

**Kollektives Gedächtnis und Widerstandskultur.
Musiksoziologische Reflexionen über die altgriechische Musik.**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften (3)
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Konstantinos Tsapakidis
aus Marina/Imathia, Griechenland

2002

**Meinem Großvater
und
meinen Kindern**

Inhalt

1. Einleitendes Nachwort

1.1. Zur Aktualität des Vergangenen

<i>1.1.1. Ethnozentrismus und Kultur</i>	1
<i>1.1.2. Gedächtnis</i>	10
<i>1.1.3. Die Inszenierung des Gedächtnisses und die neugriechische Volkskunde</i>	14
<i>1.1.4. Musiksoziologische und sozialphilosophische Reflexionen</i>	19

2. Die Anfänge

2.1. Orient – Okzident

<i>2.1.1. Erste Einblicke in eine Kontroverse</i>	32
<i>2.1.2. Musiké: Das Gemeinsame und das Besondere</i>	37
<i>2.1.3. Musiké: Die Musenkunst</i>	39
<i>2.1.4. Musiké und altgriechische Sprache</i>	40
<i>2.1.5. Qualitätsrhythmik und ganzheitliche Haltung</i>	44
<i>2.1.6. Panta rhei. Musiké im Wandel</i>	46

3. Das antike Musiksystem

3.1. Zur Enharmonik bei den Griechen	49
---	----

4. Das neugriechische Volkslied

4.1. Aufkommen und Entwicklung

<i>4.1.1. Sozioökonomische Bedingungen</i>	56
<i>4.1.2. Untergliederung und Kategorisierung</i>	60
<i>4.1.3. Zur Struktur des Volksliedes</i>	62
<i>4.1.4. Metrik</i>	63
<i>4.1.5. Melodie, Rhythmus, Tanz</i>	65
<i>4.1.6. Das Volkslied und die altgriechische Musik</i>	68

5. Erster Vergleich

Alt- und Neugriechischer Rhythmus

5.1. Aristoxenische Rhythmik

<i>5.1.1. Silbenquantität und ‚Chronos Protos‘</i>	72
--	----

5.2. Das Irrationale als das Gemeinsame

5.2.1. <i>Syrtos Kalamatianos</i>	74
---	----

6. Geschlossene Gesellschaft und Differenzierung

6.1. Die Polis und ihre Gesellschaft	79
--	----

7. Volkskultur versus Adligenkultur

7.1. Aulos versus Kithara

7.1.1. <i>Instrumente</i>	90
7.1.2. <i>Aulos und die Rohrblattinstrumente</i>	96
7.1.3. <i>Ein- und Mehrstimmig</i>	102

8. Zweiter Vergleich

Aulos, Touloum, Fischietti

8.1. Der Pontos und seine Griechen

8.1.1. <i>Geschichte, Musik, Sprache</i>	107
8.1.2. <i>Musiktheorie, Rhythmus</i>	111
8.1.3. <i>Musikinstrumente</i>	114
8.1.4. <i>Touloum</i>	115

8.2. Die Graekophonen Süditaliens

8.2.1. <i>Lebensbedingungen und Sprache</i>	117
8.2.2. <i>Die Musik der Graekophonen</i>	121
8.2.3. <i>Musikinstrumente</i>	123
8.2.4. <i>Fischietti, Tambureddu, Organeto</i>	126
8.2.5. <i>Lieder und Liedgattungen</i>	129

8.3. Gedoppelte Aerophone:

Mehr als ein Instrumentenvergleich	130
--	-----

9. Erster Exkurs

Nietzsche und die Tragödie

9.1. Dionysos und sein Jünger

9.1.1. <i>Botschaft für eingeweihte Geister</i>	138
9.1.2. <i>Satyr der Bock, sein Gott und das Singen</i>	141
9.1.3. <i>Dithyrambos, Tragödie, Komödie</i>	145
9.1.4. <i>Nietzsche und seine Tragödie</i>	149

10. Adligenkultur versus Volkskultur

10.1. Die Lehre vom Ethos

<i>10.1.1. Das Ethos des Orgiasmus</i>	158
<i>10.1.2. Harmonie und Rhythmus</i>	165
<i>10.1.3. Gegenrichtung: Formalisten, Hibeh-Rede, Iamblich</i>	168

11. Die Anfänge der Ästhetik bei den Griechen

11.1. Elemente einer dialektischen Vermittlung

<i>11.1.1. Pythagoras und die Weisheit</i>	172
<i>11.1.2. Ton und Zahl</i>	176
<i>11.1.3. Die Pythagoreer, Platon und die Zahl</i>	182
<i>11.1.4. Sphärenharmonie und Dialektik</i>	186
<i>11.1.5. Sphärenharmonie, Platon und die Astronomie</i>	188

12. Mimesis

12.1. Mimesis bei den Griechen

<i>12.1.1. Der Tanz und der Begriff der Mimesis</i>	196
<i>12.1.2. Der Tanz bei den Griechen</i>	198

12.2. Mimesis bei Platon

<i>12.2.1. Mimesis des Tanzes</i>	203
<i>12.2.2. Mimesis und Ideenlehre. Der totale Angriff auf die Dichtung</i>	210

12.3. Mimesis bei Aristoteles

<i>12.3.1. Techne und Poiesis</i>	214
<i>12.3.2. Poiesis und die Lust an der Mimesis</i>	217
<i>12.3.3. Mimesis und Praxis</i>	219
<i>12.3.4. Mythos als Ordnungsprinzip der Tragödie</i>	222

13. Zweiter Exkurs

Mimesis bei Adorno

13.1. ‚Bewusstsein des Ausgeschlossenen‘: Mimesis als zentrale Kategorie in Adornos Ästhetik	225
---	-----

14. Hypomnema	236
----------------------------	-----

Die Bilddokumente

Literaturverzeichnis

1. Einleitendes Nachwort

1.1. Zur Aktualität des Vergangenen

1.1.1. Ethnozentrismus und Kultur

Als ich 1989 mit der Konzeption dieser Arbeit anfang, waren die epochalen, weltpolitischen Umwälzungen in Europa, der Zusammenbruch des realsozialistischen Systems in Osteuropa und das Ende des kalten Krieges noch nicht abzusehen. Aus diesem Grund besteht kein kausal determinierter Zusammenhang zwischen meiner Beschäftigung mit diesem Thema und den Veränderungen auf der weltpolitischen Karte und ihren Folgen.

Auf den ersten Blick besteht vielmehr gar kein Zusammenhang, denn meine Arbeit beschäftigt sich vordergründig mit musiksoziologischen Reflexionen und Aspekten musikgeschichtlicher Provenienz in Griechenland, und dort ist seit 1989 bekanntlich alles beim Alten geblieben. Außerdem zielt meine Wahrnehmung im offenen Meer der Geschichte, nämlich der Nachweis eines kollektiven Gedächtnisses am Beispiel der griechischen Musik seit der Antike, nicht doch darauf zu beweisen, daß es alles beim Alten geblieben ist? Gewiss gedenke ich nicht in angenehmer Wärme dreitausendjähriger Tiefe zu verweilen und mich von der ungemütlichen Gegenwart endgültig zu verabschieden. Mit Gegenwart hat das Ganze doch zu tun, aber was?

Diese Fragen und ihre (berechtigte) Formulierung bilden den Antriebsstoff der nachfolgenden Erläuterungen, die nicht zuletzt den Prozess einer gewissen Selbstvergewisserung in Gang, oder besser noch in Schwung bringen soll. Ein quälender Prozess von Selbstvergewisserung ist meiner Meinung nach als Folge einer radikalen Umorientierung nach 1989 in Europa, und nicht nur dort, in der Tat im Gange, dessen Ausgang entgegen der bekannten Auffassung vom ‚Ende der Geschichte‘ noch völlig offen ist.

Denn überhaupt nicht am Ende sind die irrationalen Auswüchse eines wiederbelebten Nationalismus, wie die mörderische Gewalt im früheren Jugo-

slawien, oder in Osteuropa und auch die Jagdszenen auf den Straßen westeuropäischer Städte und Dörfer, geschweige denn die weltweit stattfindenden Bürgerkriege und brutalen Anschläge uns vor Augen führen.

Das aus den Fugen geratene Gleichgewicht und der dynamische Prozess der sogenannten Globalisierung führen zu neuen Ängsten aber auch Ansprüchen, die sich zunehmend in Bezug auf eigene kulturelle Traditionen definieren.

„Der Bruch von 1989 generierte neue politische Orientierungsbedürfnisse, und >Kultur< scheint eine passende Antwort auf diese Bedürfnisse zu sein.“¹

Auch wenn der konstitutive Sinn einer Kultur primär darin besteht, im Umgang der Menschen untereinander Verständigung herbeizuführen und zu fördern, schaffte

es Samuel Huntington mit seinem Buch „The Clash of Civilizations“² berühmt zu werden und zum gefragten Berater von illustren Kreisen aus Wirtschaft, Wissenschaft und Politik aufzusteigen.

Dies gelang ihm, indem er für eine Kulturauffassung plädiert, die auf Zugehörigkeit und Abgrenzung mittels des Kampfes setzt.

„Damit ist ein Wert- und Symbolsystem bezeichnet, das Identität als gemeinschaftsbildende Grundüberzeugung in ihrer äußersten sozialen Ausdehnung konstituiert und als wesentlicher Bedingungsfaktor politischen Handelns angesehen werden muß... Der kalte Krieg der politischen Systeme wird durch den kalten Krieg der Kulturen ersetzt.“³

¹ Rösen, Jörg, Für eine interkulturelle Kommunikation in der Geschichte, in: Die Vielfalt der Kulturen, Frankfurt/M. 1998, S. 14

² Deutsch: Der Kampf der Kulturen, , The Clash of Civilizations. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jh., Wien 1996

³ ebd., S. 14 (Nach den Anschlägen in den Vereinigten Staaten droht dieser kalte Krieg zu einem brandheißen zu werden).

Kulturell definierte Kollektive werden in Kampfstellung zum Anderssein von Anderen gebracht, ein Anderes, das immer als kulturell deklassiert und minderwertig bestimmt wird. Die bereitwillige Adaption von Huntington's These durch die elitären Schichten beruht nicht auf ihrer Exklusivität. Solche Vorstellungen der Überlegenheit gegenüber gesellschaftlichen Schichten, Ethnien und Rassen, die den eigenen Zivilisationsstand nicht erreicht haben und daher bekämpft gehören, sind keinesfalls neu in der Geschichte der menschlichen Vergesellschaftung. Im 18. und 19. Jh. dienten sie dann der Konstituierung der neuen nationalen Identität. So auch in Deutschland, in dem die stärksten und wirkungsvollsten Wir-Bilder stets ethnische Entwürfe über eine biologisch-völkische Abstammung waren, mit dem Höhepunkt der Überlegenheit der arischen Rasse. Sie basieren auf einem normativen Gruppenwissen, das psychoanalytisch als ein kulturelles Über-Ich aufgefaßt wird.

„Dieser Form des historischen Bewußtseins, diesem Überlegenheitsgefühl liegt normalerweise die Furcht vor der Wiederkehr des Verdrängten zugrunde: den archaischen, und zivilisierten, >animalischen< Aspekten früherer Kulturen.“⁴

Die Begeisterung für diese Konzeption von Kulturen im Dauerkampf um Macht, Einfluß und Herrschaft liegt vielmehr in ihrer legitimatorischen und strategischen Bedeutung für ein bestimmtes politisch-ökonomisches Handeln.

„Sie erzeugt Feindbilder und mit ihnen eine Handlungssituation, die militärisch-industrielle Institutionen legitimiert und die Ressourcen des politischen Handelns mit dem übergreifenden Gesichtspunkt struktureller Bedrohung und allgemeiner Unfriedlichkeit belebt.“⁵

Die ethnozentrische Deutung der Welt teilt sie ins Eigene-Vertraute und ins Fremde-Bedrohliche, sie definiert die eigene Identität einer sozialen Gruppe durch ihre klare Abgrenzung gegenüber den anderen, positive

⁴ Mitzman, Artur B., Vom historischen Bewußtsein zur mythischen Erinnerung, in: Die dunkle Spur der Vergangenheit, Frankfurt/M. 1998, S. 409

⁵ Rösen, Jörg, in: Die Vielfalt der Kulturen, Frankfurt/M. 1998, S. 15

Eigenschaften werden dem Eigenen zugeschrieben, während dem Fremden jegliche Zivilisationsform abgesprochen wird.

„Unter bestimmten Bedingungen der Selbstkritik kann diese werthafte Aufladung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem auch mit umgekehrtem Vorzeichen versehen werden: Dann ist das Anderssein des Anderen eine Projektionsfläche für Wünschbarkeit des Eigenen, die gegen dessen reale Defizienz gekehrt wird.“⁶

In beiden Fällen wird sichtbar, daß Identität d.h. der dynamisch aufgefaßte Prozess der Identitätsbildung, kein monologischer Prozess ist.

„Wir bestimmen unsere Identität stets im Dialog und manchmal sogar im Kampf mit dem, was unsere >signifikanten Anderen< in uns sehen wollen.“⁷

Ob diese Identitätsbildung gelingt oder nicht, hängt nach Taylor von der Anerkennung oder Nichtanerkennung durch die Anderen ab.

„Nichtanerkennung oder Verkennung kann Leiden verursachen, kann eine Form von Unterdrückung sein, kann den Anderen in ein falsches, deformiertes Dasein einschließen.“⁸

Gelungene Identität setzt also die Anerkennung meiner ‚Authentizität‘, meiner ‚Originalität‘ durch die Anderen voraus, beides Begriffe, die durch Herder enorme Bedeutung erlangt haben.

Taylor weist in diesem Zusammenhang daraufhin, daß Herder der Idee der Originalität zwei Dimensionen beimisst

„sowohl in bezug auf den individuellen Menschen inmitten anderer Menschen, als auch in bezug auf das Volk als Träger einer Kultur inmitten anderer Völker.“⁹

Die Beziehung der einzelnen Individuen und des Kollektivs waren freilich nur in archaischen Gesellschaften, die durch mythische Weltbilder

⁶ Rösen Jörg, ebd., S. 16

⁷ Taylor, Charles, **Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung**, Frankfurt/M. 1997, S. 22

⁸ ebd., S. 14

⁹ ebd., S. 20. Heute wird diese Idee durch die Theorie der Differenz propagiert, die sich „auf die Anerkennung kollektiver Identitäten und auf die Gleichberechtigung kultureller Lebensformen“ (Habermas, J., in: ebd., S. 149), bezieht.

„natürliche Identität“¹⁰ zu erzeugen in der Lage waren, unproblematisch. Heute ist es die Aufgabe von Ideologien „die strukturelle Unähnlichkeit zwischen der an einem konkreten Staat haftenden kollektiven Identität und der im Rahmen einer universalistischen Gemeinde ausgebildeten Ich-Identität“¹¹ auszugleichen.

Nicht anders soll nach Hegel die Philosophie verfahren.

„Diese im Mythos vollzogenen Vereinigung der einzelnen Individuen mit ihrer besonderen politischen Gemeinschaft im Horizont einer allgemeinen kosmischen Ordnung soll die Philosophie unter Bedingungen wiederherstellen, die mit den modernen Ideen der Freiheit und der vollständigen Individualität der Einzelnen inzwischen Gesetz sind.“¹²

Bekanntlich meint Hegel, daß dies im souveränen bürgerlichen Verfassungsstaat der Fall sei, in dem nicht nur die Philosophie für diese legitimatorischen Grundlagen sich verantwortlich zeigt. Bereitwillig übernimmt diese Rolle auch eine Form von Kultur, die Marcuse ‚affirmative Kultur‘ nennt.

„Indem das Zwecklose und Schöne verinnerlicht und mit den Qualitäten der verpflichtenden Allgemeingültigkeit und der erhabenen Schönheit zu den kulturellen Werten des Bürgertums gemacht werden, wird in der Kultur ein Reich scheinbarer Einheit und scheinbarer Freiheit aufgebaut, worin die antagonistischen Daseinsverhältnisse eingespannt und befriedet werden sollen. Die Kultur bejaht und verdeckt die neuen gesellschaftlichen Lebensbedingungen“¹³

und solche ideologische Leistung wird nicht ignoriert.

„Solange Kunst darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt, wird sie von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust.“¹⁴

¹⁰ Habermas, Jürgen, *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden*, Frankfurt/M. 1974, S. 35

¹¹ ebd., S. 38

¹² Habermas, Jürgen, ebd. S. 45

¹³ Marcuse, Herbert, *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/M. 1965, S. 64

¹⁴ Horkheimer, Max- Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1980, S. 33

Ob es einer modernen Gesellschaft dadurch gelingt, auch ‚vernünftige‘ Identität zu stiften, ist nicht ausgemacht. Während Luhmann behauptet,

„daß komplexe Gesellschaften eine Identität durch das Bewußtsein ihrer Systemglieder hindurch nicht mehr herstellen können“¹⁵,

sieht Habermas, daß diese Möglichkeit

„im Bewußtsein allgemeiner und gleicher Chancen der Teilnahme an solchen Kommunikationsprozessen begründet ist, in denen Identitätsbildung als kontinuierlicher Lernprozess stattfindet.“¹⁶

Diese Art von kollektiver Identität, meint Habermas, könnte sich

„in kritischer Erinnerung der Tradition oder angeregt durch Wissenschaft, Philosophie und Kunst diskursiv und experimentell“¹⁷

ausbilden.

Durch Erinnerung ist individuelle wie kollektive Identität potentiell möglich. Erinnerung schafft Sinnzusammenhänge, die sowohl den Ist-Zustand, wie seine Veränderung legitimieren können. Durch Erinnerung wird nicht nur eine kollektive Identität in der Gegenwart möglich, durch sie, die eine in der Gegenwart ablaufende kognitive Operation ist, wird überhaupt die Vergangenheit, ja sogar die Zeit und das Zeitgefühl konstituiert. Durch das Erzählen von Geschichten wird eine gegenwärtige Vergangenheit entworfen, die von unseren politischen und kulturellen Vorstellungen in ihrem Konstitutionsprozeß maßgeblich beeinflußt wird.

„Platon hatte zwar recht, daß Ideen mit Gedächtnis zusammenhängen. Aber die Erinnerung führt nicht zurück zum eigentlichen, fast vergessenen Sinn des Seienden, seinen Wesensformen, den Ideen, sondern das Gedächtnis konstruiert Strukturen nur für den momentanen Gebrauch zur Bewahrung von

¹⁵ Luhmann, Niklas, in: Habermas, J., ebd., S. 59

¹⁶ ebd., S. 66

¹⁷ ebd., S. 75

Anschlußfähigkeit. Es ist eine Selbstillusionierung sinnkonstituierender Systeme, wenn sie meinen, zeitüberdauernde Identitäten habe es immer schon gegeben und werde es weiter geben, und man könne sich daher auf sie wie auf Vorhandenes beziehen. Alle Orientierung ist Konstruktion, ist von Moment zu Moment reaktualisierte Unterscheidung.¹⁸ Daher ist angebracht, stets zu fragen, in welcher Weise, mit welchen Mitteln, zu welchem Zweck und in welchem soziokulturellen Kontext Erinnerung praktiziert und ‚inszeniert‘ wird. Zu beachten ist dabei, daß das Gedächtnis, als das Fundament aller konstituierender Binde- und Integrationskräfte einer Gesellschaft seinerseits partikular und fragmentarisch bleiben muß. In seiner Beschränktheit kann es sogar als ein Teil des Vergessens aufgefaßt werden, wobei neben dem psychologisch aufgefaßten, ausgebliebenen Erinnern es auch ein strategisches Vergessen als gewolltes Nicht-Erinnern propagiert werden kann. Auf diesen Aspekt spielte schon Nietzsche an, der die Deutschen durch die Hypermnesie ihrer historischen Kompendienschreiber gelähmt sah, und für „das Vergessen-Können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden“¹⁹ sich einsetzte, da für ihn sowohl das Historische als auch das Unhistorische für die Kultur eines Einzelnen oder eines Volkes wichtig und nötig seien. Nietzsche unterscheidet zwischen drei Arten von Historie, einer monumentalischen, einer antiquarischen und einer kritischen. Während die monumentalische Historie sich für die „großen Momente“, für das „Höchste“ interessiert, widmet sich die antiquarische „dem Bewahrenden und Verehrenden, dem, der mit Treue und Liebe dorthin zurückblickt, woher er kommt, worin er geworden ist.“²⁰ Diese Art von Historie hat für

¹⁸ Luhmann, Niklas, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde., Frankfurt/M. 1997, S. 44 ff.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd.1, S. 250

²⁰ ebd., S. 265

Nietzsche allerdings „ein höchst beschränktes Gesichtsfeld“²¹, weswegen der Mensch, wie er sagt, einer dritten, einer kritischen Art bedarf.

„Er muß die Kraft haben, und von Zeit zu Zeit anwenden, eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um leben zu können.“²²

Seine Vorbilder in diesem Prozeß der Menschwerdung und der Arterhaltung sind eindeutig die Griechen, die Altgriechen versteht sich.

„Es gab Jahrhunderte, in denen die Griechen sich in einer ähnlichen Gefahr befanden, in der wir uns befinden, nämlich an der Ueberschwemmung durch das Fremde und Vergangne, an der >Historie< zugrunde zu gehen. Niemals haben sie in stolzer Unberührbarkeit gelebt: Ihre >Bildung< war vielmehr lange Zeit ein Chaos von ausländischen, semitischen, babylonischen, lydischen, aegyptischen Formen und Begriffen und ihre Religion ein wahrer Götterkampf des ganzen Orients: ähnlich etwa wie jetzt die „deutsche Bildung“ und Religion ein in sich kämpfendes Chaos des gesamten Auslandes, der gesamten Vorzeit ist. Und trotzdem wurde die hellenische Cultur kein Agregat, dank jenem apollinischen Spruche. Die Griechen lernten allmählich, das Chaos zu organisieren, dadurch daß sie sich, nach der delphischen Lehre, auf sich selbst, d.h. auf ihre ächten Bedürfnisse zurückbesannen und die Schein-Bedürfnisse absterben liessen. So ergriffen sie wieder von sich Besitz; sie blieben nicht lange die überhäuften Erben und Epigonen des ganzen Orients.“²³

In seiner furiosen, pathetischen und gleichzeitig zweideutigen Art inthronisiert hier Nietzsche sich als Apologet einer ‚Meistererzählung‘, in der die Anderen zu Statisten der eigenen Apotheose und in das Deutungsmuster der eigenen Kultur integriert werden. Gleichwohl sollte nicht übersehen werden, daß unmittelbarer Gegenstand seiner spöttisch-bissigen Kritik in jener Betrachtung

²¹ ebd., S. 267

²² ebd., S. 269

²³ ebd. S. 333

„... der dümmliche Überlegenheitsanspruch einer deutschen Nationalkultur angesichts des militärischen Sieges über den französischen Nachbarn im Krieg 1870/71“²⁴

war.

