt gebracht, so müßten wir zusehen, ob es vielleicht nach und unter ihr zwei gebe, wo nicht drei oder irgendeine andere Zahl, und bei diesen weiteren Einheiten müßten wir es wieder ebenso machen, bis man denn deutlich erkennt, nicht bloß, daß das anfänglich Eine Eines und Vieles und Unendliches ist, sondern auch, wieviel es ist. Mit der Form des Unendlichen aber dürfe man nicht eher an das Viele herantreten, als bis man die genaue Zahl dieser Vielheit, die zwischen dem Unendlichen und dem Einen liegt, sicher erkannt hat. Dann erst dürfe man jede Einheit bei allem sich ins Unendliche verlaufen lassen und ihm damit den Abschied geben. Die Götter also, wie gesagt, haben uns diesen Weg der Forschung, des Lernens und der gegenseitigen Belehrung angewiesen; die jetzigen Weisen aber unter den Menschen formieren das Eine, so wie es eben der Zufall bringt und in vielen Fällen rascher oder langsamer als es sein sollte, nach dem Einen aber setzen sie sofort das Unendliche, die Mittelglieder aber entgehen ihnen. Danach bestimmt sich der Unterschied, dem zufolge wir beim Disputieren einerseits dialektisch, andererseits kritisch verfahren« (*Philebos* 16 c ff.).

Das hier ganz abstrakt formulierte dihäretische Verfahren wird im folgenden am Beispiel der Musik und der Sprache verdeutlicht: »Ganz deutlich läßt sich der Sinn meiner Worte an den Buchstaben (das heißt Sprachlauten) erkennen; an diesen, die dir ja von der Schule her geläufig sind, soll dir die Sache klarwerden. – Wie das? – Die Stimme, wie sie durch den Mund geht, ist doch wohl bei allen wie bei jedem einzelnen eine und doch auch wieder unendlich an Mannigfaltigkeit? – Gewiß. – Keines von beiden aber, weder die

Kenntnis von ihrer Mannigfaltigkeit noch die ihrer Einheit, verhilft uns zu wirklicher Einsicht in die Sache; erst die Erkenntnis des Wieviel und des Wie ist es, die einen jeden von uns zum Sprachkundigen macht. – Sehr wahr. – Auch was uns zum Musikverständigen macht, ist eben nichts anderes als dies. – Wieso? – Die Stimme (Ton) ist doch auch in Hinsicht auf diese Kunst an sich eine. – Gewiß. – Wollen wir aber zwei Arten annehmen, den hohen und den tiefen Ton und als dritten den gleichbleibenden Ton? – So. – Aber mit diesem Wissen wärest du noch lange kein Musikverständiger; ohne dieses Wissen freilich wärest du ein ganz krasser Laie auf diesem Gebiet. – Sicherlich. – Aber, mein Lieber, wenn du die Intervalle in bezug auf Höhe und Tiefe der Stimme genau ihrer Zahl und Beschaffenheit nach erfaßt hast, ebenso auch die Grenzen der Intervalle und die daraus gebildeten Systeme, die unsere Altvordern erkannten und unter dem Namen »Harmonien« uns, ihren Nachfolgern, überliefert haben, und wenn du andererseits auch als eine weitere ähnliche Reihe von Erscheinungen die mit den Bewegungen des Körpers zusammenhängenden Unterschiede erfaßt hast, die durch Zahlen gemessen, wie sie behaupten, als Rhythmus und Metrum bezeichnet werden müssen, wobei immer zugleich bedacht werden muß, daß jedes Eine und Viele eine derartige Untersuchung erfordert – wenn du also dieses gefaßt hast, dann bist du ein wirklicher Kenner geworden« (*Philebos* 17b ff.).

Erst jetzt, nachdem das Verfahren der Dihärese an der zahlenmäßig bestimmten Musik erörtert worden ist, zieht Sokrates die Sprache zum Vergleich herbei und parallelisiert sie mit der Musik: »Es war irgendein Gott oder vielleicht ein göttlicher Mensch, der das unbegrenzte Mannigfaltige des Lautes erkannte, wie denn in Ägypten die Rede geht, daß ein gewisser Theuth es gewesen sei, der zuerst die Vokale im Gebiet des Unbegrenzten als Laute erkannte, deren es nicht bloß einen, sondern mehrere gäbe, ferner wieder andere als solche, die zwar nicht stimmlos, wohl aber tonlos wären und die auch ihrerseits eine bestimmte Zahl bildeten; als dritte Art der Buchstaben bestimmte er unsere jetzt sogenannten stummen Laute. Darauf zerlegte er die stummen oder tonlosen Laute in ihre einzelnen Einheiten und ebenso die Vokale und die mittleren Laute und gab schließlich, nachdem er ihre Zahl festgesetzt hatte, jedem einzelnen sowohl wie allen insgesamt den Namen Element (στοιχεῖον). Da er aber sah, daß niemand von uns auch nur eines von ihnen erkennen würde ohne die Hilfe aller anderen, so ersann er als einheitliches ... Band den Namen der grammatischen Kunst, den er dann als einheitliche Bezeichnung dem Ganzen beilegte« (*Philebos* 18b).