Dies illustriert Nietzsche anhand der Figur des Philisters, gegen dessen Auffassung von Kultur als Kulturbesitz die oben erwähnte, differenziert aufgefaßte geschichtliche Erinnerung er ins Spiel bringt. Damit steht Nietzsche in der Tradition der deutschen literarischen Elite, die schon ein Jahrhundert vorher auf den durch die französische Revolution überhaupt erst in Gang gekommenen Prozeß der nationalen und kulturellen Selbstfindung und Identitätsbildung, äußerst sensibel reagiert hatte,²⁵ indem er freilich die idealistisch verklärte Suche nach ‚Versöhnung‘ einer radikalen Kritik unterzieht. Das ‚unglückliche Bewußtsein‘, das ‚Unbehagen an der Kultur‘ ist gewiß, obwohl es in Deutschland zur Höchstform kultiviert wird, kein Monopol der Deutschen. Kulturkritik ist seitdem zu einer ‚bezahlten‘ und ‚geehrten‘ Tätigkeit geworden, wie Adorno in ‚Kulturkritik und Gesellschaft‘ scharfsinnig, bissig formuliert.

„Dem Kulturkritiker paßt die Kultur nicht, der einzig er das Unbehagen an ihr verdankt. Er redet, als verträte er sei’s ungeschmälerte Natur, sei’s einen höheren geschichtlichen Zustand, und ist doch notwendig vom gleichen Wesen wie das, worüber er erhaben sich dünkt... Der Kulturkritiker kann kaum die Unterstellung vermeiden, er hätte die Kultur, die dieser abgeht. Seine Eitelkeit kommt der ihren zu Hilfe: Noch in der anklagenden Gebärde hält er die Idee von Kultur isoliert, unbefragt, dogmatisch fest.“²⁶

²⁴ Wiehl, Reiner, **Kultur und Vergessen**, in: **Kultur und Gedächtnis**, Frankfurt/M. 1988, S. 24

²⁵ siehe: Harth, Dietrich, **Zerrissenheit. Der deutsche Idealismus und die Suche nach kultureller Identität**, in: **Kultur und Gedächtnis**, Frankfurt/M. 1988, S. 220 ff.

²⁶ Adorno, Theodor W, in: Reiner Wiehl, **Philosophie und Kulturkritik**, ebd. S. 206

1.1.2. Gedächtnis

Die hier kurz angedeutete Kontroverse über unser Verständnis von Geschichte und Kultur, sollte nicht vergessen machen, daß die Geschichte immer ein Teil der Kultur, und Kultur immer ein Teil der Geschichte ist. Der konstituierende Begriff beider ist, wie schon erwähnt, das Gedächtnis. Ohne Gedächtnis ist weder Geschichte noch Kultur denkbar, „ohne Erinnerung läßt sich keine Identität denken.“²⁷

„Inhuman aber ist das Vergessen, weil das akkumulierte Leiden vergessen wird;[] denn die geschichtliche Spur an den Dingen, Worten, Farben und Tönen immer ist die vergangenen Leidens.“²⁸

Ohne Gedächtnis, ohne die Aufarbeitung seiner Vergangenheit kann kein Volk aus seiner Geschichte lernen, wie schon Alexander und Margarete Mitscherlich in „Die Unfähigkeit zu Trauern“ konstatieren.

„Durch Trauerarbeit, durch >schmerzliche Erinnerungsarbeit< kann die Beziehung zur Realität wie zur Vergangenheit in einer sinnvollen Weise aufrecht erhalten werden.“²⁹

Gemeint ist hier natürlich konkret die spezifische „Inszenierung“ des kollektiven Gedächtnisses in Deutschland, vor allem in Westdeutschland nach dem 2. Weltkrieg, die „auf der Erinnerung an nationale Schuld und am Gedenken daran aufbaut.“³⁰ In diesem sinngebenden Prozeß ist in Deutschland das, was man als Holocaust bezeichnet, ein zentraler Teil der deutschen Kultur geworden.

„In gewissem Sinne kann man schon sagen, daß „Auschwitz“, das als pars pro toto für die Naziverbrechen schlechthin stand, das

²⁷ Hahn, Alois, in: Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 9. 2000, H. 2, S. 34

²⁸ Adorno, Theodor W., Ohne Leitbild, Frankfurt/M. 1967, S. 35

²⁹ Mitscherlich, Alexander und Margarete, in: Paragrana, Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 9. 2000, H. 2, S. 13

³⁰ Hahn, Alois, in: ebd., S. 37

Moment der kollektiven Erinnerung war, das für die alte Bundesrepublik identitätsstiftend war.“³¹

In der Tat stand in Deutschland die theoretische Beschäftigung mit dem Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“ von Anfang an in engem Zusammenhang mit der Einzigartigkeit des Leids, das „in deutschem Namen“ anderen zugefügt wurde.

Den Begriff des kollektiven Gedächtnisses selbst entwickelten in den zwanziger Jahren unabhängig voneinander der Soziologe Maurice Halbwachs und der Kunsthistoriker Aby Warburg.

Maurice Halbwachs hat schon 1925 den Versuch unternommen, nachzuweisen, daß das Gedächtnis der Individuen sich an einem sozialen Zusammenhang orientiert, dank dessen sie der Erinnerung überhaupt fähig werden. Halbwachs entwickelte den Begriff des ‚kollektiven Gedächtnisses‘ in enger Anlehnung an die Vorstellungen seines Lehrers Emile Durkheim vom ‚kollektiven Bewußtsein‘.

“Während bei Durkheim der Begriff des kollektiven Bewußtseins hin und her schwankt zwischen einer abgesonderten Entität sui generis und einer Bedingung sozialen Daseins überhaupt im Sinne der gemeinsamen Glaubens- und Wertvorstellungen“³²,

ist für Halbwachs klar, daß das kollektive Gedächtnis, Gedächtnis von Individuen ist.

„Wenn überdies das kollektive Gedächtnis seine Kraft und seine Beständigkeit daraus herleitet, daß es auf einer Gesamtheit von Menschen beruht, so sind es indessen die Individuen, die sich als Mitglieder der Gruppe erinnern... Wir würden sagen, jedes individuelle Gedächtnis ist ein >Ausblickspunkt< auf das kollektive Gedächtnis.“³³

Die Aktivierung eines bestimmten Bildes, einer bestimmten Vorstellung ist für ihn nur möglich, wenn der Träger weder die Gewohnheit noch das Vermögen verloren hat, als Mitglied einer Gruppe [Halbwachs denkt an Familie, Religionsgemeinschaft, Nachbarschaft, Berufsgruppe u.s.w.] zu denken und sich zu erinnern.

³¹ ebd., S. 37

³² König, Rene, in: Durkheim, Emile, Regeln der soziologischen Methode, Neuwied und Berlin 1961, S. 33

³³ Halbwachs, Maurice, Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967, S. 31

„Aus dieser Art von Kommunikation baut sich im Einzelnen ein Gedächtnis auf, das, wie Halbwachs gezeigt hat,

a) sozialvermittelt,

b) gruppenbezogen

ist.

Jedes individuelle Gedächtnis konstituiert sich in der Kommunikation mit anderen.“³⁴

Jede räumlich definierte Gruppe hat ihr eigenes Gedächtnis und ihren eigenen Zeitbegriff. Wenn Städte, Provinzen oder ganze Staaten zu einer neuen Einheit verschmelzen, erweitert sich die gemeinsame Zeitvorstellung und reicht vielleicht weiter in die Vergangenheit zurück, zumindest für diejenigen, die dann an älteren Traditionen teilnehmen. Der Kontakt zu Menschen aus einer vorhergegangenen Epoche sorgt für ein lebendiges Band der Generationen, das die Aktivierung eines kollektiven Gedächtnisses innerhalb eines räumlichen Rahmens erlaubt.

„Jedes kollektive Gedächtnis hat eine zeitlich und räumlich begrenzte Gruppe zum Träger.“³⁵ Wenn also, wie schon Durkheim darlegte, mit wachsender Arbeitsteilung die kollektiven Inhalte im Bewußtsein aller Individuen immer geringer werden, wird auch das kollektive Gedächtnis an Substanz und Bedeutung verlieren. Daß dies nicht so sein muß, zeigen nicht nur die aktuellen Debatten.

Schon Aby Warburg sprach den Objektivierungen der Kultur – bei ihm beinhaltet dies nicht nur hohe Kunstwerke – das Potential ‚mnemischer Energie‘ zu.

„In kultureller Formgebung kristallisiert kollektive Erfahrung, deren Sinngehalt sich in der Berührung blitzartig wieder erschließen kann, über Jahrtausende hinweg.“³⁶

Der bekannteste Text Aby Warburgs, dessen Aufmerksamkeit der Erinnerung dessen galt, was im Laufe der Geschichte übersehen wurde,³⁷

³⁴ Assman, Jan, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1988, S. 10

³⁵ Halbwachs, Maurice, ebd., S. 73

³⁶ Assman, Jan, ebd., S. 12

ist sein Reisebericht über das Schlangenritual der Pueblo-Indianer in Neu-Mexiko. Den Vergleich, den er in diesem Artikel mit den Kultgewohnheiten in Alt-Griechenland zieht, zeigt sehr deutlich, worum es ihm dabei geht, nämlich um die Rekonstruktion eines Bildgedächtnisses des Abendlandes. Ihm verdanken wir, wie Jan Assman bemerkt,

„den nachdrücklichen Hinweis auf die Kraft kultureller Objektivierungen, ein kulturelles Gedächtnis zu stabilisieren, u.U. über Jahrtausende hinweg.“³⁸

Dieses kulturelle Gedächtnis, das durch seine Alltagsferne bestimmt wird, hat als Fixpunkte das, was Jan Assman ‚Erinnerungsfiguren‘ nennt.

„Diese Fixpunkte sind schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit, deren Erinnerung durch kulturelle Formung – Texte, Riten, Denkmäler – und institutionalisierte Kommunikation – Rezitation, Begehung, Betrachtung – wachgehalten wird.“³⁹

Nach Jan Assman wird das kulturelle Gedächtnis durch folgende Merkmale bestimmt:

- 1.) Identitätskonkretheit oder Gruppenbezogenheit,
- 2.) durch seine Rekonstruktivität,
- 3.) durch Geformtheit, durch Formung mit Hilfe eines Mediums,
- 4.) durch Organisiertheit, Institutionalisierung, Zeremonialisierung,
- 5.) durch Verbindlichkeit, den Bezug auf ein normatives Selbstbild einer Gruppe und
- 6.) durch Reflexivität.

„Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren >Pflege< sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen

³⁷ Vgl. Kany, Roland, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987

³⁸ Assman, Jan, *ebd.*, S. 12

³⁹ *ebd.*, S. 12

vorzugsweise – aber nicht ausschließlich – über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.⁴⁰ Medium dieses Gedächtnisses ist in meiner Untersuchung die Musik. Seine Göttin nannte man Mnemosyne, sie war die Mutter der Musen. Sie half dem Musiker seine Weisen auswendig zu behalten und über den flüchtigen Augenblick hinweg zu retten, im Rahmen einer Kultur, die sich auf mündliche Überlieferung stützen mußte.

1.1.3. Die Inszenierung des Gedächtnisses und die neugriechische Volkskunde

Das ethnozentrisch bestimmte Denken ist in der neugriechischen Volkskunde keine bloße Beigabe, es ist ihr zentrales, ihr maßgeblich konstitutives Element. Die sich selbst so nennende Volkskunde, im Unterschied zur Ethnologie, die sich mit anderen Völkern beschäftigt, verstand sich von Anfang an als eine ausgesprochen nationale Wissenschaft zur Erforschung und Bestimmung des nationalen Ichs. Ihr Vorbild war dabei die deutsche Volkskunde, die durch W. H. Riehl, Joseph Görres, Jacob Grimm, aber auch durch J.H. Herder vertreten wurde. Ihre historische Entstehung verdankt die deutsche Volkskunde den unruhigen und schicksalhaften Zeiten der napoleonischen Kriege, in deren Zeit sie unter dem Einfluß der Denker der deutschen Romantik einen nationalen Auftrag und Charakter bekam.

Die neugriechische Volkskunde ihrerseits sah ihr Aufkommen und ihre Existenz legitimiert als Erwiderung der These des österreichischen Historikers J. P. Fallmerayer, der 1830 behauptete, in den Venen der Neugriechen würde kein Tropfen Blut der Altgriechen mehr fließen, denn

⁴⁰ ebd., S. 15

die Neugriechen wären in Wirklichkeit nur Albaner und Slawen.⁴¹ In der gleichen Weise argumentierte ein Jahrhundert später der nationalsozialistische Theoretiker Alfred Rosenberg in seinem Versuch, die Deutschen als wahre Nachfolger der Alt-Griechen und vor allem der Spartaner auszuweisen, indem er die Neugriechen als „Levantinische Schwächlinge“ bezeichnete.⁴² Dieser massive Angriff, und die aus ihm erwachsende Bedrohung auf das Grundverständnis eines jeden gebildeten Griechen, konnte nicht hingenommen werden. Man erinnere sich, gerade hatte sich der neugriechische Staat gebildet. Die damals unter ihnen vorherrschende romantische Auffassung der Nation gründete gerade in dem Glauben, daß das, was die Zeitgenossen mit den alten Griechen verband, das gemeinsame Blut war. Um dies zu beweisen, wendete man sich also der Kultur zu.

„Der Beweis der kulturellen Überlieferung von den altgriechischen Anfängen bis zur neugriechischen Realität würde natürlich auch die Rassenüberlieferung, die Weiterexistenz des Blutes“⁴³

bedeuten. Das theoretische Rüstzeug liehen sich die griechischen Forscher, erwähnt seien hier die exponiertesten ihrer Vertreter, N. G. Politis und St. Kyriakidis, von den deutschen Romantikern, für die, die ‚nationale Selbstvergewisserung‘ durch Begriffe wie ‚Stammesgefühl‘, ‚Volkstum‘ oder den Herderschen ‚Volkgeist‘ erfolgte. Der in Deutschland ersehnte Nationalstaat wurde als ein Organismus aufgefaßt, der seine eigenen inneren Gesetze und seinen eigenen Charakter hat.

„Dieser Charakter, und hier muß man besonders aufpassen, wird von den deutschen Romantikern nicht als ein Produkt der Kultur, das durch das langjährige Zusammenleben von Menschen im gleichen Raum, die gemeinsamen historischen Schicksale und

⁴¹ siehe: Fallmerayer, J. P., *Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters*, Stuttgart, Tübingen 1830

⁴² Kyriakidou-Nestoros, Alki, *Die Theorie der griechischen Volkskunde*, Thessaloniki 1977, S. 127 ff. (in der Übersetzung des Autors)

⁴³ ebd., S. 25. Man ahnt, hätte es den Fallmerayer nicht gegeben, so hätten die Griechen ihn erfunden.

natürlich durch das gemeinsame Kommunikationsmittel, die Sprache, verstanden.“⁴⁴

Dieser Charakter wird also nicht als eine soziale Kategorie verstanden, sondern als etwas, das nicht analytisch zu fassen ist. Die Gesetze, die ‚den Nationalcharakter eines Volkes‘ bestimmen, sind gottgegebene Naturgesetze. Unter dasselbe Naturgesetz nun werden, solange dieses Volk besteht, auch alle ferneren Offenbarungen des Göttlichen in demselben eintreten und in ihm sich gestalten.“⁴⁵ Einem jeden edlen Menschen bleibt nur der ‚Glaube‘ und die ‚Liebe‘, ‚die wahrhaftige Liebe‘ zu seiner Nation und ihre ‚Ursprünglichkeit‘.

„Volk und Vaterland in dieser Bedeutung, als Träger und Unterpfand der irdischen Ewigkeit, und als dasjenige, was hinieden ewig sein kann, liegt weit hinaus über den Staat, im gewöhnlichen Sinne des Worts – über die gesellschaftliche Ordnung, wie dieselbe in bloßen klaren Begriffen erfaßt, und nach Anleitung dieses Begriffs errichtet und erhalten wird.“⁴⁶

Für Fichte ist das deutsche Volk das ‚Urvolk‘, das ‚Volk an sich‘, das mit der ‚Ausländerei‘ nicht vermischt werden darf. Dessen Geist versuchte Herder, in Anlehnung an den herumfliegenden Hegelschen Weltgeist als ‚Volksgeist‘ einzufangen, der „von lebendigen genetischen Kräften angetrieben“ wird.⁴⁷

„Darüber hinaus und innerhalb derselben mittelalterlichen Vorstellung dachte sich Herder die Konstitution der historischen Masse – der Nation – als einen permanenten Zustand der Perfektion, eine Aristotelische Entelechie, deren Aufrechterhaltung durch innere lebendige Kräfte die Bedingungen für deren historische Stabilität, ja deren unvergängliche Geschichtlichkeit, sei.“⁴⁸

⁴⁴ Kyriakidou Nestoros, Alki, ebd., S. 30

⁴⁵ Vgl: Fichte, J.G, Reden an die deutsche Nation, in: Volk und Staat, München 1921

⁴⁶ Fichte, J.G., ebd., S. 246 ff.

⁴⁷ Al-Azmeh, Aziz, Geschichte, Kultur und die Suche nach dem Organischen, in: Die Vielfalt der Kulturen, Frankfurt/M. 1998, S. 79

⁴⁸ ebd., S. 79

Der Nationale Körper als historisch wichtige Kategorie ist also nicht Produkt der Geschichte, sondern ihre Voraussetzung. Der Nationale Körper ist das Subjekt der Geschichte. Dieses Subjekt wird, da es nicht isoliert existiert, in Stellung gegen die anderen Subjekte gebracht, von denen es sich in seiner Einzigartigkeit bedroht fühlt. Seine Grundbestimmung erlangt es durch die Konstellation '„Wir und die Anderen'.

Die griechische Volkskunde nun, in ihrem Versuch, die These Fallmerayers zu widerlegen, benutzt die gleichen theoretischen Waffen wie ihre deutschen Vorbilder. So brachte sie der deutschen Auffassung vom ‚Lebensraum‘ ihre Ansicht vom griechischen ‚Lebensraum‘ entgegen. Ihre Speerspitze ist aber nicht das ‚Wir und die Anderen‘, sondern das ‚Wir und die Alten‘. Diese Wendung hin zum Altertum trug nicht von Anfang an die konservativ-reaktionären Züge, die sie später entfaltete. Durch die schon im 16. Jh. historisch gegebene Orientierung der griechischen, geistigen Elite in Frankreich und England und den Idealen der Aufklärung, drückte die Wendung zum Altertum zunächst den Drang nach Freiheit, Unabhängigkeit vom religiösen Denken, Gleichheit und Demokratie aus.⁴⁹ Eindeutig etablieren konnten sich die reaktionären Elemente dieses Denkens erst mit der Konstituierung des griechischen Staates unter der Herrschaft des Umfelds des minderjährigen Königs Otto aus Bayern. Politisch geschah dies mit der Errichtung eines zentralistischen Staates, der die wichtigste Säule der gesellschaftlichen Organisation in Griechenland, den dezentralen Zusammenschluß von relativ autonomen gemeinschaftlichen Zellen von Anfang an bekämpft hat. Diese zwei, sich widerstrebenden Tendenzen hinsichtlich der politischen Organisation, finden zumindest am Anfang, ihre Entsprechung in den zwei Strömungen der griechischen Volkskunde und in dem ebenfalls wichtigen Sprachenstreit des Demotischen versus der sogenannten „reinen“ Sprache. Die Einführung dieser „reinen“ Sprache war die Antwort der nun siegreichen konservativen Strömung auf ihr

⁴⁹ siehe auch: Kyriakidou Nestoros, Alki, ebd., S. 41

Problem mit dem tatsächlich existierenden, aber verarmten und zu ihrem Ideal gar nicht passenden gemeinen Volk.

„Die griechischen Wissenschaftler mußten sich nun entscheiden: Würden sie das griechische Volk, das lebendige griechische Volk, als vulgären und barbarisierten Rest der alten Griechen oder als ihren natürlichen und legitimen Erben betrachten?“⁵⁰

Die Antwort, neben der sprachlichen Innovation, war die ideologische Überhöhung und die Auffassung von einer Volkskultur

„als Produkt eines zeitlosen und ewigen nationalen Bewußtseins ohne Korrespondenz mit der historischen und sozialen Realität.“⁵¹

Die Volkskultur wurde nicht als ein gesellschaftliches Ereignis (fait social) wie z.B. Durkheim es sah, betrachtet, sondern als etwas Einmaliges, Ausdruck einer dreitausendjährigen Kontinuität fernab von jeglichen Einflüssen von außen.

Stilpon Kyriakidis hält an diesen ideologischen Säulen der griechischen Volkskunde fest, auch dann, wenn er sich mit Aspekten der realen Volkskultur beschäftigt. Dies wird untermauert mit einer undifferenzierten Auffassung des Begriffs vom Volk. „Das Volk in der Volkskunde“ schreibt Kyriakidis

„kann weder in Klassen noch in Schichten unterteilt werden. Es ist einzig. Die Essenz der Volkskultur ist bei allen, ob Reichen, Armen, Stadt- oder Dorfleuten, Gebildeten oder Ungebildeten zu finden, freilich in verschiedener Potenz. Das, was unterschiedlich betrachtet werden muß, ist nicht das Volk, sondern die Kultur. Denn in jedem Volk existieren zwei verschiedene Kulturen, die höhere und moderne und die niedere oder traditionelle Kultur, das, was wir Volkskultur nennen.“⁵²

Das Volk ist Verkörperung der Idee, einer Idee, die „den höchsten Grad der Gestalt, die, die menschliche Energie in einem konkreten historischen Moment erlangen kann“, repräsentiert, „das Volk ist die moralische und geistige Totalität.“⁵³ Wenn es aber ein einziges Volk gibt, muß zwangsläufig offen-

⁵⁰ Kyriakidou Nestoros, Alki, ebd., S. 50

⁵¹ Damianakos, S., Die Soziologie des Rembetiko, Athen 1976, S. 31

⁵² Kyriakidis, S., in: Kyriakidou Nestoros, Alki, ebd., S. 177

⁵³ Theodorakopoulos, I. N., in: ebd., S. 179

bleiben, welcher Schicht die jeweilige Kultur, die höhere, bzw. die niedere zugeschlagen werden kann. Solche Widersprüche interessieren Kyriakidis offensichtlich nicht,

„die Idee von der Einheit des Volkes wird, wie bekannt, propagiert als Gegenstück zum Kampf der Klassen. Das klassische Beispiel dieser Theorie ist der >völkische Staat< (deutsch im Text) des Nationalsozialismus, der genau auf dieser Einheit des einzigen und auserwählten Volkes beruht.“⁵⁴

1.1.4. Musiksoziologische und sozialphilosophische Reflexionen

Es ist klar, daß die Idealisierung und Überhöhung des Begriffs der Volkskultur in Griechenland ganz bestimmten politischen und ideologischen Zielen diene, bei deren Verwirklichung eine differenzierte Sicht auf die tatsächlich gesellschaftliche Struktur und die Kultur der antiken griechischen Gesellschaft eher hinderlich gewesen wäre. Wenn in dieser Arbeit ein Bild der altgriechischen Gesellschaft am Beispiel der Sozialstruktur Athens und ihres politischen Selbstverständnisses entworfen wird, so soll es nicht nur der besseren Erkenntnis ihres Wesens dienen, es illustriert dabei auch mein theoretisches Verständnis einer Musiksoziologie, das die Musik, im Sinne Adornos, in einem dialektischen Verhältnis zur Gesellschaft sieht.

„Eher sollte ausgeführte Musiksoziologie sich orientieren an den Strukturen der Gesellschaft, die in der Musik und dem, was in allgemeinstem Verstande Musikleben heißt, sich abdrücken.“⁵⁵

Die Entfaltung der Wahrheitsidee in der Musiksoziologie hängt eng mit der Teilung zusammen, die

⁵⁴ Kyriakidou Nestoros, Alki, ebd., S. 180

⁵⁵ Adorno, Theodor W., Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/M. 1980, S. 258

„wohl in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung und in ältesten Klassenverhältnissen, welche das Gewählte den Herrschenden und das Derbe der populace vorbehielten.“⁵⁶

Diesen Strukturen, die „solche der gesellschaftlichen Macht“⁵⁷ sind, soll am Beispiel der altgriechischen Gesellschaft nachgegangen werden, um ein differenziertes Bild der gesellschaftlichen Konstellation in der antiken Polis zu liefern.

Die Auseinandersetzung mit diesen Klassenverhältnissen ist durch eine Auseinandersetzung mit den Klassenverhältnissen in der Musik auf eine ideologiekritische Weise möglich.

„Soweit Musiksoziologie sich mit dem ideologischen Gehalt und der ideologischen Wirkung von Musik befaßt, fällt sie in eine kritische Lehre von der Gesellschaft. Das bürdet ihr die Verpflichtung auf, der Wahrheit von Musik nachzugehen.“⁵⁸

Um eine ideologiekritisch intendierte Suche nach der Wahrheit soll es auch in dieser Arbeit gehen, eine Wahrheit durch Reflexion auch über das ‚Falsche‘, das Verdrängte.

„Was einmal in einem Kunstwerk wahr gewesen ist und durch den Gang der Geschichte dementiert ward, vermag erst dann wieder sich zu öffnen, wenn die Bedingungen verändert sind, um deren Willen jene Wahrheit kassiert werden mußte: so tief sind ästhetisch Wahrheitsgehalt und Geschichte ineinander.“⁵⁹

Die Suche nach der Wahrheit soll in einer sich dialektisch konstituierenden Methode erfolgen, die schon in dem Titel dieser Arbeit zum Ausdruck gebracht wird.

Durch den Vergleich nach dem Ähnlichen, das im kollektiven Gedächtnis haften geblieben ist, soll bewiesen werden, daß es ein Anderes gibt, ein dialektischer Prozeß, der, der Auffassung Foucault's über Genealogie nicht unähnlich ist.

⁵⁶ Adorno, Theodor W., ebd., S. 264

⁵⁷ ebd., S. 235

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 35

„Am historischen Anfang der Dinge findet man nicht die immer noch bewahrte Identität ihres Ursprungs, sondern die Unstimmigkeit des Anderen.“⁶⁰

Genauso könnte man die Fokussierung auf die gesellschaftlichen Strukturen und Denkfiguren und ihre Sedimentierung in der Musik auch als eine Archäologie verstehen, deren Grundbegriff ‚arche‘ im Griechischen eine Doppelbedeutung als Grund und als Macht besitzt. Genau mit dieser Doppeldeutigkeit spielt Foucault, wenn er von der Archäologie spricht. Für ihn ist sie

„sowohl die Befragung des Grundes, als auch die Grundlegung zur möglichen Veränderung der Form des Menschen.“⁶¹

„Was Foucault mithilfe der Archäologie offen legen will, ist eine Grundstruktur, die bestimmend ist und die den herrschenden Logos einer Zeit bestimmt, eine bestimmte Konstellation am Himmel der Reflektion, ein System von Zusammenhängen und Relationen, das aus diskursiven Formationen zu erschließen ist.“⁶²

Meine methodische Vorgehensweise ähnelt in diesem Sinne der Hegels, der in seinen Jenenser Schriften „von jenem Hobbes’schen Denkmodell eines zwischenmenschlichen Kampfes Gebrauch gemacht hat, um seine kritischen Absichten umzusetzen.“⁶³ Indem ich, wie auch die griechische Volkskunde, nach der historischen Kontinuität der griechischen (Volks) Kultur frage, ziele ich auf die Dekonstruktion des Begriffs des Nationalen, dessen ewige Reinheit von ihr intendiert wird. Dem nicht nur von ihr propagierten Herrschaftsdiskurs einer reinen und ewigen griechischen Kultur, soll die Unstimmigkeit des Anderen, des Häßliche und Neutralisierten entgegengehalten werden.

„Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist,

⁶⁰ Foucault, Michel, *Von der Subversion des Wissens*, München 1974, S. 86

⁶¹ Schmid, W., *Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst*, Frankfurt/M. 2000, S.102

⁶² ebd., S. 105

⁶³ Honneth, Axel, *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt/M. 1992, S. 18

die Kräfte und Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“⁶⁴

Es geht also darum,

„vorgefasste Vorstellungen von Identität als widersprüchlich zu enthüllen, um eine bisher unterdrückte oder verborgene Alterität erfahrbar zu machen,“⁶⁵

wie dies in Jacques Derrida's Werk der Fall ist. Es geht hier um die Dekonstruktion einer nationalen Identität, die durch sich als rational gebende Sinnzusammenhänge, ihre mythische Gestalt zu verdecken versucht.

Der Grund, daß manche auch heute noch den Begriff der nationalen Identität zu neuem Leben zu verhelfen versuchen, speist sich aus dem Bedürfnis des Logos der politischen Herrschaft nach Fundamenten, die allerdings eher durch Imagination herzustellen sind. Das ist die Dialektik ihrer rational sich artikulierenden Irrationalität. Man versucht sich an Begriffen festzuklammern, die im Zuge der zunehmenden Globalisierung und gesellschaftlichen Entwicklung einer unerbittlichen Erosion ausgesetzt sind, man hält sich an das undifferenzierte Bild einer gemeinsamen Vergangenheit fest, als Substrat des Verlustes einer Utopie der Zukunft. Das macht ihren völkischen, ihren ideologischen Gehalt aus.

Dem ist eine dialektisch inspirierte, produktive Auseinandersetzung mit Tradition entgegenzusetzen, denn

„nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.“⁶⁶

Oft wird Tradition, in Verwechslung mit ihrer musealisierten Aufbewahrung, als ein starres, folkloristisch gefärbtes ‚Gehäuse der Hörigkeit‘ aufgefaßt, dem dynamische Fortentwicklungselemente fremd

⁶⁴ Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, München, 1974, S. 7

⁶⁵ Rösch, Thomas, *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida*, Stuttgart 1997, S. 7

⁶⁶ Horkheimer, Max-Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1980, S. 4

sind. Dieses falsche Verständnis von Tradition kam zunächst in der Zeit der Konsolidierung der bürgerlichen Gesellschaft auf, die das Gesetz der dynamischen Entwicklung allein für sich reklamierte und gleichzeitig die Volkskultur systematisch diffamierte. Doch Tradition hatte zu keinem Stadium ihrer Geschichte diese Bedeutung.

„Tradition als Medium geschichtlicher Bewegungen hängt in ihrer Beschaffenheit von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen ab und verändert mit ihnen sich qualitativ.“⁶⁷

Der ehrenhafte Versuch sie als etwas starres zu erhalten, ist nicht nur fraglich aus dem Grund

„daß diese historischen Gebilde ihre Existenz wesentlich dem Druck der Verhältnisse verdanken und Exklusivität aus Notwehr pflegen mußten.“⁶⁸

Auch der Versuch real verlorene Tradition in ästhetischem Gewand aufzubewahren muß fehlschlagen:

„Auch genuin traditionale Momente, bedeutende Kunstwerke der Vergangenheit arten in dem Augenblick, in dem das Bewußtsein sie als Reliquien anbetet, in Bestandstücke einer Ideologie aus, die am Vergangenen sich labt, damit am Gegenwärtigen nichts sich ändere.“⁶⁹

Dem ist das ‚Lebendige‘ in der Tradition entgegenzusetzen, die in einen unauflöselichen Widerspruch steht:

„Keine ist gegenwärtig und zu beschwören; ist aber eine jegliche ausgelöscht, so beginnt der Einmarsch in die Unmenschlichkeit.“⁷⁰

Dieses Spannungsverhältnis, diese Antinomie muß eine musiksoziologische Theorie ernst nehmen, aus ihnen einen emanzipatorischen Gehalt herausdestillieren. In diesem Sinne ist es meine Intention zu zeigen, daß der konservative Charakter eines erhalten

⁶⁷ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 38

⁶⁸ Kramer, Karl-S., *Gemeinschaft, Volkskultur, Volksleben, Lebensstil* in: *Volkskultur in der Moderne*, Hg. Jeggel / Korff / Scharfe / Warneken, Hamburg 1986, S. 439

⁶⁹ Adorno, Theodor W., *Über Tradition*, in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt/M. 1967, S. 32

⁷⁰ ebd., S. 35

Geblienen in fortschrittliche Ideologiekritik umschlagen kann, ja sie in sich birgt. Das korrespondiert mit der eigenen immanenten Dialektik der Musik, die als eine Kunst, die sich in der Zeit realisiert, „die Dauer des Vergänglichen... im Erscheinen als einem Momentanen“⁷¹ aktualisiert, ein Gedanke, der sich an Benjamins These von der Dialektik im Stillstand erinnert. Am Verhältnis der zeitgenössischen griechischen Volksmusik zu der, der antiken, der sie ähnlich ist, ist auch die Vielfalt, die sich dahinter verbirgt, herauszuarbeiten.

„Anerkennung von Vielfalt und Differenz in der kulturellen Formierung der eigenen Identität bedeutet, daß die kulturelle Praxis der Identitätsbildung durch historische Erinnerung der Regel folgt, den Anderen eine Stimme zu geben.“⁷²

Ähnlich der Sprachtheorie Bachtins sollen hier, neben den offiziellen, zentripetalen auch die zentrifugalen Kräfte der altgriechischen Musikkultur zur Sprache kommen, neben dem Erhabenen und Abgeklärten, das im Untergrund brodelnde, dionysisch-ekstatische Element der Volkskultur, seine komödiantisch-karnevalistische Aufführungspraxis, die, die Demaskierung der herrschenden Kultur mit Wucht betreibt, indem sie ihr in einem engen dialektischen Verhältnis gegenübersteht. Der Homogenität der herrschenden Darstellung ist ihr Heterogenes entgegenzuhalten, der Identität ihres Begriffs das Nichtidentische, der Sphäre des Schönen und Sittlichen das Häßliche und Ungezügelte.

Den Inhalt der methodischen Form bilden reflexive Essays und, zumindest bei den Exkursen, doppelt reflexive Übungen über die Auseinandersetzung prominenter Theoretiker der Sozialphilosophie mit dem dialektischen Verhältnis, der die Grenze des Begriffs sprengenden Begriffspaare, wie Apollinisch-Dionysisch oder Mimesis-Ratio. Dialektisch bestimmt wird aber auch der Inhalt selbst. Dem mittels eines musikalischen Bandes möglich gemachten Eintauchens in eine dreitausendjährige Musikgeschichte zum Zwecke einer zeitgenössischen

⁷¹ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 131

⁷² Rösen, Jörg, in: *Die Vielfalt der Kulturen*, Frankfurt/M. 1998, S. 33

Ideologiekritik, steht das nicht nur durch die Exkursform herbeigeführte Auftauchen in die zeitgenössische Philosophie, die wiederum ihrerseits in einem engen Verhältnis zu der antiken Philosophie steht.

Als Subjekt fungiert hier die (Widerstands)kraft einer Musik, die sowohl staatsbildende Funktion als Nomos auszuüben in der Lage war, als auch Bestandteil einer dionysischen, umstürzlerischen Instanz sein konnte.

„Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert.“⁷³

Die dialektische Vermittlung ihrer beider Pole läßt sich am besten in der pythagoreischen Lehre nachvollziehen, die beide Sphären, die Sphäre der ‚Diagoge‘, des freien, kultivierten adeligen Menschen, wie auch die des gemeinen, einfachen Mitglieds der Volksgemeinschaft in sich vereinigt und als Hauptrepräsentant der Ästhetik zu recht angesehen wird.⁷⁴ Meine Beschäftigung mit der pythagoreischen Lehre zeigt aber nicht nur den unmittelbaren Einfluß, den sie auf die platonische Philosophie ausgeübt hat, sondern auch ihre Wirkung bis ins Mittelalter und darüber hinaus bis heute hinein.

Die Rolle der Musik wird in dieser musiksoziologischen Untersuchung besonders ernst genommen. Dabei geht es hier um das Verständnis von einer Soziologie, die ihren Herrschaftsanspruch über das Deutungsmonopol von gesellschaftlichen Subjekten und Prozessen in Frage stellt, mit anderen Wissenschaftsdisziplinen eine herrschaftsfreie Zusammenarbeit anstrebt und dabei sich ihres (musikalischen) Forschungsmaterials nicht bloß mit Begriffen bemächtigen will, sondern es sprechen, es klingen läßt, sich ihm mimetisch annähert. Das Zugestehen einer gleichwertigen Rolle an die Musik, führt nicht

zur

Trennung der Teile der Musiksoziologie, aus denen sich ihr Name speist, sondern macht die Vermittlungsstruktur deutlich, die hier vorhanden ist, nicht

⁷³ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 359

⁷⁴ „Hauptrepräsentant der Ästhetik sind neben der pythagoreischen Schule die Sophisten und schließlich Platon und Aristoteles. Ihnen allen gemeinsam... ist das erstmals von den Pythagoreern explizit formulierte Prinzip des Maßes.“ Jung, Werner, *Von der Mimesis zur Simulation*, Hamburg 1995, S. 14

nur inwieweit es einen gesellschaftlichen Gehalt in der Kunst zu dechiffrieren gibt, sondern auch inwieweit musikalische Praxis und Theorie in die gesellschaftliche Praxis und Gesellschaftstheorie Eingang gefunden und sie maßgeblich beeinflusst haben. Das könnte vielleicht auch zur Erklärung des „unbewußte(n) Selbstbewußtsein(s) der Kunst“⁷⁵ beitragen, das sie durch ihre „Teilhabe an dem ihr Konträren“⁷⁶ gewinnt.

„Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft“⁷⁷ sowohl als Teil ihrer gesellschaftlichen Praxis, wie auch als tendenziell verselbständigte Sphäre, die somit dem Überbau und so der Erscheinung zuzurechnen wäre. Auch wenn die Dialektik mit Kant als „die Lehre vom notwendigen Schein“⁷⁸ beschrieben wird, bedeutet es nicht, daß Kunst in ihrem dialektischen Verhältnis zur Gesellschaft als Phänomenon, als Erscheinung notwendig Schein produzieren muß. Vielmehr wird sie dadurch überhaupt wahrheitsfähig als Erscheinungsform eines Bewußtseins, das mehr ist, als der bloße Abdruck der empirischen Wirklichkeit, des bloß Seienden. Gerade diese „Konstellation von Seiendem und Nichtseiendem,“ das in ihrem Schein „erlischt“ und doch „versprochen“ wird, „ist die utopische Figur von Kunst.“⁷⁹ In ihrem gebrochenen Verhältnis zur empirischen Realität strebt Kunst nach einer Identität ihrer Werke, die mit dem Auswendigen durch „Nichtkommunikation“ kommunizieren und dem Nicht-Identischen in ihm beistehen.

„Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.“⁸⁰ Durch ihren Doppelcharakter „als autonom und als fait social“⁸¹ enthält Kunst ihren vermittelten sozialen Gehalt, dem noch eine „Idee von

⁷⁵ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 19

⁷⁶ ebd.

⁷⁷ ebd.

⁷⁸ Kant, Emanuel, in: Ritsert, Jürgen, *Kleines Lehrbuch der Dialektik*, Darmstadt 1997, S. 9

⁷⁹ Adorno, Theodor W., ebd., S. 347

⁸⁰ ebd., S. 14

⁸¹ ebd., S. 16

Freiheit“ innewohnt „als Habitus des Widerstandes gegen das bloß äußerlich von Gesellschaft Auferlegte.“⁸²

Adornos zentrale These in seiner Musiksoziologie lautet, daß der innere soziale Gehalt der Gesellschaft in der Musik selbst zu finden sei, daß „Musik... als Fortsetzung der Gesellschaft mit anderen Mitteln“⁸³ zu begreifen sei. In der Konsequenz einer, an Hegel geschulten, Dialektik, die „die Sache selbst“ als „das Nichtidentische durch die Identität hindurch“⁸⁴ begreift, die, die Objektivität „in den konstitutiven Bedingungen der Subjektivität“⁸⁵ sucht und findet, sieht Adorno

„die Gesellschaftliche Totalität... in der Gestalt des Problems und der Einheit der künstlerischen Lösungen... sedimentiert“⁸⁶

und ihre „Dechiffrierung in der Musik“ als „eine wesentliche Aufgabe von deren Soziologie.“⁸⁷

Nicht desto trotz wird in dieser Arbeit eine kritische Haltung zu Adornos Thesen deutlich. Meine maßgebliche Inspiration durch die Theorie Adornos, kann nicht verleugnen, daß es sich hier um eine musikalische und gesellschaftliche Praxis handelt, über die Adorno nur schwer seine Geringschätzung verbergen konnte, ja sogar der gegenüber er ablehnend stand.

Nicht nur die Lektüre seiner ‚Musiksoziologie‘, sondern und vor allem seine Auslassungen über den Jazz lassen deutlich erkennen, daß „der Bildungsbürger Adorno... Schwierigkeiten mit dem Lumpenproletariat“⁸⁸ hatte.

Die Existenz von Entwicklungsdynamik, Fortschritt und Freiheit glaubte Adorno nur in der bürgerlichen Musik vorfinden zu können. Seine Auffassung von Musik überhaupt hatte für die Musik des

⁸² Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M. 1980, S. 241 ff.

⁸³ ebd., S. 242

⁸⁴ Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1973, S. 187

⁸⁵ Adorno, Theodor W., *Philosophische Terminologie II*, Frankfurt/M. 1974, S. 50

⁸⁶ Adorno, Theodor W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M. 1980, S. 245

⁸⁷ ebd., S. 247

⁸⁸ Steinert, Heinz, *Die Entdeckung der Kulturindustrie*, Wien 1992, S. 117

„Lumpenproletariats’ nichts übrig. Schließlich galt für Adorno: „Musik ist was der Komponist auf das Papier schreibt.“⁸⁹ Die Musik des „einfachen“ Volkes, die „Musikanten-Musik“,

„erschien ihm als ein Rückfall hinter Errungenschaften der europäischen Musik, die nur über den Komponisten und das Schreiben der Musik erreicht wurden und zu befördern sind.“⁹⁰

So ist es nur konsequent, daß das mögliche Widerstandspotential dieser Musik der Unterdrückten, für „Adorno, der den Drang nach Freiheit in der Musik immer nur als bürgerlichen und nach-bürgerlichen wahrnehmen konnte,“⁹¹ verborgen bleiben mußte.

Auch wenn man über die hier zu Wort kommende Musik nicht das gleiche wie über den Jazz, „Jazz ist ironische Musik“,⁹² behaupten kann, so ist dem Versuch, mit Hilfe der Theorie Adornos praktische Ideologiekritik, nicht mittels des modernsten Kunstwerks, das „am Höchststand der bürgerlichen Musikentwicklung gemessen wird,“⁹³ sondern des erhaltenen Traditionellen, zu üben, ein gewisses ironisches Potential nicht abzusprechen. Eine Ironie der Geschichte stellt nach meiner Meinung auch dar, daß Adorno z.B. über den Jazz so schreiben konnte weil er Kriterien angewandt hat, die dieser Musik und dem ihr zugrundeliegenden „Arbeitsbündnis“⁹⁴ unangemessen waren.