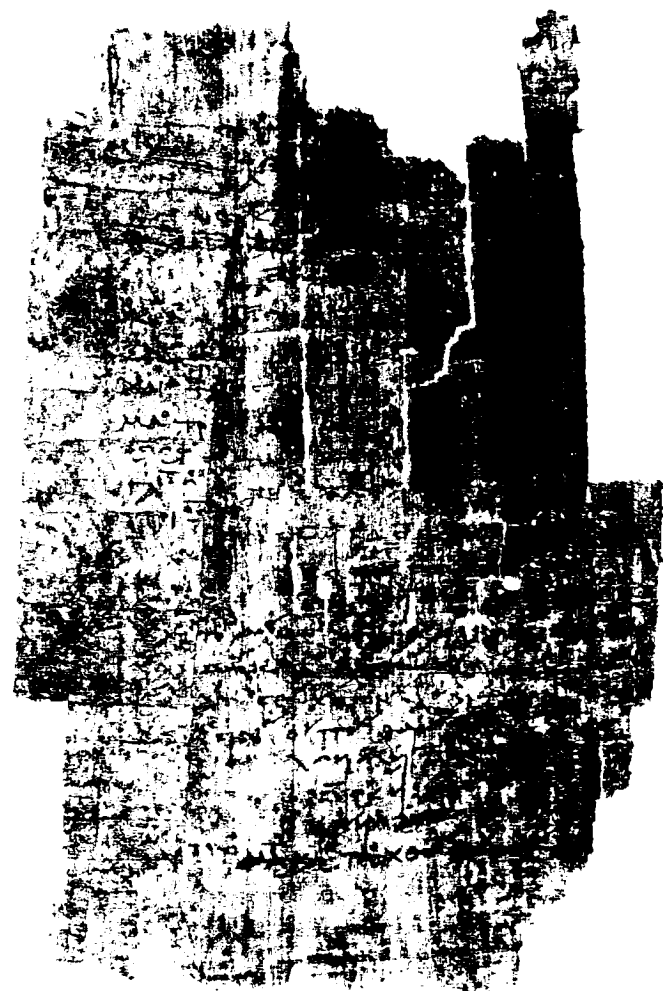
Aus diesem Text geht eindeutig hervor, daß die Früheren die Erkenntnis der Zahlenhaftigkeit der Töne, Intervalle, des Zusammenklangs der Syllaben der Tonsysteme erkannte und den Späteren, darunter Platon, diese Systeme als »Harmonien« überliefert haben. Pythagoreer haben diese in der mathematischen Akustik gewonnenen Erkenntnisse bereits auf die griechische Sprache angewandt und damit grundlegende Begriffe der griechischen Sprachlehre geschaffen. Das Verfahren der Dihärese, das auf Sprache und Logik angewandt wurde, ebenso die damit verbundenen Begriffe στοιχεῖον, »Element«, συλλαβή, »Zusammenfassung zweier Töne«, διάστημα, »Intervall«, σύστημα, »Zusammenfassung der Intervalle«, ἁρμονία als Kombination beider Quarten mittels des Ganztones zur Oktave wurden schon in der vorplatonischen, pythagoreischen Musiktheorie geschaffen und darauf in die anderen Wissensgebiete übertragen. Rein philologisch, das heißt an chronologisch aufgereihten Zeugnissen, läßt sich das nicht in allen Belangen aufweisen, weil wichtige Zeugnisse erst platonisch oder nachplatonisch sind. Trotzdem gibt es Wege, etwas weiter zu kommen. Auf mathematischem Gebiet hat Bartel L. van der Waerden durch eine sorgfältige Überprüfung der Voraussetzungen beispielsweise bei Platon überlieferter mathematischer Sätze oder durch eine chronologische Schichtung der euklidischen Geometrie die Zeugnislage verbessert und wichtige Erkenntnisse für die Pythagoreer des 5. Jahrhunderts gesichert. Eine andere Methode, die linguistische Untersuchung der frühen wissenschaftlichen Terminologie, wie sie der Verfasser vorgelegt hat, kann hinter die Zeugnis-schranke führen. Tragende Einwände gegen dieses Verfahren sind bisher nicht vorgebracht worden.

Für die Entwicklung der pythagoreischen Harmonielehre stellt van der Waerden (Die Pythagoreer, S.384f.) folgende Etappen auf:

- 530 Pythagoras
 - Die Verhältnisse 4:3, 3:2 und 2:1
 - Das Monochord
 - Die »Vollkommenen« Proportion A:M = H:B
- 500 Hippasos
 - Oktave – Quinte – und Doppeloktave
 - Experimente an Bronzescheiben
- 450 Anonyme »Mathematikoi«
 - Erste axiomatische Begründung der Lehre von den symphonischen Zusammenklängen
- 380 Archytas von Tarent
 - Zweite Begründung der Lehre aus nur zwei Axiomen (Fehlchluß)
 - Zahlenverhältnisse der drei Tongeschlechter
- 350 Herakleides Pontikos von Pontos
 - Der Ton als Vielheit von einzelnen Luftstößen.