Im Hinblick auf meine Arbeit und eine kritische Rezeption der Musiksoziologie Adornos in ihr, wäre folgerichtig über die folgenden dialektischen Paare zu reflektieren:

Werkanalyse versus Rezeption durch das Kollektiv
Notenschrift versus Mündliche Überlieferung
Vorgeschriebene Komposition versus Improvisation
Komponisten-Musik versus Musiker-Musik

⁸⁹ Steinert, Heinz, 1992, S. 119

⁹⁰ ebd., S. 122

⁹¹ ebd., S. 118

⁹² ebd., S. 143

⁹³ ebd., S. 129

⁹⁴ siehe: Steinert, Heinz, 1992, S. 88 ff

Ware-Charakter versus Kollektives Gut Musik-Individuum versus Kollektiver Produzent

Im Unterschied zur monadologischen Agitation eines individuellen Komponisten, der immer neue Höchststände zu erklimmen sucht, wird in unserem Fall der Gruppenzusammenhalt, der das Fundament dieser Musik bildet, durch den von Bourdieu beschriebenen Habitus garantiert:

„Als Produkt der Geschichte produziert der Habitus individuelle und kollektive Praktiken, also Geschichte, nach den von der Geschichte erzeugten Schemata; er gewährleistet die aktive Präsenz früherer Erfahrungen, die sich in jedem Organismus in Gestalt von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata niederschlagen und die Übereinstimmung und Konstanz der Praktiken im Zeitverlauf viel sicherer als alle formalen Regeln und expliziten Normen zu gewährleisten suchen... In Gesellschaftsformationen, in denen die Reproduktion der Herrschaftsverhältnisse (und des ökonomischen und kulturellen Kapitals) nicht durch objektive Mechanismen gewährleistet ist,... funktioniert, der von der Gruppe angeeignete und auf ihre Bedürfnisse zugeschnittene Organismus wie die Materialisierung des kollektiven Gedächtnisses, indem er in den Nachfolgern reproduziert, was die Vorläufer erworben haben.“⁹⁵

Die „Materialisierung des kollektiven Gedächtnisses“ erfolgt hier durch die Kunst, speziell der Musik.

„Kunst erscheint hier als ein Schatz fester Kenntnisse, die man von den kollektiv begriffenen Vorfahren lernen konnte, die also von Generation zu Generation unter dem Schutz der Götter weitergegeben wurden; das muß diachron, und wahrscheinlich auch synchron, eine relativ starke Kohärenz des künstlerischen Bewußtseins bedeuten.“⁹⁶

⁹⁵ Bourdieu, Pierre, *Sozialer Sinn*, Frankfurt/M. 1993, S. 101

⁹⁶ Hölscher, Tonio, *Tradition und Geschichte*, in: *Kultur und Gedächtnis*, Hg. Jan Assman, Tonio Hölscher, Frankfurt/M. 1988, S. 117

Diese Überlieferung erfolgt dem gemäß durch lebendige Kommunikation in räumlich und sozial segmentierte Lebensgemeinschaften, die ihr kulturelles Erbe durch gruppenspezifische Strukturen hervorbringen und es oral erhalten, modifizieren und weiter liefern.

Wichtige Elemente einer Theorie der Volksmusik wären demnach ihre Stellung innerhalb eines kulturellen Dualismus, ihre Produktionsbedingungen im Spannungsverhältnis von Tradition und Weiterentwicklung durch Improvisation,⁹⁷ intakte Lebensgemeinschaften als ihre Träger, die durch mündliche Überlieferung ein kollektiv hervorgebrachtes kulturelles Produkt durch ständige Erneuerung bewahren⁹⁸, Lebensgemeinschaft, in denen die Trennung von Musikproduzent und Zuhörer nicht immer eindeutig verläuft.

Den Nachweis eines solchen kollektiven Gedächtnisses zu liefern bedeutet gleichzeitig Kritik an eine Tradition des westlichen Denkens zu üben.

„Lange Zeit herrschte in der westlichen Tradition des historischen Denkens die Überzeugung vor, daß Schriftlichkeit eine notwendige Bedingung für historisches Denken sei. Dementsprechend wurden schriftlose Kulturen, die nur eine mündliche Tradition aufweisen, als ungeschichtlich angesehen und daher sogar aus dem Umkreis der historischen Betrachtung ausgeschlossen. Es sei nur am Rande erwähnt, daß eine solche Auffassung natürlich als Legitimation imperialistischer Herrschaft dienen konnte: Brachte man solchen Kulturen die Schrift bei, dann brachte man ihnen Geschichte und holte sie in die Bewegung der geschichtlichen Entwicklung ein, an deren vorläufigem Ende (natürlich) die eigene Kultur stand.“⁹⁹

⁹⁷ „Das Prinzip der Improvisation heißt nicht, wie manchmal irrtümlich angenommen wird, daß alles völlig spontan und aus dem Augenblick geschieht.“ Steinert, H., 1992 S.137

⁹⁸ „Es handelt sich um ein kollektiv hervorgebrachtes Ereignis, das einen >Autor<, der alles beherrscht (wie in der europäischen Musik der Komponist), nicht kennt.“ ebd.

⁹⁹ Rösen, Jörg, in: Die Vielfalt der Kulturen, Frankfurt/M., 1998, S. 42

Vor dieser historischen Kulisse wird das Widerstandspotential der Volkskultur, hier der griechischen, und ihre, einer dialektischen Konstellation geschuldeten, Dynamik umso deutlicher. Der dialektischen Konstellation von Exklusion und Inklusion. Ihr Beharrungsvermögen entfaltet sich im Rahmen eines dialektischen Spannungsprozesses, dessen anderer Pol die Integration der Kultur des Anderen bedeutet, eine Integrationsleistung, die nicht bloß nationalstaatliche Grenzen ignoriert.

Durch die aktive Aufnahme von ihr vermeintlich fremden Kulturelementen bringt sie es zu der enormen Ausdrucksstärke, die in diesem Fall die altgriechische Musik charakterisiert, eine Ausdrucksstärke, die im Laufe der weltweiten Verdrängung der Volkskultur sich in den verschiedensten Subkulturen weiter bemerkbar macht. Im Fado als Produkt der Verschmelzung von portugiesischer und brasilianischer Musik, im Flamenco von spanischer und arabischer Musik, im Blues von europäischer und afrikanischer Musik, im Rembetiko von westlicher und orientalischer Musik.

Diese praktische Ideologiekritik wird im Rahmen von musiksoziologischen Reflexionen betrieben, die sich auf verschiedenen Bühnen abspielen. So wird das Drama auch auf einer nächstweiteren Bühne fortgeführt, auf der die tänzerisch inspirierte Mimesis sich den „Regelungen eines seiner selbst mächtigen Logos entzieht“¹⁰⁰, oder sich zu entziehen versucht, bevor mittels eines Exkurses über diesen Grundbegriff in der ästhetischen Theorie Adornos, der Ausbruch aus den labyrinthischen Katakomben dieser Arbeit eingeläutet wird.

Die Erläuterung des Mimesisbegriffs bei Platon, Aristoteles und Adorno macht noch einmal exemplarisch klar, daß es sich hier nicht nur um die Auseinandersetzung mit einem auf Griechenland begrenzten Phänomen handelt, sondern um praktische Gesellschaftskritik von zeitgenössischer Tragweite. Der Ausgang des Labyrinths ist nicht in Kreta zu suchen, sondern eher in den Knotenpunkten der modernen Unübersichtlichkeit.

¹⁰⁰ Waldenfels, B., Frankfurter Rundschau 24.9.01

2. Die Anfänge

2.1. Orient – Okzident

2.1.1. Erste Einblicke in eine Kontroverse

Die Frage nach dem Ursprung der altgriechischen Musik ist wohl keine von zentraler Bedeutung für meine Arbeit auch, und obwohl ich mich mit Musikgeschichte befassen werde. Sie darf auch nicht mit der Frage nach der Ontogenese der Musikkunst überhaupt, der Frage nach deren ‚ästhetischen ἀρχαί‘, verwechselt werden. Musik gab es, sogar in einer hochentwickelten Form, auch vor ihr, ja die altgriechische Musik, ist ohne ihre Vorgängerinnen nicht denkbar.

Die Erforschung der Herkunft dieser Musik könnte aber womöglich die Heterogenität dessen zeigen, was man für kohärent hielt, die Umstände ihrer Entstehung, die sich „immer innerhalb eines bestimmten Kräfteverhältnisses“¹⁰¹ vollziehen. Eine solche Vorgehensweise hat, der Genealogie nicht unähnlich,

„die Einmaligkeit der Ereignissen unter Verzicht auf eine monotone Finalität ausfindig zu machen;... sie muß ihre Wiederkunft erfassen, nicht um die langsame Kurve einer Entwicklung nachzuzeichnen, sondern um die verschiedenen Szenen wiederzufinden, auf welchen die Ereignisse verschiedene Rollen gespielt haben; sie muß auch die Punkte ihres Ausbleibens definieren (aus Platon in Syrakus ist kein Mohammed geworden...)....“¹⁰²

Sollte ich mich also im Bewußtsein, daß

„nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung deduzibel, so als wäre das Erste eine Grundsicht, auf der alles Folgende aufbaute und einstürzte, sobald sie erschüttert ist“¹⁰³

¹⁰¹ Foucault M., *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*; in: Alfredo Guzzoni (Hg.): *100 Jahre philosophische Nietzsche-Rezeption*. Frankfurt/M. 1991, S. 113

¹⁰² ebd., S. 108

¹⁰³ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 11

mit der Geschichte der altgriechischen Musik befassen, ohne mir die Mühe zu machen, sorgfältig nach ihrem Ursprung zu forschen? Sollte ich, da nach Bernhard Aign der Ursprung der ägäischen Musik

„im palästinensischen Gebiet der zweiten Hälfte des 4.Jh. v. Chr. und darüber hinaus irgendwo im Vorderen Orient zu suchen ist,“¹⁰⁴

diesem hoffnungslosen Unterfangen aus dem Weg gehen?

In der Tat ist die Formulierung dieser musikgeschichtlichen Frage irreführend. Denn was mich zunächst interessiert, ist nicht die Frage nach dem Ursprung selbst, sondern die Kontroverse, die durch sie entstanden ist. Die Kontroverse nämlich, ob die altgriechische Musik bodenständig oder Einfuhrgut aus dem Orient gewesen sei.

Der Grund für mein Interesse an dieser Kontroverse ist ihr Hintergrund; gemäß dem anaxagoräischen „opsis adelon ta phainomena“ (Die Phänomene sind eine Sicht auf das Unsichtbare)¹⁰⁵

Die ersten Forscher, die sich Anfang des 19.Jh. mit der altgriechischen Musik befaßten, in der Regel Philologen und Archäologen, hatten eher ihre eigenen Vorstellungen auf die griechische Musik projiziert, als daß sie ihre Besonderheit im Vergleich zur abendländischen erkennen konnten:

„Schöne Seelen suchen die eigenen, flüchtig vorbeihuschenden, nie erfaßbaren höchsten Augenblicke einer erträumten Ruhe... Sie wollen – die Vollendung der Formen in eigensinnig solipsistischer Weise als Funktion des inneren Zerstörtseins fassend – aus den Gebilden der Griechen die Stimme einer Qual vernehmen.“¹⁰⁶

So kam es dazu, daß man in bezug auf den altgriechischen Rhythmus vom ‚Takt‘ sprach oder, wie Curt Sachs schreibt :

„Jedesmal, wenn der Philologe ein Wort oder einen Satz nicht verstand, hielt er den Text für verderbt und berichtigte ihn, bis er... ihn mit

¹⁰⁴ Aign, B., *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Chr.*, Frankfurt/M. 1963, S. 359

¹⁰⁵ In Schadewaldt, W., *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Bd1, Frankfurt/M. 1978, S.456

¹⁰⁶ Lukacs, G., *Die Theorie des Romans*, Darmstadt/Neuwied, 1987, S.23

seinem eigenen musikalischen Hintergrund und seiner Erfahrung in Einklang bringen konnte.“¹⁰⁷

Neuere Philologen und Musikwissenschaftler, nicht zuletzt mit Hilfe immer neuen Materials, das entdeckt wurde, gewannen allmählich ein von Ideologien und eigenen Projektionen befreites Bild von ihrem Forschungsgegenstand. Es ist das Verdienst besonders der Vergleichenden Musikwissenschaft, daß sie durch das Einbeziehen anderer Kulturen in ihre Forschung „die Einmaligkeit der altgriechischen Musik deutlich [zu]zeigen“¹⁰⁸ vermochte, ohne ihre Verwandtschaft zu anderen Kulturen aus den Augen zu verlieren.

Da aber die Musik selber, und wie sie erklang, für uns für immer verschollen ist, liegt auf der Hand, daß die Vermutungen, die über das Wesen der Musik gemacht werden mußten, auch zu unterschiedlichen Ergebnissen führten.

Curt Sachs behauptete 1924 in seiner Arbeit ‚Musik des Altertums‘, daß „die griechische Musik Einfuhrgut“¹⁰⁹ sei. In einer späteren Abhandlung modifizierte Sachs seine Äußerung und nannte zwei Kulturkreise als Quellen der altgriechischen Musik, nämlich den „phönikisch-kleinasiatischen“ und den „kretisch-mykenischen“¹¹⁰ Kulturkreis. Auch in seinem Spätwerk ‚Die Musik der Alten Welt‘ wies Sachs darauf hin, welchem Kulturkreis die altgriechische Musik zuzuordnen sei:

„Denn griechische Melodien waren eigentlich orientalisches und ihre nächsten Verwandten sind bis heute im Mittleren Osten und nicht im Westen zu Hause. Die nahezu einhundert Skalen des islamischen Orients sind nicht nur die genauen Gegenstücke zu den verschiedenen griechischen Färbungen sondern ihre große Mehrheit ist wirklich gemischt.“¹¹¹

¹⁰⁷ Sachs, C., *Die Musik der Alten Welt*, Berlin 1963, S. 183

¹⁰⁸ Koller, H., *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern/München, 1963, S. 9

¹⁰⁹ Sachs, C., *Musik des Altertums*, Breslau, 1924, S. 45

¹¹⁰ ders., *Die Musik der Antike*, Brücken, 1928, S. 25

¹¹¹ ders., *Die Musik der Alten Welt*, Berlin, 1963, S. 196

Eine Argumentation nicht frei von Widersprüchen liefert uns Walter Vetter. Der „bildsame hellenische Geist“ meinte er, konnte sich dem Einfluß der orientalischen Musik aus Phrygien, Kleinasien, Ägypten und Mesopotamien nicht entziehen. Die geradezu „instinktive Abwehr gegen >barbarische< Einflüsse“¹¹² des Griechen bewiese, daß er seine Musik als nicht bodenständig betrachte. Walter Vetter läßt außer Acht, daß dies auch ein Indiz dafür sein kann, daß solch eine Haltung, sich gerade einer bodenständiger Auffassung verdankt.

In ihrem Buch ‚Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik‘ befaßt sich Hannelore Thiemer anfangs mit der Musik in Phrygien selbst, um dann der Frage „auf welchem Wege die kleinasiatische Musik nach Griechenland kam“¹¹³ nachzugehen.

Das Hauptinstrument der Phryger, den Aulos, gab es ihrer Meinung nach in Griechenland schon früher. Bernhard Aign meint sogar, daß der sogenannte ‚phrygische Aulos‘ auf der Sarkophagdarstellung in Agia Triada „zweifellos von kretischer Herkunft,“¹¹⁴ sei, und nicht nur in Phrygien sondern auch bei den Etruskern und den Römern Verbreitung fand. Ungeklärt bleibt aber, wie dieses Instrument nach Kleinasien gekommen sein soll.

Fest steht jedenfalls, daß erst durch den halbmythischen Phryger Olymbos der Aulos nun mit ihm die Auletik¹¹⁵ eine bedeutende Stellung in der griechischen Musik einnahm und dadurch „eine qualitative Veränderung von größter Bedeutung,“¹¹⁶ bewirkte. Diese Auffassung wird auch von Max Wegner geteilt, der in seinem Artikel ‚Griechische Musikinstrumente und Musikbräuche‘ als Datum die Zeit um 700 vor Chr. angibt.¹¹⁷

Auch Aign, der seine Ansichten auf umfangreiche instrumentenkundliche Forschungen stützt, geht davon aus, daß um 700 vor Chr., d.h. mit dem

¹¹² Vetter, W., Griechenland. Antike Musik, MGG, Bd. 5, 1956, S. 840

¹¹³ Thiemer, H., Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, Bonn, 1979, S. 67

¹¹⁴ Aign, B. ebd., S. 294

¹¹⁵ Flötenspiel ohne Gesang

¹¹⁶ Thiemer, H., ebd., S. 72

¹¹⁷ Wegner, M., in: MGG, Bd. 5, S. 873

Eintritt der sogenannten ‚orientalisierenden Periode‘ ‚orientalische Einflüsse auf die Bildenden Künste und die griechische Musik sich bemerkbar machen. Dies läßt sich an Hand der Übernahme von neuen Instrumenten wie Krotala, Kymbala, Tympanon, Salpinx, Syrinx, Auloi und später auch der Harfe zeigen. Aign warnt aber vor einer Überbewertung dieser Einflüsse, denn für ihn scheint erwiesen zu sein, daß bis um 700 vor Chr. die ägäische Musik von der des Orients „weitgehend isoliert geblieben“¹¹⁸ ist. Dies wird unter anderem mit dem vorherigen Fehlen der Schlaginstrumente und des Zusammenspiels mehrerer Instrumente zugleich, wie es im Orient üblich war, begründet. Zusammenfassend läßt sich folgendes über die Herkunft der griechischen Musik sagen:

1. Die erste Quelle entspringt aus der „vorgriechisch-ägäischen Musik“¹¹⁹ (gemeint ist die minoische und die Kykladenmusik)
2. Das zweite Standbein bildet die indoeuropäische Musik
3. Um 700 vor Chr. macht sich der phönikisch-kleinasiatische Einfluß bemerkbar.

Bodenständig ist diese Musik genauso wenig oder genauso viel, wie die griechischen Stämme, die nacheinander Griechenland erreichten, als bodenständig bezeichnet werden können. Eine unzulässige Vereinfachung wäre es aber auch, sie als Einfuhrgut zu bezeichnen und demnach in ihr eine lineare Weiterentwicklung der orientalischen Musik zu sehen. Was den Charakter dieser Musik prägt ist nicht ihre Reinheit, ihre von ‚fremden‘ Einflüssen unberührbare Identität. Einzigartig ist diese Musik gerade aufgrund ihrer Vermischung mit anderen ihr, geographisch und kulturell, nahestehenden Musikarten.

¹¹⁸ Aign, B., ebd., S. 362

¹¹⁹ ebd., S. 360

2.1.2. Musiké: Das Gemeinsame und das Besondere

Es wäre sinnvoll, da ich von der ‚Einmaligkeit‘ der altgriechischen Musik gesprochen habe, wenn ich mich nicht in die Reihe derer einreihen möchte, die die altgriechische Kultur oft zu verherrlichen und allzuoft zu verklären neigen, dieser Behauptung nachzugehen. Was soll denn dieses ‚Einmalige‘ sein, das Generationen von Forschern herauszustellen verfehlt haben, mit der Konsequenz in die altgriechische Musik ihre eigene musikalische, abendländische Auffassung hineinzuprojezieren.

Andererseits ist es offensichtlich, daß diese Arbeit sich auch im Rahmen der Historischen und Vergleichenden Musikwissenschaft zu bewegen hat. Denn hier ist die Intention vorhanden, historische Zusammenhänge und durch den Vergleich Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen und zeitlich auseinanderliegenden Musikarten herauszuarbeiten. Es könnte deswegen der Fall eintreten, daß wir auf der heldenhaften Suche nach dem ‚Einmaligen‘ ein für allemal und schon im Ansatz unser Ziel aus den Augen verlieren.

Nun aber, was hat es auf sich mit dem Begriff der Musiké? Dieser Begriff taucht nicht nur relativ spät,

„in der zweiten Hälfte des 5.Jh. v.Chr., als die Sophisten alle Bereiche menschlichen Handelns nach ihren Gesetzmäßigkeiten durchforschten“¹²⁰,

auf, sondern er wurde überhaupt zum ersten Mal in der Geschichte in Griechenland in die Welt gesetzt. Keine andere auch noch so hoch entwickelte Kultur in der Welt kennt einen vergleichbaren Begriff. In Indien mit seiner reichen musikalischen Kultur gibt es z.B. für den Tanz den Ausdruck ‚nrya‘, für den Gesang den des ‚gîta‘, die musikalischen Skalen heißen ‚ragas‘, die Tonalität überhaupt ‚râdira‘. Der Begriff, der all diese Einzelnen umfaßt, heißt ‚cilpa‘ (Kunst) und wird auch bei anderen Kunstformen verwendet, also nicht nur in einem spezifisch musikalischen

¹²⁰ Koller, H., ebd., S. 8

Sinn. In Arabien heißt der Tanz ‚ragusa‘, Vocal- und Instrumentalmusik werden durch den Ausdruck ‚gana‘ erschlossen. Die arabischen Aristoteles-übersetzer des 8. und 9. Jh. sahen sich aber gezwungen, ‚musiqui‘ aus dem Griechischen zu übernehmen, da es im Arabischen nichts vergleichbares gab. Das Wort ‚Musiké‘ an sich ist Produkt eines grammatikalischen und im weiteren Sinne sprachlichen Prozesses. Denn was wir heute als Substantiv weiblichen Geschlechts vor uns haben, war ursprünglich ein Adjektiv. Alles rational Erfassbare wurde ‚téchne‘ genannt; unter ‚téchne‘ wird der Einsatz von technischen Mitteln zur Gestaltung und Veränderung verstanden und ist am besten mit ‚Kunstfertigkeit‘ zu übersetzen. Mit einem Adjektiv auf -iké wurde ‚téchne‘ näher bestimmt: Es gab die ‚iatriké‘-, ‚rhetoriké‘-, ‚politiké‘-, ‚logiké‘- téchne‘ und natürlich die ‚Musikè-téchne‘ die Vers, Musik und Tanz zugleich umfaßte und nach H. Koller soviel wie die Kunst der Musen bedeutete.

2.1.3. *Musiké: Die Musenkunst*

Die Bedeutung der Musen erschöpft sich nicht darin, wie Max Wegner meint, daß sie „ausschließlich musizierende Wesen, Sängerinnen noch eher, als daß sie ein Instrument spielen“¹²¹ würden, seien.

Hesiod, ursprünglich ein ungebildeter Schafshirte, erzählt am Anfang seiner ‚Theogonie‘, die in der Tradition der hexametrischen Dichtung steht, wie er plötzlich die Gabe der Musen, die ihm in der Gestalt von Gewährsgottheiten erscheinen, erfährt. Sie überreichen ihm einen grünen Lorbeerzweig, der ihn in eine göttliche Regung (Enthusiasmus) versetzt, so daß er durch den Gesang ‚was sein wird oder zuvor war‘ zu verkünden beginnt.

Auch der homerische Epossänger wird von den Musen ‚inspiriert‘, wir alle kennen die ersten Verse der Odysee: „Sag mir den vielgewanderten Mann, oh Muse...“¹²²

„Der Enthusiasmus, die Begeisterung durch die Musen, bildet den Ursprung der Musik und Dichtung für eine weit ins 5.Jh. hinaufreichende Theorie der griechischen Musiké“¹²³,

gemeint ist hier die Theorie der Pythagoreer, der Prototyp „der europäischen Strukturwissenschaften“¹²⁴, die uns an anderer Stelle noch beschäftigen wird.

Bei der Beschreibung der Gesangsszenen in den homerischen Epen fällt auf, daß oft instrumentelle Begleitung und Tanz dazu gehören. Interessant an dieser Stelle ist das Berichten Homers von einem sagenhaften Sänger Thamyris aus Thrakien und seinem Wettkampf mit den Musen, und daß Orpheus, wiederum ein Thraker und Sohn der ‚schönstimmigen‘ Muse Kalliope, nicht nur als Erfinder der Kithara und Kitharode, sondern auch als der Vater aller griechischer Dichtung angesehen wurde; er soll es auch gewesen sein, der den Griechen die ‚Weihen und Mysterien‘ beibrachte.

¹²¹ Wegner, M., ebd., S. 12

¹²² Odysee 1. Gesang, Vers 1

¹²³ Koller, H., ebd., S. 34

¹²⁴ Sloterdijk, P., *Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus*, Frankfurt/M. 1986, S. 116

„In der Pflege der Kitharodie muß sich der Kult der thrakisch-olympischen Musen vor allem manifestiert haben, denn mit der Kitharodie, das heißt dem mit der Kithara begleiteten Tanzlied der >Bergmädchen<, sind sie von allem Anbeginn an eng verbunden. Da dieser kitharodische Tanz der Musen in rhythmischer und musikalischer Formung... ganz auf dem griechischen Wort und seiner Struktur beruht, ist es begreiflich, daß die Musen die typischen griechischen Gottheiten sind, die so bei keinem andern Volk auftreten.“¹²⁵

2.1.4. Musiké und altgriechische Sprache

Die älteren uns überlieferten Dichtungen sind alle in gereihten Hexametern gedichtet. Nach Koller umfaßt die Hexameterdichtung vier voneinander scharf begrenzte Arten:

1. Das zur Traditionsdichtung gehörende heroische Epos
2. Die Dichtung Hesiods
3. Die homerischen Hymnen, 5-30 Verse lang, die Proimion (Einleitung zum eigentlichen Chorlied) heißen und
4. allerdings mit Vorbehalt, die hexametrischen Sprüche von Sehern und Orakel des Apollon.

„Der Hexameter ist der Orakelvers, der über das kitharodische Proimion zum erzählenden Vers des heroischen Epos geworden ist[...] Wortschatz und Formen sind durch die mündliche Tradition gegeben.“¹²⁶

Der Begriff der ‚mündlichen Tradition‘, der den der Improvisation impliziert, bietet also die Erklärung für das Schaffen Hesiods, der übrigens der erste

¹²⁵ Koller, H., ebd., S. 38

¹²⁶ ders., S. 74

abendländische Dichter ist, der sich im Zeichen der Säkularisierung und des Herauslösens des Individuums aus der kultischen Gemeinschaft, selbst beim Namen nennt.

„Die traditionelle Sprache dichtet weitgehend für den mündlichen Sänger. Mnemosyne >Gedächtnis< ist daher die Mutter der Musen und des Hexameterdichters.“¹²⁷

Womit wir hier das Epos als ‚Gedächtnis der Menschheit‘ begreifen können. Diese schöne Vorstellung von der Sprache, die für den Sänger ‚dichtet‘, ist nicht euphemistisch oder bloß als poetischer Ausdruck zu verstehen; es wurde schon im obigen Zitat erwähnt, daß der Tanz auf dem griechischen Wort und seiner rhythmischen Struktur beruhte. T. Georgiades nennt es die ‚unlösliche Verknüpfung‘ der altgriechischen Musiké mit der Sprache :

„das der Musik und der Sprache Gemeinsame aber, das ‚worin sich auch die Einheit von Musik und Vers bekundete, ist der Rhythmus. In der Chorlyrik, die getanzt wurde, war er außerdem auch der Rhythmus des Tanzes. So verbindet der Rhythmus Sprache, Vers, Musik und Tanz und wird dadurch zum Träger unserer Darstellung.“¹²⁸

Dabei ist hier nicht an ein eigenständiges musikalisches Gebiet der Rhythmik zu denken, die alten Griechen kannten überhaupt Musik und Kunst nicht als etwas ästhetisch autonomes, sondern dachten an den sprachlichen Rhythmus, der durch die Dauer der einzelnen Silben zustande kam. Zwei Zitate Platons machen dies deutlich:

„Das Lied besteht aus drei Elementen, aus dem Wort, der Harmonie und dem Rhythmus[...] Harmonie und Rhythmus aber müssen dem Wort folgen“¹²⁹,

und an anderer Stelle:

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ Georgiades, Th., *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg, 1958, S. 7

¹²⁹ Platon, *Staat*, in: Koller, H. ebd., S. 11

„Diejenigen, die sich in den Rhythmen versuchen, unterscheiden zuerst die Funktionen der Buchstaben, dann die der Silben, und so kommen sie zu den Rhythmen um sie zu betrachten; und nicht vorher.“¹³⁰

So können wir mit Koller schlußfolgern:

„Das Wort ist also nicht etwa Begleittext zu einer in einem bestimmten Takt vorgetragenen Melodie. Auch den Takt als zeitlich gleichbleibende in bestimmten Verhältnis zum Ganzen akzentuierte wiederholbare Einheit kennt die griechische Musiké nicht[...] Die Akzente des griechischen Wortes aber waren rein musikalisch, d.h. sie beruhten auf dem Unterschied zur Tonhöhe der übrigen Silben des Wortes.“¹³¹

Die einzelnen Silben hatten in der altgriechischen Sprache eine festgelegte Dauer, sie waren entweder kurz oder lang, die Länge in der Regel doppelt so lang wie die Kürze. Dieser Tatbestand wurde weder durch eine musikalisch-rhythmische Vertonung herbei gerufen, noch konnte er vom sprechenden oder singenden Subjekt modifiziert werden. Die Sprache trug das Wort als eine festgeformte Gestalt, als einen rhythmisch durchgebildeten Körper in sich und wurde wiederum körperhaft durch den Tanz empfunden; sie hatte, wie Georgiades es ausdrückt, einen Klangkörper beibehalten, der unmittelbar auf die Sinne einwirkte.

„Die altgriechische Sprache steht also dem Magischen unvergleichlich näher als die abendländischen Sprachen. Doch sie bleibt nicht darin gefangen; sie gehört nicht mehr einer >magischen Kultur< an. Denn das bewußte Erfassen und Gestalten des Wortes, so schon die Tat Homers, hat dieses Stadium überwunden. Im griechischen Wort ist bereits die Möglichkeit einer Logik gegeben“¹³²

Was wir also hier vorfinden ist nicht nur der Prozeß, der von Max Weber genannten Entzauberung der Welt, sondern

„die der Kunst immanente Dialektik von Rationalität und Mimesis.“¹³³

¹³⁰ Platon, *Kratylos*, in: Georgiadis, ebd., S. 26

¹³¹ Koller, H., ebd., S. 11

¹³² Georgiadis, T., ebd., S. 44

¹³³ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 86

Im Vers wurden die Wörter dann so ausgesucht, stilisiert, daß sie sich mit einer vorgegebenen Reihenfolge von Längen und Kürzen deckten. Der Vers enthielt so die musikalische Komponente, den Rhythmus in sich, d.h. die Schreitfiguren des Chores wurden ihrerseits durch die rhythmische Beschaffenheit des griechischen Wortes bestimmt, was man, da der ganze Raum durch die Tanzschritte durchmessen werden mußte (metrein), Symmetrie nannte. Ein Zitat von Atilius macht es deutlich:

„Einst bestanden die Götterlieder aus diesen drei Teilen: das Umgehen des Altars nach rechts nannten sie Strophe, die Rückkehr nach links Antistrophe; wenn sie dann wieder vor dem Altar im Angesicht des Gottes standen, sangen sie das Ende des Liedes, die Epode.“¹³⁴

Metrik und Rhythmik waren auf dieser Stufe identisch.

Da die Wortakzente durch den Unterschied der Tonhöhe einer Silbe zu den übrigen entstanden, hatte jede Verszeile ihre eigene Melodie. □

Als „verbindliche Konvention“ für die Melodiebildung der Musikfragmente, die noch erhalten sind, wäre nach Pöhlmann folgendes zu beachten:

- „1. Akut-, Gravis- und Zirkumflexsilben dürfen nicht tiefer stehen als unbetonte Silben des gleichen Wortes.
2. Einsilbige Oxytona stehen meist tiefer als die Tonsilbe des nächsten Wortes.
3. Wird der Zirkumflex durch eine Ligatur ausgedrückt, so muß diese abwärts gehen.“¹³⁶

¹³⁴ Koller, H., ebd., S. 12

¹³⁵ Diese Ansicht wird nicht von allen ForscherInnen geteilt, siehe auch: Neubecker, A.J., *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt 1977, S. 13 und: Nestler, G., *Geschichte der Musik*, Gütersloh 1962, S. 26

¹³⁶ Pöhlmann, E., *Griechische Musikfragmente*, Nürnberg 1960, S. 26

2.1.5. Qualitätsrhythmik und Ganzheitliche Haltung

In strophischer Dichtung konnte, wie oben schon erläutert, in der Musikstrophe lediglich die rhythmische Struktur wiederholt werden, wobei nochmal betont werden muß, daß die altgriechische Musiké den Takt

„als zeitlich gleichbleibende, in bestimmtem Verhältnis zum Ganzen akzentuierte wiederholbare Figur“¹³⁷

nicht kannte. Ihre kleinste zeitliche Einheit war die Kürze. Da die rhythmische Struktur durch eine ‚additiv-mannigfaltige‘ Zusammensetzung der zwei Zeiteinheiten, Kürze und Länge, gebildet wurde, spricht Georgiadis, wie auch andere, von einer Qualitätsrhythmik im Unterschied zur Akzentuierten- oder Betonungsrhythmik des Abendlandes, die ja den Takt voraussetzt. Während die Qualitätsrhythmik an die Verteilbarkeit der ‚erfüllten Zeit‘ der kurzen Silbe gebunden ist, vermittelt sie eine statische Haltung. Durch die verschiedenen Zeitwertzusammensetzungen und Unterteilungen der ‚leeren‘ Zeiteinheit des Taktes, besitzt die abendländische dagegen einen dynamischen Charakter.

Dieses statisch-musikalische Eigengewicht der einzelnen Wörter und der Eindruck, der beim Vortrag von altgriechischen Versen entsteht, daß nämlich die Wörter autonome Lebewesen wären, diese innige Verknüpfung des rhythmisch-musikalischen Vermögens mit dem Sprachvermögen, wodurch die Sprache „die Ebene der Substantialität“¹³⁸ erreicht, war gerade Bestandteil und Ausdruck einer Welt, in der

„das Verhalten des Geistes[...] das passiv-visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes“¹³⁹

¹³⁷ Koller,H., ebd.,S. 11

¹³⁸ Georgiadis,T.,*Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg,1949,S.139

¹³⁹ Lukàcs,G.,ebd.,S.24

war; einer Welt des Mythos.

Musiké war nicht bloß eine Kunstform, sie war eher eine Lebensform, in der
„die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären“¹⁴⁰
eine substanzvolle Beziehung zum Menschen und zur Natur möglich machte.
Sie hatte eine ‚ontologische Logik‘. Sie enthielt die Möglichkeit einer Form-
Inhalt Dialektik, die erst durch den Versuch der Rationalisierung der dichterischen
Wirkung in der Rhetorik hervortrat; sie enthielt die Dialektik von Rati-
onalität und Mimesis, doch sie war keine bloß philosophische Haltung. Sie
kannte keinen Riß zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘, zwischen Subjekt und Ob-
jekt, zwischen ‚Seele‘ und ‚Tat‘. Musiké war weniger ein Ausdrucksmittel,
sie war selber Ausdruck einer ganzheitlichen Lebensweise, einer innigen
Verbundenheit des Menschen nicht nur zur unmittelbaren Umgebung und den
Mitmenschen, sondern zu dem ganzen, den transzendentalen Ort mitein-
schließenden Kosmos. Sie war Ausdruck einer Weltdeutung

„in der eine ungebrochene Übereinkunft zwischen Mensch und Natur
immer schon bestand, ein globaler Korrespondenzzusammenhang, in
dem sich menschlicher und natürlicher Sinn, ähnlich sind.“¹⁴¹

Sie war, um einen Begriff von Walter Benjamin zu benutzen, ‚Resultat einer
‚kosmologischen Welterfahrung‘. Für Pythagoras und seine Schule, in der die
erste theoretische Auseinandersetzung mit dem Wesen der Musik stattfand,
war sie das den Menschen zugängliche Abbild, der für das menschliche Ohr
unzugänglichen Sphärenharmonie.

Durch die hier ausgeführte Ortsbestimmung wird ersichtlich, daß Musiké in
ihrer metrisch-rhythmischen Ganzheit nicht mit dem abendländischen Ge-
samtkunstwerk im Sinne Wagners oder Nietzsches gleichgestellt werden
kann. Während die Musiké im Rhythmus eine Einheit von Sprache und Mu-
sik erfährt, handelt es sich im Abendland um eine Sprache frei von Musik,

¹⁴⁰ ders., S. 29

¹⁴¹ Schwarz, U., *Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt
ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Makarovsky, W. Benjamin und
Th. W. Adorno*, München 1981, S. 83

die erst durch den Akt der Vertonung mit Musik ‚versehen‘ wird. Während die Musiké ihre Entstehung dem Vers verdankt, setzt die abendländische Dichtung eine die ‚Wahrheit‘ verkündende Prosa voraus.

Weil diese Einheit in der Musiké eine naive, naturgegebene war [die Alten wurden sich ihrer bewußt erst, als ihre Substanz zu verblassen begann] , mußte der Versuch der abendländischen Dichterkomponisten sie bewußt wiederzuerschaffen, ein naiver bleiben.

2.1.6. Panta rhei. Musiké im Wandel

Es ist unbestritten, daß die Quantitätsrhythmik nicht nur in den homerischen Epen existiert hat sondern bis weit in die klassische Zeit der Antike und darüberhinaus wirkungsvoll gewesen ist. Platon haben wir in dieser Hinsicht schon zitiert, und auch Aristoteles ist sich der Bedeutung der Silbe als Maßeinheit des Rhythmus noch bewußt.¹⁴² Diese Maßeinheit ist nicht absolut gesetzt, hat keinen festgelegten Wert, sie ist aber unteilbar, ein ‚Atomon‘.¹⁴³ Die maßgebliche Bedeutung der Sprache für den Rhythmus verliert aber durch Aristoxenos (Aristoxenos von Tarent, war Schüler Aristoteles) an Gewicht und wird bei Dionysos von Halikarnas, der Rhythmik und Metrik als unabhängig voneinander behandelte, völlig annulliert.

Ansätze für diese Entwicklung gab es schon früher, sie werden in der Polemik der Hüter der alten Musiké gegen den musikalischen Verfall sichtbar.¹⁴⁴

Man warf den Neuerern, zu denen Phrynios aus Lesbos, Timotheos aus Milet, Melanipides und auch der alternde Euripides gehörten, vor, daß in

¹⁴² Aristoteles, Met. XIV 1087 b, 33 ff, in: Pöhlmann, E., ebd., S. 30

¹⁴³ Diese Bezeichnung ist gleichzeitig ein Hinweis auf den Einfluß der spekulativen Philosophie bei Demokrit und Leukip auf diese Vorstellungen.

¹⁴⁴ „Wann immer deren Frieden (der Musik) von bacchantischen Regungen aufgestört scheint, ist vom Verfall des Geschmacks die Rede.“ Adorno, Theodor W., Dissonanzen, Göttingen 1982, S. 9

ihren Werken des ‚Neuen Dithyrambos‘, die musikalische Komponente zu selbständig sei.¹⁴⁵

„So benützen die Neuerer neben der normalen Länge... auch andere Werte, >Überlängen<, die z.B. das Drei- oder Vierfache einer Kürze[...] haben konnten...“¹⁴⁶

wodurch ihre Rhythmik und Wortwahl verfeinert, ihren Gegnern nach aber ‚verkünstelt‘ wurde.

Jedenfalls hatte dieser Schritt schwerwiegende Folgen für den Vers, denn nun verlor die strophische Chorlyrik und ihre Dreiteilung in Strophe, Antistrophe und Epode, der sogenannte ‚Triadische Bau‘ (a!a!b!a!a!b...) ¹⁴⁷, ihr sie bindendes Gesetz. Durch die Aufgabe der Responion gewann die Metrik an Spielraum, zu beobachten in den ‚Persern‘ des Timotheos:

„Hier sind alle denkbaren Versglieder ohne erkennbare Ordnung verwendet und schaffen eine völlig freie Rhythmik. Bezeichnend ist das Übergewicht der Iamben und Trochäen, das zu einer Annäherung an den Prosarhythmus führt.“¹⁴⁸

Die Chorlyrik also, die aus dem Kultdienst entstanden ist, weswegen in ihr bestimmte Kultrufe als feste Wortverbindungen und rhythmische Gerüste in Variationen aber doch immer an der selben Stelle des Verses aufgetreten sind¹⁴⁹, verlor ihre festgefügte Gestalt. Dadurch, daß die Silben keine feste Dauer mehr hatten, trat nun, durch die sich einstellende Betonung, der latent existierende dynamische Akzent in den Vordergrund.

¹⁴⁵ Für die allumfassende musische Erziehung jeden freien Bürgers, war der alte Dithyrambenchor besonders wichtig. Der Reigentanz des Dithyrambos hieß *Kyklios Choros*, (daher auch der Ausdruck ‚enkyklios Paideia‘), die Chormelodie „war eine Prosodie, daß heißt ein Gesang, der auf den Akzenten aufbaute, nicht eine wortfreie Melodie“. Koller, H., 1963, S. 87

¹⁴⁶ Georgiades, Th., 1958, S. 49

¹⁴⁷ Snell, B., *Griechische Metrik*, Göttingen 1955, S. 13

¹⁴⁸ Aristoteles, *de arte poet.* 1449 a 25, in: Pöhlmann, E., ebd., S. 22. Der jambische Trimeter diente jahrhundertlang als Improvisationsvers den Anführern von sich miteinander wettstreitenden Chören.

¹⁴⁹ Der Kultruf des Dithyrambos lautete: ‚Triambe Dithyrambe‘, des Paian: ‚ieie Paian‘, der dem Adonis Gewidmete: ‚Adoneus‘ u.s.w.

„Das Prinzip der Betonung verlangt, sobald man es als rhythmisches Ordnungsprinzip auffaßt, nach gesetzmäßiger Wiederkehr von Betonungen in gleichen Abständen. So entsteht der abendländische Vers.“¹⁵⁰

Musiké ——— Prosa ——— Dichtung

(musikalisch bedingter Vers) (sprachlich bed. Vers)

Folgerichtig wurde der musikalische Rest der Musiké auch selbständig; das Betonungsprinzip führte hier zum „Prinzip der Unterteilung...“, das zur Entstehung des Taktes in der neueren abendländischen Musik führte¹⁵¹. Für unser Diagramm heißt dies:

Prosa ——— Dichtung

Musiké

Musik

Zur Auflösung der Musiké haben nicht zuletzt auch die Erfinder dieses Begriffs, die in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts aufkommenden Sophisten, beigetragen, die die Rede als Selbstzweck benutzten:

„Dialektik, die neue Kunst des Wortes, welche die Sophisten brachten, die persönliche Macht verheißende Rhetorik des Gorgias, die große Konkurrentin des musischen Wortes, aber auch eine tiefgreifende Wandlung der Musik überhaupt..., führten zur Auflösung der Musiké.“¹⁵²

¹⁵⁰ Georgiades, Th., 1958, S. 52

¹⁵¹ ebd., S. 53

¹⁵² Koller, H., ebd., S. 90

3. Das antike Musiksystem

3.1. Enharmonik und Tonarten

Lange Zeit galt das Gebiet der griechischen Enharmonik als „das eigentliche Rätsel der antiken Musik“, ja sogar als der „dunkelste Punkt der alten Musik“. ¹⁵³ In der Tat ist es auch bis heute nicht gelungen, zu übereinstimmenden Ergebnissen in vielen Teilgebieten zu kommen, obwohl mehrere antike Autoren und Theoretiker wie Aristoxenos, Eukleides, Ptolemaios, Alypios und viele andere uns recht ordentliche Darstellungen des griechischen Tonsystems hinterlassen haben.

Allerdings bereitet das vorhandene Material unserem Zweck, nämlich eine zusammenhängende Übersicht des Tonsystems der Altgriechen zu liefern, keine unüberwindliche Schwierigkeiten, da sich „das Fundament griechischer Harmonielehre, aus den Werken der antiken Fachschriftsteller mit hinlänglicher Sicherheit gewinnen“ ¹⁵⁴ läßt. So sind zunächst manche grundsätzliche Unterschiede zur modernen Musiktheorie zu erwähnen. Z.B. der Umstand, daß alle Tonskalen in absteigender Richtung betrachtet werden.

„Die verschiedenen Arten der Skalen unterscheiden sich durch Größe und Abfolge der Intervalle. Von den Intervallen gelten nur Quarte, Quinte und Oktave, sowie die Kombination der Oktave mit einem dieser drei als Konsonant (σύνφωνα), alle anderen als dissonant (διάφωνα).“ ¹⁵⁵

Dies scheint allerdings nicht zweifelsfrei erwiesen zu sein, da nach Martin Vogel die Spondeion-Skala des Olympos eine fünftönige Tonleiter war, die sich aus den Intervallen der großen Terz und des Halbtons zusammensetzte, während der Ganztonschritt hier fehlte. ¹⁵⁶ Als Tonabstände benutzte man

¹⁵³ C. Fortlage, Griechische Musik, in: Ersch und Gruber, Enzyklopädie, Sect. 1, 81. Theil, Leipzig 1863, 179 und 194

¹⁵⁴ Neubecker, Annemarie Jeanette, Altgriechische Musik, Darmstadt 1977, S. 96

¹⁵⁵ Neubecker, A. J., ebd., S. 96-97

¹⁵⁶ s. Vogel, Martin, Die Enharmonik der Griechen, Düsseldorf 1963, Bd. 2, S. 39

außer dem Ganz- und Halbton auch Drittel- und Vierteltöne, was lange Zeit zu heftigen Kontroversen unter den zeitgenössischen Gelehrten geführt hat, galt doch so etwas als unmöglich.¹⁵⁷ Die Existenz und der Einsatz von Vierteltönen sollte allerdings nicht überbewertet werden.