Lyrische Gedichte in griechischer Sprache mit – hinter den Vokal gesetzten – Gesangsnoten. Rückseite einer römischen Militärrechnung auf Papyrus, aus Ägypten, um 200 n. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Papyrus-Sammlung

Harmonia, »Zusammenfügung«, wurde von den Pythagoreern die Verbindung zweier Tetrachorde mit dem Ganzton zur Oktave genannt; die vier Töne bilden den festen Rahmen aller griechischen Tonleitern, ihre Intervalle: Quarte, Quinte, Oktave (4:3, 3:2, 2:1) gehen einzig als symphon; sie sind die harmoniebil-



denden στοιχεῖα und zugleich die erste pythagoreische Tetraktys. Ihr Zusammenklang wird von der Seele als Wohllaut empfunden. Da nun nach pythagoreischer Auffassung τῷ ὁμοίῳ τὸ ὁμοίον, »mit dem Gleichen das Gleiche«, erkannt wird, so ist die Seele selbst Harmonie aus diesen vier Stoicheia. Diese Harmonie wurde auch in den Bewegungen der Himmelskörper gesehen. In Spuren läßt sich erkennen, daß damit in einer frühen Phase jedoch noch nicht die Bewegungen aller Planeten gemeint waren wie im platonischen Staat, sondern vorerst nur Bewegungen und Abstände von Mond, Sonne und Fixsternhimmel in bezug auf die

Erde. Die vier Stoicheia wurden schon von frühen Pythagoreern πυθμένες, »Wurzeln« alles Seienden, genannt. Der alte Eid der Pythagoreer lautete:

»οὐ μὰ τὸν ἀμετέρῳ κεφαλῇ παραδόντα τετρακτὺν παγὰν ἀνάου φύσεως ῥίζωμά τ' ἔχουσιν«, »(nicht bei dem) der uns die Tetraktys überliefert hat, welche die Quelle des ewigfließenden Werdens und seine Wurzel enthält« (Aelius I, 3,8).

Hierher gehört der alpythagoreische Spruch, der in den sogenannten Akusmata überliefert wird:

»Was ist das Orakel von Delphi? Die Tetraktys. Denn sie ist die Harmonie der Sirenen« (Iamblichos, *De vita Pythagorica* 82).

Platon läßt in Buch X der *Politeia* auf jedem Planetenkreis eine Sirene mitziehen, die je einen Ton der Tonleiter erklingen lassen. »Aus allen acht aber klinge eine Harmonie zusammen« (*Politeia* 617a). Das ist allerdings völlig unmöglich, die acht Töne der Tonleiter ergeben niemals eine symphonie Harmonie. Solange das Bild einfach blieb, eine Tetraktys der vier Stoicheia, wovon jedes mit einer Sirene verbunden war, also wie im alpythagoreischen Akusma, ergab sich der Zusammenklang von Quarte, Quinte und Oktave zur Harmonie der Tonleiter. Die Sphärenharmonie Platons erweist sich so als die Kombination einer relativ einfachen Vorstellung mit einem sehr entwickelten zeitgenössischen Himmelsmodell, dem die Harmonie der Tetraktys nicht mehr stimmig angepaßt werden konnte. Das Bild Platons ist weder praktisch noch in der Vorstellung realisierbar. Es ist eine Modernisierung, die Rücksicht zu nehmen hatte auf inzwischen neu gewonnene Erkenntnisse. Dadurch wird der ursprüngliche Sinn der tetraktysbestimmten Kosmosharmonie völlig verändert.

Zahlenspekulationen, mystisches Erleben der Zahl, Zahlen als Grundlage der musikalischen, durch das Gehör erlebbaren Harmonie, waren die pythagoreischen Grunderfahrungen, die sich mit wissenschaftlichen Erkenntnissen anderer Herkunft verbanden, zu denen die Pythagoreer selbst einen wichtigen Beitrag lieferten. Auch aus Weisheit kann Wissenschaft entstehen, und es ist nicht die schlechteste. Spätantike Zeugnisse lassen vermuten, daß die Musik bei den Pythagoreern schon in früher Zeit therapeutisch und rituell eifrig gepflegt wurde. Wie weit die zuvor geschilderte, von Platon mehrfach erwähnte kathartische Musik bereits von den Pythagoreern betrieben wurde, ist allerdings noch sehr umstritten; die Frage ist ohne neue Zeugnisse kaum zu beantworten.

Tafel IX *Anakreontischer Kitharode als tanzender Lacher mit einer Aulosbläserin. Innenbild eines Tellers der Psiax-Malers, aus Vulci, um 510 v. Chr. Basel, Antikmuseum*