“Die antike Enharmonik war nicht so sehr ein Musizieren in Vierteltönen, sondern vielmehr ein Musizieren in Tönen, die in besonders >harmonischer< Art aufeinander bezogen waren. Die Tonstufen waren nach den Proportionen der arithmetischen und >harmonischen< Teilung berechnet.”¹⁵⁸

Die ersten Hinweise über eine schriftliche Fixierung von Noten gibt es aus der Zeit um 470 v. Chr., doch noch Aristoxenos, der 100 Jahre später geboren wurde, spricht mit großer Herablassung über die Praxis der Niederschrift von Noten. Daraus ist zu entnehmen, daß zu seiner Zeit schriftliche Zeichen wohl mit Sicherheit existiert haben, aber keine breite Anerkennung genossen.

Ausführliche Berichte sind über die Tabellen des Alypios, sowie aus Abschnitten bei Aristides Quintilianus und den erhaltenen Fragmenten überliefert.

Als Grundlage der Zeichen dienten die Buchstaben des Alphabets, bemerkenswert ist jedoch, daß zwei verschiedene Notenschriften im Einsatz waren. Während die Gesangsnotenschrift die 24 Buchstaben des ionischen Alphabets verwendete, fanden bei der parallelexistierenden Instrumentalschrift auch alt-dorische Zeichen, bzw. die ionischen Buchstaben in normaler, liegender und spiegelverkehrter Lage, Verwendung.. Hier ein Beispiel:¹⁵⁹

modern	f'	e'	d'	c'	h	a	g	f
Gesang	Γ	Z	Ι	Μ	Ο	ϸ	Φ	Ω
Instrum.	N	ϸ	<	7	K	C	F	ν

¹⁵⁷ Zur Geschichte dieser Kontroverse und zum ‚unnatürlichen‘ Viertelton, s. Vogel, Martin, ebd., Bd. 1, S. 9 ff.

¹⁵⁸ Vogel, Martin, ebd., Bd. 2, S. 10

¹⁵⁹ siehe: Neubecker, Annemarie J., 1977, S. 121.

Die altgriechischen Notenzeichen gaben nur relative Tonhöhen an, da es keine festgesetzte absolute Tonhöhe gab.

„Der Tonbereich eines Instruments dürfte sich am mittleren Umfang der menschlichen Stimme orientiert haben.“¹⁶⁰

Als Ton wiederum, den Aristides Quintilianus „den kleinsten Teil der eine Melodie bildenden Stimme“ festlegt,¹⁶¹ wurde das Zielen der Stimme auf eine Tonhöhe definiert.

Nun aber zum Tonsystem der antiken Musik, das – auch dies eine Besonderheit – aus Tetrachorden bestanden hat und was das sogenannte diatonische Geschlecht betrifft, sich aus zwei Ganztönen und einem Halbton zusammensetzte.

„Die Grenztöne der Tetrachorde sind unveränderlich, εστώτες; die beiden Innentöne können je nach dem herrschenden Tongeschlecht (γέννη) bewegt werden (κινούμενοι).“¹⁶² Es gab drei Tongeschlechter, das diatonische, das chromatische und das enharmonische.¹⁶³



Abb. 1. Diatonisch



Abb. 2. Chromatisch



Abb. 3. Enharmonisch

„Beim diatonischen wird das Tetrachord (in Abwärtsfolge) unterteilt in Abständen von Ganzton - Ganzton - Halbton (modern: a - g - f - e), beim chromatischen von Anderthalbton - Halbton - Halbton

(a - fis - f - e), beim enharmonischen

von Doppelganzton - Viertelton - Viertelton (a - f - e+ - e),“¹⁶⁴

wobei hier die sogenannte dorische Oktavengattung zugrunde gelegt wird, die durch die modernen Noten e' - e bestimmt wird.

¹⁶⁰ Neubecker, Annemarie J., ebd. S. 98

¹⁶¹ Arist. Quint. 1, 6 Übers. mit Kommentar: R.Schäffke, Berlin 1937

¹⁶² Gombosi, Otto Johannes, Tonarten und Stimmungen der ant. Musik, Kopenhagen 1989, S. 3

¹⁶³ Abb.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, in: Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 100 ff

¹⁶⁴ Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 100

Neben der Unterscheidung nach Tongeschlechtern, gab es bei der Anordnung der Töne noch weitere feine Verschiebungen innerhalb eines Tongeschlechts, die $\chi\rho\acute{o}\alpha\iota$, ‚Färbungen‘ genannt wurden.

Bei den anderen Oktavgattungen verschob sich die Lage der Halb- bzw. Vierteltonintervalle, wobei die phrygische von $d' - d$, die lydische von $c' - c$ und die mixolydische Oktavgattung von $h - h$ sich erstreckte.

Eine Oktavgattung ($\alpha\rho\mu\omicron\nu\acute{\iota}\alpha$) setzte und setzt sich auch heute aus zwei Tetrachorden zusammen:

die dorische aus zwei dorischen Tetrachorden:

$e' \quad d' \quad c' \quad \frac{1}{2} h \quad / \quad a \quad g \quad f \quad \frac{1}{2} e$

die phrygische aus zwei phrygischen Tetrachorden:

$d' \quad c' \quad \frac{1}{2} h \quad a \quad / \quad g \quad f \quad \frac{1}{2} e \quad d$

die lydische aus zwei lydischen Tetrachorden

$c' \quad \frac{1}{2} h \quad a \quad g \quad / \quad f \quad \frac{1}{2} e \quad d \quad c$

„Umfassen (im Dorischen) die drei unteren Töne zusammen nur einen Raum, der kleiner ist als der erste, darüberliegende Tonschritt, so nennt man diese Gruppe $\pi\upsilon\kappa\nu\acute{o}\nu$, etwa ‚Verdichtung‘.“¹⁶⁵

Bei unseren oben angegebenen Tetrachordunterteilungen wird ersichtlich, daß dies nur beim chromatischen und enharmonischen Tongeschlecht der Fall sein kann.

Mehrere Tetrachorde zusammen bildeten die sogenannten Tonsysteme.

„Die Tetrachorde werden entweder in der Weise verbunden, daß der tiefste Ton des oberen Tetrachords gleichzeitig der höchste des unteren ist, was als >Verbindung<, $\sigma\nu\nu\alpha\phi\acute{\eta}$, bezeichnet wird; das ergibt eine Folge von sieben Tönen. Oder es liegt ein Ganztonintervall zwischen zwei Tetrachorden, sodaß eine Folge von acht Tönen entsteht; ihr Kennzeichen ist die ‚Trennung‘, $\delta\acute{\iota}\alpha\zeta\epsilon\nu\zeta\iota\varsigma$.“¹⁶⁶

¹⁶⁵ Neubecker, A. J. ebd., S. 100

¹⁶⁶ ebd., S. 101



Abb. 4. Synhaphe



Abb. 5. Diazeuxis

Die altgriechische Musiktheorie kannte zwei Tonsysteme: das sogenannte ‚kleinere vollkommene System‘, σύστημα ἔλαττον, das aus drei verbundenen Tetrachorden bestand, zu deren tiefsten Note in Ganztonabstand noch ein weiterer Ton hinzukam, der ‚Hinzugenommener‘ προσλαμβανόμενος hieß und keinem Tetrachord angehörte, was folgendermaßen aussah:



Abb. 6. Systema teleion elatton



Abb. 7. Systema teleion meizon

Demgegenüber bestand das ‚größere vollkommene System‘, das σύστημα τέλειον μείζον, aus vier Tetrachorden, von denen je zwei ‚verbunden‘ sind, während zwischen den beiden Paaren ein Ganztonschritt liegt, der die Trennung bildet. Dieser Ton, genannt ‚diazektischer‘ Ganzton, wurde von Pythagoras eingeführt. Zu diesem Tonsystem gehörte noch ein ‚Hinzugenommener‘, der nach dem tiefsten Tetrachord folgte. Das hatte zur Folge, daß das kleine System 11, das große 15 Töne besaß.

Die einzelnen Tetrachorde und Tetrachordtöne des kleinen Systems trugen die folgenden Bezeichnungen:

- | | | |
|----------------------------|-------|-----------------------|
| 1.) d' Nete Synemmenon | _____ | |
| 2.) c' Paranete Synemmenon | | Tetrachord Synemmenon |
| 3.) b Triten Synemmenon | | |
| 4.) a Mese | _____ | |
| 5.) g Lichanos Meson | | |
| 6.) f Parhypate Meson | | Tetrachord Meson |
| 7.) e Hypate Meson | _____ | |
| 8.) d Lichanos Hypaton | | |
| 9.) C Parhypate Hypaton | | Tetrachord Hypaton |
| 10.) H Hypate Hypaton | _____ | |
| 11.) A Proslambanomenos | | Diazeuxis |

Im größeren System folgten auf Meson die Tetrachorde Diezeugmenon und Hyperbolaion:

- | | | |
|------------------------------|-------|-------------------------|
| 1.) a' Nete Hyperbolaion | _____ | |
| 2.) g' Paranete Hyperbolaion | | |
| 3.) f' Triten Hyperbolaion | | Tetrachord Hyperbolaion |
| 4.) e' Nete Diezeugmenon | _____ | |
| 5.) d' Paranete Diezeugmenon | | |
| 6.) c' Triten Diezeugmenon | | Tetrachord Diezeugmenon |
| 7.) h Paranete | _____ | |
| 8.) a Mese | _____ | |
| 9.) g Lichanos Meson | | |
| 10.) f Parhypate Meson | | Tetrachord Meson |
| 11.) e Hypate Meson | _____ | |
| 12.) d Lichanos Hypaton | | |
| 13.) C Parhypate Hypaton | | Tetrachord Hypaton |
| 14.) H Hypate Hypaton | _____ | |
| 15.) A Proslambanomenos | | Diazeuxis |

Hinzu kam eine Kombination aus den beiden Systemen, das System αμετάβολον, ‚unveränderlich‘, das aus 18 Tönen, bzw. fünf Tetrachorden bestand.

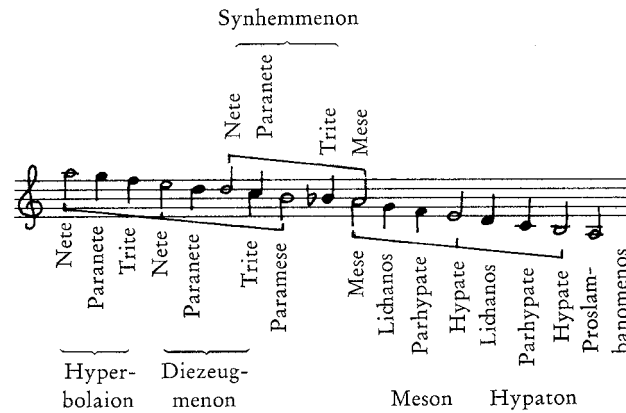


Abb. 8. Systema ametabolon

„Innerhalb der Grundstruktur dieser Systeme kann die Oktave in verschiedenen Formen auftreten... Diese sieben Oktavenformen oder – gattungen

(εἶδη του δια πασων) erhielten nach Kleoneides von den „Alten“ die Bezeichnungen: mixolydisch, lydisch, phrygisch, dorisch, hypolydisch, hypophrygisch, hypodorisch.“¹⁶⁷

In moderner Notenbezeichnung sehen sie folgendermaßen aus:

H c d e f g a h	Mixolydisch
c d e f g a h c'	Lydisch
d e f g a h c' d'	Phrygisch
e f g a h c' d' e'	Dorisch
f g a h c' d' e' f'	Hypolydisch
g a h c' d' e' f' g'	Hypophrygisch
a h c' d' e' f' g' a'	Hypodorisch

4. Das neugriechische Volkslied

¹⁶⁷ Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 105

4.1. Aufkommen und Entwicklung

4.1.1. Sozioökonomische Bedingungen

Auf die Frage, was das neugriechische Volkslied, (auf griechisch ‚dimotiko tragoudi‘), sei, könnte man, wie es z.B. S. L. Skartsis tatsächlich tut, antworten „dies seien die Lieder des Volkes.“¹⁶⁸ Doch so plausibel diese Deutung auch erscheinen mag, gerecht wird sie unserem Forschungsgegenstand nur teilweise. Denn mit ‚Dimotika Tragoudia‘ werden in Griechenland diejenigen Lieder bezeichnet, die nicht die Gesamtheit der griechischen Volkslieder ausmachen, sondern jene, die durch die ländlichen Bevölkerungsgruppen, in der Regel Bauern und Viehzüchter, hervorgebracht wurden. Dies geschieht im Gegensatz zu jenen Volksliedern, die in den Städten produziert wurden und ‚Laika‘ oder ‚Rembetika‘ genannt werden, Lieder, die ursprünglich von städtischen Randgruppen geschaffen und gesungen wurden. Aus diesen beiden Hauptgruppen bildet das ‚Dimotiko Tragoudi‘, (dimotiko kommt von Demos)¹⁶⁹, was auf Deutsch als das ‚ländliche Volkslied‘ bezeichnet werden könnte, innerhalb der neugriechischen Dichtung, den Zweig mit der größten Tradition. Manche dieser Lieder bilden überhaupt die ersten Stücke der neugriechischen Literatur, markieren sogar ihren Anfang.

Wenn es auch unumstritten ist, daß die ersten niedergeschriebenen ‚Dimotika‘ den Beginn der neugriechischen Literatur ankündigen, heißt es nicht, daß ihre Anfänge wiederum mit Sicherheit zu benennen wären. Denn

¹⁶⁸ Skartsis, S. L. *Dimotiko tragoudi*, Athen 1986, S. 11

¹⁶⁹ Es ist vielleicht interessant, darauf hinzuweisen, wie hier die Bedeutung dieses Begriffs variiert, denn heute wird mit ‚Demos‘, im Unterschied zur Dorfgemeinde, ein Stadtteil oder eine ganze Stadt bezeichnet. Daß ausgerechnet diese Lieder der ländlichen Regionen so genannt wurden, geht, meiner Meinung nach, zurück auf den Umstand, daß während ihrer Entstehung die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung auf dem Land lebte. Darüberhinaus weist dies auf einen Gegensatz der Kultur des ‚einfachen Volkes‘ zur jenen der Herrschenden hin. Eine Volkskultur, die für ihre Lieder den Anspruch erhebt, sie als die genuinen und authentischen Lieder (fast) des ganzen Volkes zu betrachten.

ursprünglich wurden diese Lieder durch mündliche Überlieferung tradiert. Eine mündliche Überlieferung aber kennt keinen statischen Begriff von Tradition. Sie weist sich im Gegenteil durch eine dynamische Wandlung innerhalb der jeweiligen Gesellschaft, in der sie vollbracht wird, aus – man kann es teilweise auch als Anpassung an die jeweiligen soziokulturellen Bedingungen betrachten.

Eine solche Weiterentwicklung vollzieht sich in einem sehr langsamen Tempo, und deswegen lassen sich in zeitgenössischen Liedern Parallelen und Überlieferungen feststellen, die weit zurückreichen. Schließlich ist ja auch der Zweck dieser Arbeit zumindest Teile dieser Lieder oder Tänze als Nachkömmlinge der altgriechischen Musik zu ‚entlarven‘.

Die Frage nach der exakten Datierung des Anfangs wird eine offene bleiben müssen, doch herrscht unter den Forschern eine Übereinstimmung, welche Lieder als die ersten ‚Dimotika‘ betrachtet werden. Dies sind die ‚Akritika Tragoudia‘, die Lieder der Akrites. Als Akra werden hier die äußeren Grenzen des byzantinischen Reiches bezeichnet, und Akrites, die mit zahlreichen Privilegien ausgestattet wurden, waren demnach die äußersten Bewacher dieser Grenzen. Den Akrites gehörten große Ländereien, sie zahlten keine Steuern, sie waren eine Art ‚Ritter‘ oder wie man sie heute nennen würde, Bundesgrenzschützer. Die Bildung dieser Truppen war eine Idee der Römer. Rekrutiert wurden sie aus den verschiedensten Völkern des byzantinischen Reiches. Der Name des Helden des berühmtesten Epos dieser Liedgattung, der Digenis Akritas hieß, deutet daraufhin, daß er aus zwei verschiedenen Stämmen kam, also, daß Digenis Akritas ein ‚Mischling‘ war. Aufgetaucht sind diese Lieder, die meistens von dem großen Mut und den übermenschlichen Fähigkeiten dieser Krieger berichten, im 9. und 10. Jh. n.Chr. an der Schwarzmeerküste, in Kappadokien aber auch in Zypern. Weitere bedeutende Stationen in der Geschichte des Volksliedes sind das 15.

und 16. Jh.n.Chr., in denen die Entstehungszeit der Liebeslieder auf den Inseln der Ägäis und speziell Kreta datiert wird und das 18. Jh., in dem die ‚Klephatika Tragoudia‘, die Lieder jener Banden, die während der osmanischen Herrschaft Widerstand leisteten, entstanden sind. Diese Banden und die Lieder über sie sind ein Phänomen, das Parallelen zu den Haiduks in Rumänien und dem ganzen Balkan aufweist.

Dies sind die drei bedeutendsten Stationen in der Entwicklung des Volksliedes, das gewiss auch früher existiert hat, und das sich ohne Unterlaß ständig entwickelte und zu einer Kunstform wurde, in der die künstlerische Genialität des Volkes sich manifestierte.

„Die Qualität dieser Kunst wird bestimmt durch eine direkte Ausdrucksweise und der kunstfertigen Reife einer Gesellschaft, die ihren organischen Verbund mit der Natur und den ersten Werten des Lebens nicht aufgegeben hat, und doch eine kompakte Erfahrung einer unzerstrennlichen kulturellen Entwicklung besitzt.“¹⁷⁰ [Übersetzt von K. Tsapakidis, wie auch die weiteren Übersetzungen in diesem Kapitel]

Das griechische Volkslied weist nicht nur den geringsten Einfluß einer fremden Kultur aus, sondern beeinflusste wesentlich die neu entstehende Dichtung im Griechenland des 19. und 20. Jhs. Das griechische Volkslied ist der künstlerische Ausdruck einer ‚geschlossen‘ organisierten und weitgehend autarken Gesellschaft, die Jahrhunderte lang unter ähnlichen sozioökonomischen Verhältnissen existiert hat. Diese sozioökonomischen Bedingungen bilden ihrerseits die Voraussetzungen unter deren Einfluß die Entstehung des Volksliedes vonstatten gegangen ist.

„Diese Gründe sind die Lebensbedingungen des Volkes während der langen Jahrhunderte des byzantinischen Mittelalters und später der türkischen Besetzung, das in einer feudal organisierten Gesellschaft und unter einer repressiven Herrschaft sein eigenes, randständiges Leben,

¹⁷⁰ Kapsomenos, Eratosthenis G., *Das Volkslied. Eine andere Herangehensweise*, Athen 1990, S.16

bar jeder organisierten Bildung und mangels jeglicher anderen Ausdrucks- und Kommunikationsmittel existieren mußte.“¹⁷¹

Das Volkslied könnte man als die ‚Waffe‘ des Volkes bezeichnen, mit deren Hilfe es gegen die widrigen, ja sogar feindlichen Lebensumstände seine eigene kulturelle und ideologische Identität zu erhalten versuchte. Aus diesem Grund ist es nicht länger verwunderlich, daß seine zentrale Ideologie sich im Gegensatz zur jeweiligen offiziellen Ideologie der Herrschenden artikuliert, und vom Widerstand gegen sie Zeugnis ablegt.

Die Träger des Volksliedes, das aus drei verschiedenen Elementen sich zusammensetzt, Volksdichtung, Musik, Tanz, sind wie gesagt die einfachen Menschen auf dem Land. Es sind Menschen „mit einer gesteigerten künstlerischen Sensibilität, unbewußte Träger der mündlichen dichterischen Tradition und Kultur einer homogenen Gesellschaft“.¹⁷² Da sie mit einem traditionell vorgegebenen Material arbeiten, besitzen sie kein Bewußtsein eines individuellen Schöpfers, weswegen die meisten Lieder anonyme Urheber besitzen. Man kann annehmen, daß manche Lieder, z.B. die, die aus Zweizeilern (Disticha) bestehen, auch ein Werk mehrerer Autoren sind. Den Vorgang der Entstehung und Etablierung eines Liedes könnte man sich folgendermaßen vorstellen. Ein Lied, von seinem Schöpfer erarbeitet, wurde aus Anlaß eines gesellschaftlichen Ereignisses, im geselligen Beisammensein, während der Arbeit oder einer Totenliturgie vorgetragen. Wenn es von der anwesenden Gemeinde für gut befunden wurde, wurde es sofort Teil der mündlichen Überlieferung. Das heißt, es wurde übernommen, weitergesungen, hier und da nachgebessert oder verändert, bis es von der Gemeinde vorläufig als vollkommen empfunden wurde. So konnte es doch Werk einer kollektiven schöpferischen Tätigkeit werden: Auch wenn es zum Schluß sich vom Original entfernt haben sollte, oder je nach Ort und Zeit es zu mehreren Versionen kam, so hat diese Methode insgesamt eine positive

¹⁷¹ Kapsomenos, Eratosthenis G., ebd., S. 32

¹⁷² ebd., S. 17

Auswirkung. Das ist daran abzulesen, daß die ältesten Lieder auch die vollkommendsten sind.

„So gesehen sind die ländlichen Volkslieder Schöpfung eines kollektiven Subjekts und drücken die Ästhetik, die Lebenstheorie und Weltauffassung der ländlichen Gesellschaft in ihrem Ganzen aus.“¹⁷³

4.1.2. Untergliederung und Kategorisierung

Die Tatsache, daß das Volkslied die Gesellschaft in ihrem Ganzen repräsentiert, konnte nicht verhindern, daß es seinerseits in verschiedene Liedersparten untergliedert wurde. Dies hat nicht nur mit der Vorliebe der Wissenschaft, ihren Gegenstand „auseinanderzunehmen“ zu tun, denn schon das Volk pflegte die Lieder, je nach den Umständen der Aufführung, differenziert zu betrachten und ihnen verschiedene Gruppennamen zuzuteilen. So haben wir

- a) die häuslichen Tafeltischlieder
- b) Lieder der Straße
- c) Tanzlieder.

Bei den Forschern hingegen herrscht eine größere Auswahl an Kriterien. Der erste von ihnen, der eine Differenzierung auf Grund des Themas und der Funktion der Volkslieder einleitete, war der Urgroßvater der griechischen Volkskunde, Nikolaos Politis. Er unterschied die Volkslieder folgendermaßen:

- 1.) in historische Lieder, die über den Krieg oder andere geschichtliche Phänomene erzählen
- 2.) Räuberlieder, die Lieder der Freiheitskämpfer (Klephten) während der Türkenherrschaft
- 3.) Akritika Tragoudia, Lieder der Grenzwächter
- 4.) Paralogai, Lieder, den Balladen ähnlich mit einem breiten Themenspektrum

- 5.) Liebeslieder
- 6.) Hochzeitslieder
- 7.) Schlaflieder
- 8.) Kalanda, Lieder, die meistens zu bestimmten religiösen Anlässen von Kindern bei ihrem Rundgang durch das Dorf gesungen werden
- 9.) Lieder über die Fremde und die Auswanderung
- 10.) Totenlieder
- 11.) Lieder des Hades und der Unterwelt
- 12.) Gnomika, Lieder mit belehrendem Charakter
- 13.) Arbeitslieder
- 14.) Satirische Lieder¹⁷⁴

Es gibt auch viele andere Zuordnungsversuche, erwähnt sei hier noch der Versuch des Nachfolgers von N. Politis und bedeutendsten Forschers auf diesem Gebiet Stilpon Kyriakidis. Er unterscheidet zwischen zwei Hauptkategorien:

- 1.) die Hauptlieder (kyrios asmata)
- 2.) Erzähllieder¹⁷⁵

Kyriakidis nimmt aber eine weitere Unterscheidung vor. Während die Hauptlieder, auch Gefühlslieder genannt, zu denen die Arbeits-, die Feier-, die Kinder-, die Liebes-, die satirischen, die Totenlieder und andere, gehören, Frauenlieder sind, d.h. Lieder, die überwiegend von Frauen gesungen werden,¹⁷⁶ sind die Erzähllieder (Akritika, Paraloges) historische Lieder, meistens von großer Länge, die von Männern dominiert werden.

Auch wenn diese Unterscheidung durch Kyriakidis selbst unter Vorbehalt gestellt wird, „diese Unterscheidung wird vom Volk selbst nicht

¹⁷³ ebd., S. 19

¹⁷⁴ vgl.: Politis, N., *Auszüge aus den Liedern des griechischen Volkes*, Athen 1919

¹⁷⁵ vgl.: Kyriakidis, St. *Griechische Volkskunde, 1. Teil: Denkmäler der Sprache*, Athen 1922/23

¹⁷⁶ „Das Volkslied ist das Reich der Frauen“, Kyriakidis, St., *Was ist das Volkslied, Männer- und Frauenlieder*, in: *Das Volkslied*, Athen 1990, S. 77

wahrgenommen,¹⁷⁷ so wäre hier die enorme Bedeutung, die Kyriakidis den Frauen bei der Erhaltung und Weiterentwicklung des Volkslieds zuspricht, festzuhalten.

„Heute, wenn das Volkslied weiter erhalten bleibt, verdankt es sich dem Umstand, daß die Frauen es singen, und die Mädchen immer noch neue Lieder produzieren. Durch sie schließlich bringen wir in Erfahrung und schreiben nieder, was noch von den Liedern des griechischen Volkes übriggeblieben ist.“¹⁷⁸

4.1.3. Zur Struktur des Volksliedes

Lange Zeit galten die Volkslieder als spontane, einfache Gebilde, die nicht sehr kunstvoll seien. Den Beginn einer anderen Betrachtungsweise markiert St. Kyriakidis, der eine Form- und Strukturanalyse der Volkslieder vornahm.

„Seine ganze Aufmerksamkeit galt den Liedern selbst, d.h. dem Produkt der Dichtung. Er betrachtet sie, wie wir sagten, als Kunst und nicht als Physis.“¹⁷⁹

Die Natur und der Mensch sind die unmittelbaren Inspirationsquellen, die zu einer kunstvollen Volksdichtung führen, eine Volksdichtung mit gewissen eingespielten Strukturmerkmalen. So ist festzuhalten, daß „die griechischen Volkslieder überwiegend lyrische Lieder sind,“¹⁸⁰ d.h. es findet „eine lyrische, nicht eine realistische Bearbeitung der Themen statt.“¹⁸¹ Das Augenmerk wird auf das Hauptereignis oder die Hauptperson fokussiert, wobei Naturobjekte und ihre Eigenschaften einer symbolischen Beschreibung des Menschen dienstbar gemacht werden. Blumen z.B. symbolisieren die Schön-

¹⁷⁷ ebd., S. 79

¹⁷⁸ ebd., S. 78

¹⁷⁹ Kyriakidou, A. N., *Von der romantischen zur formanalytischen Annäherung der Volkslieder*, in: Kyriakidis, St., *Das Volkslied*, Athen 1990, S. 12

¹⁸⁰ Kapsomenos, Eratosthenis G., ebd., S. 41

¹⁸¹ ebd., S. 42

heit der Frau, während der Adler für die Tapferkeit und den Drang des Helden nach Freiheit steht, der Wind für Geschwindigkeit usw.

Diese symbolstarke Stilisierung wird eingesetzt, um die Aufmerksamkeit und die Phantasie der Anwesenden zu wecken, hat also eine kommunikative Intension. Gleichzeitig dient sie als Gedächtnisstütze beim Lernen und der Wiedergabe der Lieder. Solche der Liedstruktur eingepflegte Merkmale sind

„Die Nebeneinanderaufstellung von ähnlichen Begriffen, die pleonastische Wiederholung, Symmetrie- und Gegensatzrelationen.“¹⁸²

Die sparsame, aber bildungsreiche Sprache der Volksdichtung peilt den größtmöglichen Ausdruck an, ein Zweck, dem auch die mythologische Konstruktion der Lieder verhaftet bleibt. Eine Strukturanalyse der mythischen Heldenlieder würde gleichzeitig den darin dokumentierten Widerstand der Akrites gegen die königliche Herrschaft, der bis zur Meuterei reicht, die Infragestellung der irdischen Ordnung in den Liedern über den Charon und die Unterwelt, den Aufstand des Helden und des Volkes gegen die Türkenherrschaft bei den Räuberliedern, aber auch, in den historischen Liedern des 19. und 20. Jhs., die Ablehnung der bürgerlichen Ordnung zu Tage bringen. Eine vergleichende Textstudie würde ferner die Gemeinsamkeiten des griechischen Volkslieds mit Liedern der anderen Balkanvölker und darüberhinaus dokumentieren.

4.1.4. Metrik

Das griechische Volkslied wird gekennzeichnet von einer Vielzahl an metrischen Typen. Der überragende und überhaupt das neugriechische Metrum schlechthin ist der 15-silbige iambische Vers.

¹⁸² ebd., S. 64

„Diesen Vers haben wir von den Byzantinern geerbt, bei denen er unter dem Namen ‚politikos‘ bekannt war. Seine Herkunft ist zweifelsohne altgriechisch... Vater dieses Verses ist der altgriechische iambische 4-Takter, genannt ‚kataliktikos‘.“¹⁸³

Dieser Vers bestand bei den Alten aus vier 2-Fußiamben, die nach dem 2. Zweifuß einen Schnitt aufweisen:

v – v – / v – v – // v – v – / v – . v.¹⁸⁴

Man muß sich aber schon bewußt machen, daß die neugriechische Dichtung, entgegen der altgriechischen, die Betonung kennt. Statt also aus langen und kurzen Silben bestehen, die neugriechischen Metren aus betonten und unbetonten Silben, ja sie werden überhaupt dadurch erst gebildet. Der iambische aus unbetont-betont v – , und der trochäische aus betont-unbetont – v.

Der 15-silbige Iambus gestattet bei seiner Bildung mehrere Freiheiten, doch bei zwei Punkten kennt er keine Ausnahme:

„Der erste ist die Trennung der letzten Silbe des letzten Fußes, so daß der Vers immer auf der vorletzten Silbe betont wird, und der zweite ist die konstante Trennung nach dem zweiten Zweifuß, d.h. nach der 8. Silbe.“¹⁸⁵

„Diese Betonungen heißen metrisch, denn sie bilden die Stützsäulen des Metrums, ohne sie wäre der Vers frei vom Metrum.“¹⁸⁶

Dieser konstante Schnitt in der Mitte des Verses hatte zur Folge, nach Meinung von Kyriakidis, daß die zwei Halbverse eine gewisse Autonomie im Bewußtsein des Volkes erlangt haben, so daß infolge von einem iambischen 8-Silbler und einem iambischen oder trochäischen 7-Silbler gesprochen wurde. Dazu hat freilich auch eine andere charakteristische Gewohnheit

¹⁸³ Kyriakidis, St., Die Kinder des 15-silbigen, in: ebd., S. 112

¹⁸⁴ Der 15-silbige Iambus ist der längste griechische Vers, seine Länge umfaßt einen menschlichen Atemzug, und er paßt gut zum rhythmischen Schlag der mündlichen Sprache.

¹⁸⁵ Kyriakidis, St., ebd., S. 113

¹⁸⁶ Kapsomenos, Eratosthenis G., ebd., S. 47

beigetragen, nämlich die wiederholte Verwendung von kurzen Wörtern, die auch bei der Melodie- und Rhythmusbildung von Bedeutung sind. Wörter wie ‚och‘, ‚ach‘, ‚aman‘, ‚mou‘ und viele andere, die aber hier nicht weiter von Interesse sind.

So sind also aus einem Volksvers mehrere andere entstanden, die Kyriakidis daher als ‚Kinder des 15-Silblers‘ nennt. Es gibt aber gewiß auch andere längere oder kürzere Verse, wie

der iambische 12-Silbler: $v - v - v - ' v / - v v v - '$,

der trochäische 12-Silbler: $- v v v - ' / v - v v v - ' v$,

der trochäische 8-Silbler $- v - v v v - ' v$,

wie auch 13-Silbler, 11-Silbler und viele andere.

Trotz der vielen auch neugebildeten Versmaße, ist eines weiterhin undenkbar, daß der Sinn des Gesprochenen sich vom Metrum lösen könnte.¹⁸⁷

4.1.5. Melodie, Rhythmus, Tanz

Die Melodiebildung des Volksliedes erfolgt, wie auch seine Dichtung, traditionell und schematisch. Es gibt einen großen Vorrat an Grundmelodien, die je nach dem im Zusammenhang mit verschiedenen Texten vorgetragen werden. Jedes neue Lied benutzt also diese Grundmuster an Melodien, die wiederum einen traditionellen Rhythmus in sich tragen. Die Lieder sind überwiegend einstimmig, sie werden von einem Sänger oder von einem einstimmigen Chor vorgetragen. Hier gibt es freilich auch Ausnahmen, so zum Beispiel im Epirus, wo eine archaisch anmutende Mehrstimmigkeit immer noch existiert, und auf den ionischen Inseln, die von der westlichen Musik beeinflusst wurden, und so eine 1. und 2. Stimme kennen.

Das musikalische System der Volkslieder unterscheidet sich allerdings vom westlichen und basiert nicht nur auf den bekannten Tonleitern, sondern auch

¹⁸⁷ **D.h. der autonome, in sich stimmige und abgeschlossene Sinngehalt des Textes kann nicht durch seine Teilung auf das folgende Metrum überspringen.**

auf pentatonischen und quartratonischen Tonleitern, diatonischen oder auch chromatischen Geschlechts. Diese Tonleitern sind eher als modale Tonleitern anzusehen, ähnlich den Maqams der Araber oder den Ragas der Inder und entstammen aus der byzantinischen Musik, die z.T. als Nachfolgerin der altgriechischen Musik angesehen wird.

Hinsichtlich des Rhythmus unterscheidet man die Lieder in solche, die frei von Rhythmus sind, Lieder also, die meistens zu Tisch auch ohne Instrumente vorgetragen werden und in rhythmische Lieder, zu denen auch getanzt werden kann. Diese rhythmischen Lieder, die auch instrumental begleitet werden, haben gerade oder ungerade Rhythmen, 4/4, 4/8, 7/8, 7/4, oder gemischte wie der berühmte Sechstakt 6/4 oder 6/8. Gemischt, rhythmisch gesehen, sind auch manche Lieder, die einen rhythmischen Teil besitzen, der an manchen Stellen zu rhythmusfreien Passagen übergeht und umgekehrt.¹⁸⁸

Wichtig bei der Aufführung für den Charakter der Melodie ist die innere Zusammensetzung der rhythmischen Takteinzelteile, die auch bei gleichem Gesamtrhythmus zu unterschiedlichen Ergebnissen führen kann.

„So kann z.B. in einem 9-taktigem Rhythmus die Unterteilung folgendermaßen aussehen:

$2 + 2 + 2 + 3$ oder $3 + 2 + 2 + 2$ oder $2 + 3 + 2 + 2$ „¹⁸⁹

Durch die innere Zusammensetzung der Taktschläge werden die Rhythmen auch in 1.) gerade und ungerade, 2.) einfache und zusammengesetzte, d.h. in Zweitakt, Dreitakt, Viertakt usw. unterteilt.¹⁹⁰

Beim Vorhandensein eines Solisten und eines Chores, beim Gesang oder auch beim Tanz, mit Vortänzer und Tanzgruppe, genießt der Solist meistens viel mehr Freiheiten und Gestaltungsmöglichkeiten.

„In diesen zwei ähnlichen Formen können wir die Gestaltannahme einer ideologischen Stellung hinsichtlich der Beziehung von Individuum und

¹⁸⁸ vgl.: auch Tirovola, Vassiliki, *Ellinikoi Paradosiakoi Chorevtikoi Rythmoi*, Athen 1992, S. 37 ff. und Kapsomenos, Eratosthenis G., ebd., S. 59 ff.

¹⁸⁹ Tirovola, Vassiliki, ebd., S. 38

¹⁹⁰ vgl.: Spiridakis, Georgios, Peristeris, Spyridon, *Ellinika Dimotika Tragoudia*, Bd. 3 Athen 1968, S. 36-37

Kollektiv beobachten. Wir haben also zu tun mit einer kollektiven, künstlerischen Aufführung, während der die beherrschende kollektive Form das Individuum nicht aus ihren Reihen tilgt, sondern im Gegenteil es die Möglichkeit seiner Entfaltung ihm bietet innerhalb des kollektiven Ausdruckrahmens, und nicht im Gegensatz, sondern in Harmonie mit dem Kollektiv.“¹⁹¹

Zum Schluß ein paar Worte zum Tanz, der je nach Ort und Stammeszusammensetzung in Griechenland sich in einer großen Vielfalt präsentiert.

„Bedeutende Unterschiede gibt es zwischen Land und Inseln, zwischen Berg- und Flachland und Küstenregionen, wie auch zwischen den verschiedenen Einflüssen auf Grund von nachbarschaftlichen, historischen und ethnologischen Gegebenheiten.“¹⁹²

So gibt es den sogenannten ‚Choros sta tria‘ in 4/4 oder 2/4 aber auch in 3/8 und 6/8, der aus Epirus und Thessalien kommt, den ‚Tsamikos‘ in 6/8, den Haupttanz in Epirus, den ‚Syrtos Kalamatianos‘ in 7/8, der heute als der Nationaltanz in Griechenland betrachtet wird, den ‚Tsakonikos‘ in 5/8 aus der Peloponnes, ‚Baiduschka‘ auch in 5/8 aus Thrakien, den ‚Karsilamas‘ in 9/8 aus Kleinasien, ‚Tík Diplo‘ in 7/4 und ‚Omal Dipat‘ in 9/4 aus dem Pontos (Schwarzmeerregion), den ‚Balos‘ in 2/4 von den Inseln der Ägäis, den ‚Pentosalis‘ in 2/4 aus Kreta, um nur ein paar der bekanntesten Tänze zu nennen.

¹⁹¹ Kapsomenos, Eratosthenis G., ebd., S. 62

¹⁹² Tirovola, Vassiliki, ebd., S. 79/80

4.1.6. Das Volkslied und die altgriechische Musik

Die Frage nach den Wurzeln des griechischen Volksliedes wurde zuerst von ausländischen Forschern gestellt, und zwar vor dem griechischen Befreiungskampf von 1821, gleich am Anfang des 19. Jhs. Diese Frage war von Anfang an verknüpft mit dem Interesse, im Volkslied möglicherweise die Weiterführung der altgriechischen Musik zu entdecken und zu beweisen. So stellte sich der erste Herausgeber von Volksliedern Claude Fauriel (*Chants populaires de la Grèce moderne*, tome 1, Paris 1824), gleich mit die Frage:

„diese ganze neuere griechische Dichtung ist neu, alt oder archaisch. Muß man ihren Anfang im Mittelalter suchen, oder sollten wir sie als Tradition, als Erbe, mehr oder weniger in veränderter Form der altgriechischen Dichtung ansehen.“¹⁹³

Der erste allerdings, der neugriechische Volkslieder gesammelt hat, im Jahre 1814, (veröffentlicht wurden sie erst 1935), war Werner von Haxthausen,¹⁹⁴ der das Manuskript 1814 in Wien vorgestellt hat und es wohl auch J.W. Goethe zugänglich machte. Jedenfalls schrieb Goethe schon 1815, in einem Brief an seinen Sohn „es hat mich ein Freund der Griechen besucht, der bei sich Lieder dieses Volkes hatte, das wertvollste Gut, das wir über die episch-lyrisch-dramatische Dichtung kennen.“¹⁹⁵

Auch wenn die Feststellung Goethes bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren hat, so war schon Fauriel bei der Beantwortung seiner selbst gestellten Frage sehr skeptisch. Er führt auf, daß das Wort ‚Tragoudi‘ in seiner heutigen Bedeutung, also ‚Lied‘, schon im 8. Jh. auftaucht, und er weist auf existierende Gebräuche hin, bei denen im Frühling Gesänge, genannt

¹⁹³ vgl. Kyriakidis, St., ebd., S. 170

¹⁹⁴ Haxthausen, Werner von, *Neugriechische Volkslieder, Urtext und Übersetzung*, Hrsg. Karl Schulte-Kemminghausen und Gustav Soyter, München 1935

¹⁹⁵ in: Kyriakidis, St., *Über die neugriechische Ballade*, ebd., S. 287. Ähnlich äußerte sich Goethe in einer Gesprächsrunde in Heidelberg über die griechischen Volkslieder: „Alle Elemente, das Lyrische, das Dramatische, das Epische präsentieren sich in einer gemeinsamen Form. Ihr Geist ist eine Mischung aus nördlicher Schwermütigkeit und südlichem mythologischen Geist des Altertums.“ ebd., S. 288

‚Chelidonismata‘, also Schwalbengesänge, vorgetragen wurden, die denen des Alterums ähneln.

In der Tat gibt es Indizien, daß es im Altertum neben der epischen Dichtung der Homerzeit auch Lieder gegeben hat, Lieder des einfachen Volkes, die mit der Alltagsarbeit, dem Familienleben, den Festen und anderen Bräuchen in Verbindung standen.¹⁹⁶ Diese Lieder, die gewiss mit genuin menschlichen Gewohnheiten oder Verhaltensweisen zusammenhingen, also auch überall auf der Welt in ähnlicher Form zu finden sind, gab es weiterhin nicht nur in der byzantinischen Zeit, sondern gibt es auch heute noch in der neugriechischen Volksdichtung mit fast identischem Text¹⁹⁷ Nach Auffassung von Kyriakidis lassen sich die überzeugendsten Hinweise, neben dem Wort ‚Tragoudi‘, das von dem altgriechischen Wort ‚Tragodia‘ abgeleitet ist, und ‚schon seit dem 1. Jh. n. Chr. anstelle des Wortes >Asma< (Gesang) benutzt wurde,‘¹⁹⁸ auch aus dem Begriff ‚Paralogi‘, die vom altgriechischen Wort ‚Parakatalogi‘ (melodramatische Vortragsweise) stammt, gewinnen, und natürlich durch den 15-silbrigen Iambus des Volksliedes, der aus dem altgriechischen 4-metrigem Iambus, genannt ‚Katalektikos‘ herrührt. Die Tatsache, daß auch der Inhaltstoff der ‚Paraloge‘ (Ballade) an beliebte altgriechische Mythen erinnert, brachte Kyriakidis dazu, den Ursprung des Volksliedes in der Theatertradition der letzten altgriechischen Jahrhunderte und der darauf folgenden römischen Zeit zu vermuten.

Die altgriechische Tragödie,

„diese vollkommene Dichtungsart, in der die großen Dichter eine harmonische Einheit aus Tanz, Musik und Dichtung hervorgebracht haben, wurde in die Teile zerlegt, aus denen sie geschaffen wurde.“¹⁹⁹

¹⁹⁶ vgl. Kapsomenos, Eratosthenis G., ebd., S. 27 ff.

¹⁹⁷ vgl. Kyriakidis, St., Griechische Volkskunde, Teil A', Athen 1922, S. 33.

¹⁹⁸ Kyriakidis, St., Das Volkslied, Athen 1990, S. 173.

¹⁹⁹ Kyriakidis, St., Geschichtliche Anfänge der neugriechischen Volksdichtung, in: ebd., S. 179

Daraus entstand eine Art Volksschauspiel, die ‚tragische Pantomime‘, eine Mischung aus mimischem Tanz und Gesang, mit episch-lyrischem Charakter, dessen Themen mythischer oder tragischer Natur waren. Dieses Spektakel war im 4. Jh.n.Chr. eines der beliebtesten, so beliebt, daß die Zuschauer die Lieder auswendig lernten und sie auch in anderen Zusammenhängen vortragen konnten. Das ist für Kyriakidis eine mögliche Erklärung wie in den neu-griechischen Balladen die altgriechische Musik in verwandelter Form ihren Weiterbestand sicherte. Denn gerade diese beliebten, aus der alten Zeit herkommenden Themen, benutzten später auch die Schöpfer der Paralogai. Auf der Suche nach dem Ursprung einer der beliebtesten Paraloge, ‚das Lied des toten Bruders‘ gibt auch G. K. Spyridakis eine ähnliche Erklärung:

„Die eleusische Religion hatte sich in der ganzen griechischen und später der griechisch-römischen Zeit verbreitet[...] Nach der Abschaffung 395 n.Chr. der eleusinischen Mysterien, wird der Mythos der Entführung der Persephone auf Grund seiner Beliebtheit den Stoff für eine orchestrale Tragödie liefern, für die das Lied als Begleitung einer mimischen Aufführung geschaffen wurde und für das zeitgenössische christliche Publikum entsprechend arrangiert.“²⁰⁰

Diese, wie auch andere bekannte Balladen, wie „Die Brücke von Arta“ oder „Die Wiederkehr des Emigranten“, gibt es freilich in verschiedenen Versionen auch in den anderen Ländern Südosteuropas, teilweise sogar mit den gleichen Heldennamen. Das brachte I. D. Schischmanov, einen renomierten bulgarischen Volkskundler dazu, nach einer vergleichenden Analyse von bulgarischen, serbischen, rumanischen, albanischen und griechischen Balladen zu behaupten, daß „alle Völker Balkans zusammen mit den östlichen und westlichen Inseln und einem Großteil Kleinasiens, eine

²⁰⁰ Spyridakis, G.K., Die Frage nach dem Ursprung des Liedes „des toten Bruders“, in: *Magazin der Thrakischen Volkskunde und sprachlichen Schatzes*, Bd. IA, Athen 1944/45, S. 208

breite kulturelle Gegend ist, deren historischen Fundamente im byzantinischen Reich und der griechischen Orthodoxie liegen.²⁰¹

²⁰¹ in: Oikonomidis, D. B. *Aus unseren Volksliedern*, Bd. A', Athen 1997 S. 52
vgl. auch: *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 8, 1899, S. 557 ff. und Kyriakidis, St., *Über die neugriechische Ballade*, in: ebd.

5. Erster Vergleich

Alt- und Neugriechischer Rhythmus

5.1. Aristoxenische Rhythmik

Silbenquantität und ‚Chronos Protos‘

Eine schöpferische Verbindung der Praxis der Neuerer in der Musik, der atomistischen Philosophie Demokrits und Leukips und der aristotelischen Lehre von eidos und hyle vollzieht sich im Werk von Aristoxenos von Tarent,

„der Musiker und Musiktheoretiker par excellence unter den Aristoteles Schülern.“²⁰²

Die Praxis der Neuerer findet hier ihre theoretische Anerkennung durch den von Aristoxenos eingeführten Begriff eines autonomen rhythmischen Maßes, des ‚Chronos Protos‘; durch dieses wird eine begriffliche Trennung zwischen Form = Rhythmus und Inhalt = Wort, Ton, Tanz herbeigeführt. Dieses ‚Chronos Protos‘ ist unteilbar, besitzt aber keinen absoluten Wert und ist vom Tempo abhängig. Aristoxenos definiert ihn als

„die Zeiteinheit, innerhalb derer zwei akustische oder optische Eindrücke noch getrennt wahrgenommen werden können.“²⁰³

Heute weiß man, daß dieser Grenzwert bei 1/16 Sekunde liegt. Da aber Aristoxenos an dem alten Grundsatz, daß nämlich die lange Silbe das Doppelte der Kurzen betragen soll, festhält, bewirkt seine Theorie lediglich eine Lockerung der metrischen Ganzheit, die erst durch Dionys von Halikarnaß radikalisiert und vollendet wird.

Dieses rationale, da dividierbare, Verhältnis zwischen der Kürze und der Länge hat sich allerdings erst im Laufe der Zeit auskristallisiert, war auch keineswegs das einzig vorherrschende: „Die hinter der Konstruktion der zwei Quan-

²⁰² Neubecker, A. J. ebd., S. 23

²⁰³ Pöhlmann, E. ebd., S. 33

Quantitäten stehende Wirklichkeit ist viel mannigfaltiger²⁰⁴. Aristoxenos selbst spricht von ‚podes alogoi‘, irrationalen ‚Füßen‘, die sich durch den ‚Chronos Protos‘ nicht teilen ließen, er bringt dabei das Verhältnis 1 1/2: 2 als Beispiel vor.²⁰⁵

Im Bewußtsein der Widersprüchlichkeit seines Ansatzes, Einführung des ‚Chronos Protos‘ und Festhalten an den Silbenquantitäten, entwickelt Aristoxenos seine Theorie der ‚Chronoi asynthetoi, synthetoi kai miktoi‘ (unverbundene, verbundene und gemischte Zeiten), um dem Unterschied der alten und der neuen Rhythmik gerecht zu werden, und ihre Charakteristik herauszuarbeiten.

„Die unverbundenen Zeiten sind Rhythmen, bei denen das rhythmische Schema – die >Podes< des Aristoxenos – sich mit den Quantitäten der Sprache, dem Melos und gegebenenfalls auch den Tanzschritten vollkommen deckt. Bei den verbundenen Zeiten werden die Podes durch Auflösungen, die in gleicher Weise in Sprache und Melos in Erscheinung treten, variiert[...] Bei den gemischten Zeiten dagegen kann ein Ton der Begleitung zu zwei Silben stehen, was oben für die Aulodik postuliert wurde, oder es kann umgekehrt -wie beim ‚eieieieieielissete‘ des Euripides – eine Silbe auf mehrere Töne gesungen werden“.²⁰⁶

Bevor Aristoxenos Schüler Aristoteles wurde, war er u.a. Schüler des Pythagoreers Xenophilos. In diesem Zusammenhang und mit seiner Grundthese, daß man der subjektiven sinnlichen Wahrnehmung, in unserem Fall dem Urteil des Ohres, vertrauen sollte, wandte er sich nicht gegen die pythagoreische Lehre an sich, wie Neubecker A.J. meint,²⁰⁷ sondern schlug sich auf der Seite der sogenannten ‚Akkusmatiker‘.²⁰⁸ Interessant ist auch, was F.R. Levin

²⁰⁴ ebd., S. 31

²⁰⁵ Vgl.: Georgiades, Th., 1949, S. 55 ff und S. 98 ff, sowie: Pöhlmann, E., ebd., S. 30 ff. Diese irrationale Verhältnisse sollen, als eine eigene metrische Gattung im Kapitel über das Neugriechische Volkslied, unsere Ratio intensiver beanspruchen.

²⁰⁶ Pöhlmann, E., 1960, S. 36

²⁰⁷ Neubecker, A. J., 1977, S. 24

²⁰⁸ Siehe dazu: Von Fritz, K., Mathematiker und Akusmatiker bei den alten Pythagoreern, SB Bayr. A.d.W., 1960

durch die Explikation der ‚synesis‘ bei Aristoxenos, herausarbeitet, indem sie darin die Wiedergabe eines aktiven Aufnahme- und Verstehensprozesses sieht, den Aristoxenos als erster so erkannt habe. So sei für ihn “musik primarily a funktion of the human Mind”²⁰⁹

5.2. Das Irrationale als das Gemeinsame

5.2.1. *Syrtos Kalamatianos*

Im Kapitel über die Aristoxenische Rhythmik, die eine bedeutende Umbruchstelle im Wandel der alten Musiké markiert, habe ich darauf hingewiesen, daß der Chronos Protos und die irrationalen rhythmischen Verhältnisse zwei wichtige Begriffe sind, und zwar nicht nur für Aristoxenos und seine Theorie. Wichtig sind sie auch für mein Anliegen, nämlich den möglichen Nachweis zu liefern für das Fortleben von zentralen Bauelementen der altgriechischen Musik im neugriechischen Volkslied, und somit eine historische Kontinuität zu belegen, eine historische Kontinuität über Jahrtausende hinweg.

Lassen wir aber zuerst Aristoxenos zu Wort kommen:

„Jeder Fuß wird bestimmt entweder durch ein rationales Verhältnis oder ein solches irrationales, das sich in der Mitte zwischen zwei der Wahrnehmung bekannten rationalen Verhältnissen befindet. Das Gesagte werde auf folgende Weise deutlich: man nehme zwei Füße, denen einer das Oben (die Arsis) gleich dem Unten (der Thesis) hat, und zwar jedes zweizeitig, Arsis $\nu \nu$ Thesis $\nu \nu$, deren anderer das Unten zweizeitig, das Oben halb so lang hat, (also) Thesis $\nu \nu$ Arsis ν ;

²⁰⁹ Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 24

man nehme nun einen dritten Fuß neben diese, dessen Basis (Thesis, das Unten) gleich jenen beiden ist, dessen Arsis (das Oben) die mittlere Größe (die arithmetische Mitte, a) der Arsen bildet: Thesis $\upsilon \upsilon$, Arsis $\upsilon \upsilon \upsilon / 2$, also $1\frac{1}{2}$. Bei einem solchen Fuß wird das Verhältnis der Arsis zur Thesis ($1\frac{1}{2} : 2$) irrational sein; und diese Irrationalität wird zwischen zwei der Wahrnehmung bekannten rationalen Verhältnissen liegen, nämlich dem Gleichen und dem Doppelten. Und dieser Fuß wird Chorioios Alogos (irrationaler Chortanzrhythmus) genannt.²¹⁰

Aristoxenos weiter:

„Denn die rationale Zeitgröße, die in einem Rhythmus verwendet wird, muß die erste (die kleinste unteilbare, der Chronos Protos) derjenigen sein, die in den Bereich der Rhythmenzusammenstellungen fallen; dann muß sie einen rationalen Teil des Fußes, in dem sie sich befindet, bilden.“²¹¹

Aristoxenos veranschaulicht die Irrationalität, also durch den Fuß $\upsilon \upsilon / \upsilon$.

($2 : 1\frac{1}{2}$) oder umgekehrt. Es gibt gewiß auch andere Füße, wie neben Aristroxenos auch Aristides erwähnt,²¹² auf die ich aber hier nicht weiter eingehen möchte. Wichtig ist vielmehr der Hinweis von Dionysios von Halikarnass, der die irrationalen Füße als ‚Kyklioi‘ bezeichnet, also als Rhythmus des Kyklos, Rhythmus des Reigentanzes, der „für die Bildung von Reihen durch stetige Wiederholung eines einzigen solchen Fußes in Anspruch“ genommen wird,²¹³ wie auch das der Gegenstand der aristoxenischen Rhythmik eben Rhythmen sind und nicht die Art und Weise des Vortrages. Da es aber für die modernen Metriker schwierig war, sich einen Rhythmus vorzustellen, dessen Zählzeit derart wechselte, so daß der Rhythmus zu schwanken schien, könnten sie so etwas schwer als

²¹⁰ Aristroxenos, p. 292 bis 296, in: Georgiadis, 1949, S. 101 ff. Die Notenbeispiele sind von mir, da meiner Meinung nach, die von Georgiadis benutzten irreführend sind.

²¹¹ ebd. S. 102

²¹² s. p. 39, in: Georgiadis, ebd., S. 103

²¹³ Georgiadis, ebd., S. 104

selbständigen Rhythmus akzeptieren. Vielmehr benutzten sie derartige irrationale oder Kyklioi genannte Füße um Taktgleichheit herzustellen.²¹⁴

Anders verhält es sich, wenn man solchen Rhythmen in der zeitgenössischen Musik begegnet, die, wie der Syrtos Kalamatianos, genau denen von Aristoxenos beschriebenen ($1\frac{1}{2} : 2$ oder $2 : 1\frac{1}{2}$) entsprechen.

Dieser Rhythmus ist nicht irgendeiner, sondern der des typischen Reigentanzes im neugriechischen Volkslied und der somit am meisten verbreitetste.

„Wir finden also nicht nur den von den alten Rhythmikern exakt beschriebenen Rhythmus, sondern wir finden ihn als Rhythmus des Reigentanzes, genauso wie die Alten uns sagen. Es ist ein Rhythmus, der aus drei Zählzeiten besteht, deren erste aber um die Hälfte länger ist als die zweite und dritte $v \cdot v \cdot v$. Durch das Beharren auf $>1<$, das aber, da es doch keine volle zweizeitige Länge ausfüllt, als etwas flüchtig empfunden wird, und durch das Weitertreiben auf $>2<$ und $>3<$ entsteht ein den Rhythmus und den Tanz kennzeichnendes Hin und Her, ein Spielen zwischen Stehenbleiben und Vorwärtsdrängen, ein eigentümliches Schweben...“²¹⁵

An Kontur und Brisanz gewinnt das eben Beschriebene, wenn man dazu einen zweiten Hinweis von Dionysios von Halikarnass in Betracht zieht:

„Derjenige, der mit einem Longum beginnt und mit Brevia endet ($- v v$) heißt Daktylos. Er ist sehr ehrwürdig und von hochbedeutender Schönheit in der geformten Rede: Gerade das heroische Metron ist meistens durch ihn geschmückt. Als Daktylos – Beispiel sei dieses angeführt: *Ἰλιόθεν μέ φέρων άνεμος Κικόνεσσι πελάσσειν.* (Odyssee, 9. Gesang, V. 39). Die Rhythmiker nun behaupten, daß das Longum dieses Fußes kürzer als das vollkommene Longum ist;

²¹⁴ vgl. Georgiadis, Th., ebd. S. 105

²¹⁵ Georgiadis, Th., 1958, S. 55

und da sie nicht sagen können, um wieviel, benennen sie es >Alogon< [irrational].²¹⁶

Denn dadurch ist der Syrtos Kalamatianos nicht nur als alogos, also irrational zu bezeichnen, er wird auch in direkter Verbindung zum epischen Hexameter Homers gebracht.

„Nach dem Vorausgegangenen aber sind wir berechtigt, ja verpflichtet, die Aussagen des Dionysios genau zu nehmen und den epischen Rhythmus im Sinne des Aristoxenos durch –. υ υ wiederzugeben. Wenn wir dies durchführen, ergibt sich für das Epos der Rhythmus der Syrtoi Kalamatiano! Hier ist also die nötige Voraussetzung für die Behauptung einer historischen Kontinuität vorhanden [s. S. 101]: Der Syrtos Kalamatianos wird in Beziehung gesetzt zu einer ähnlich verbreiteten, mächtig wirkenden Erscheinung, zum homerischen Epos.“²¹⁷

Unterstützt wird diese These auch durch die Rhythmusbezeichnung selbst, den Namen Syrtos, denn Syrtos ist die einzige altgriechische Bezeichnung eines Tanzes, der in dem neugriechischen Volkslied weiterhin existiert.

„Er ist ein antiker Name für traditionelle Reigentänze. So findet man auf einer Inschrift des 1. Jhs. n. Chr. aus Bötien folgendes: >Er veranstaltete gottesfürchtig von den Vätern überlieferte Festzüge und dem von den Vätern überlieferten Reigentanz der Syrtoi...<²¹⁸

Unwichtig ist dagegen der zweite Namensteil, also Kalamatianos. Damit haben die Musiker den 7/8 taktigen Syrtos von anderen unterschieden, ausgehend von einer sehr verbreiteten Strophe in einem Lied, die wie folgt lautet:

Μαντίλι Καλαματιανό
φορείς στον άσπρο σου λαιμό

²¹⁶ Comp. verb. 17 und 20, in: Georgiadis, Th., 1949, S. 111

²¹⁷ Georgiadis, ebd., S. 114

²¹⁸ Georgiadis, 1958, S. 56

Auch S. Bovy ist sich sicher, daß der Rhythmus des Syrtos aus Böotien, dem heutigen Syrtos Kalamatianos entspricht. Er meint aber, daß er nicht dem irrationalen Fuß zuzuordnen sei, sondern dem Epitrit Daktylos. Dieser Meinung war früher auch Georgiadis, verwarf er sie jedoch später als nicht stichhaltig.²¹⁹

Weitere Belege erhalten wir durch die Darstellung von Reigentänzen in der altgriechischen Kunst, wie auf einem Weihrelief auf der Akropolis (um 510 v.Chr.), die dem Syrtos äußerst ähneln.²²⁰

„Die Wichtigkeit der Identität des heutigen Rhythmus mit dem alten wird aber noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß es sich nicht um irgendeinen Rhythmus handelt, den man, wie etwa den 4/4 Takt, überall in der Welt antrifft, sondern um eine höchst eigentümliche, besondere Gestalt.“²²¹

Auch für Swets Wouter ist der Syrtos der typische griechische Rhythmus durch die Jahrhunderte, ein Rhythmus, der aber im ganzen Balkanraum und in Kleinasien anzutreffen ist.²²² Eine selbstverständliche Tatsache für nicht ideologisch voreingenommene Forscher, wie Georgiadis meint:

„Es ist auch verständlich, daß man die Quantitätsrhythmik nicht allein auf griechischem Boden antrifft, sondern daß mitunter auch z.B. bulgarisches oder türkisches Volkslied ihren Stempel trägt. Denn man kann nicht erwarten, daß die Grenzen der Quantitätsrhythmik sich mit den heutigen griechischen Grenzen decken, oder daß nur Lieder mit neugriechischem Text in ihr vorkommen. So sind wohl auch bulgarische Rhythmen zu verstehen, die mit den irrationalen Füßen der Quantitätsrhythmik verwandt oder identisch sind.“²²³

²¹⁹ vgl. Baud-Bovy, Samuel, Studie über das griechische Volkslied, Nafplion 1984 S. XVII, und Georgiadis, Th., 1949, S. 100 ff.

²²⁰ vgl. Georgiadis, Th., 1949, S. 120

²²¹ Georgiadis, Th., 1958, S. 56

²²² Wouter, Swets, Development of unusual metrical types in the Folk Music of the Balkans and Asia Minor, Antiquity and Survival, vol. 2 (1957), cah. 4, S. 387-404

²²³ Georgiadis, Th., 1949, S. 163

6. Geschlossene Gesellschaft und Differenzierung

6.1. Die Polis und ihre Gesellschaft

Musiké und Weltenharmonie, Musiké und Ganzheitlichkeit? Ein Fall für Menschen, die nach dem spirituellen Sinn des Lebens trachten? Seminarstoff für esoterische Begegnungen?

Ganz gewiss auch, doch bevor wir das Phänomen der ‚Musiké‘ in sagenumwobene exotische (Esoterik und Exotik haben mehr Gemeinsamkeiten als nur den Widerspruch) Landschaften inthronisieren, ihr dort ihren Altar bauen und zur Pilgerfahrt aufrufen, möchten wir, indem hier ihrem Wandel nachgegangen wird, uns ihr Wesen näherbringen. Zwei Fragen stehen dabei im Vordergrund:

1. Bis wann die ‚Musiké‘ lebendig und existent war und wie ihr Wandel oder, wie manche es nennen, ihr ‚Umbruch‘ ausgesehen hat, und

2. ob die ‚Musiké‘, eindeutig Phänomen einer ‚geschlossenen Gesellschaft‘, die einzig vorherrschende Musikart war, oder ob es im Musikleben der alten Griechen, Differenzierungstendenzen schon damals in Bewegung waren. Differenzierter drückt dies freilich Christian Ahrens aus:

„Um sich eine zutreffende Vorstellung von der antiken Musik machen zu können, müßte man daher Gewißheit darüber haben, welchen Schichten die von Dichtern, Philosophen und Musiktheoretikern beschriebene Musik angehörte, in welchem Verhältnis sie zu den übrigen Formen stand und gegebenenfalls auf welchen Instrumenten sie ausgeführt wurde“²²⁴

Unabhängig davon, ob man sich im Besitz einer perfekten Darstellungsweise wähnt oder von Zweifel heimgesucht wird, ist es nicht zu vermeiden, durch das Lenken unserer Aufmerksamkeit auf den vermeintlich von Bedeutung

²²⁴ Ahrens, C., Aulos, Touloum, Fischietti: Antike Traditionen in der Musik der

sprudelnden Kern des Geschehens, hier den historischen Ablauf der Entstehung und Auflösung der ‚Musiké‘, die in der literarischen Überlieferung nur periphär auftretende Phänomene, hier die Existenz anderer ‚Erscheinungsformen‘ der Musikkultur, ganz aus den Augen zu verlieren.

Doch bevor ich mich sofort auf die Suche nach dieser ‚anderen Wirklichkeit‘ begeben, möchte ich als Nächstes die Besprechung eines prinzipiellen Problems, voranstellen.

Wenn Geschichte Schöpfung ist, ist für Castoriades (Die griechische Polis und die Schaffung der Demokratie) die Gesellschaft ‚Selbstschöpfung‘.

„Die Schaffung der Gesellschaft und Geschichte ist die Leistung der institutierenden Gesellschaft im Gegensatz zur instituierten“²²⁵

und diese Institution der Gesellschaft, die durch „die Einrichtung von unterschiedlichen Setzungen und Gesetzen“²²⁶ einer partikularen Gesellschaft erfolgt,

„ist nichts anderes als das gesellschaftlich (auf formale und nicht formale Weise) sanktionierte Magma an gesellschaftlich geschaffenen, imaginären Bedeutungen, geschaffen von eben dieser partikularen Gesellschaft“²²⁷.

Das prinzipielle ‚Problem‘, von dem ich gesprochen habe, ist die Frage, ob es möglich ist, diese Bedeutungen sich wiederanzueignen, um eben die betreffende Gesellschaft verstehen zu können, wenn man bedenkt, daß die projektiven ‚Werturteile‘ ständig unser Verständnis trüben könnten. Und sollte es für manche Menschen möglich sein, diese Bedeutungen zu re-imaginieren, wie Castoriades meint, so muß man sich damit abfinden, daß

Pontos-Griechen und Graekokalabrier, Aachen 1987, S.7

²²⁵ Castoriades, C., in: **Autonomie Gesellschaft und libertäre Demokratie, Frankfurt/M. 1990,**

S. 300

²²⁶ **ebd., S. 301**

²²⁷ **ebd.**

man sich „der Totalität vergangener Lebenswelten allenfalls annähern“²²⁸ kann und, daß es darüberhinaus besonders problematisch ist „sich die Sichtweise der Armen sym-pathetisch zu eigen machen“²²⁹ zu wollen.

„Die Wahrnehmung der jeweils fremden Sphäre ist durch zahllose Reflexe so gebrochen, daß der ursprüngliche Lichtstrahl nicht mehr einzufangen ist“.²³⁰

Es wäre nun aber übereilt, diesen Einwand als Anlaß zu verstehen, Platz im Gehäuse der Dunkelheit zu nehmen. Wenn schon kein Lichtstrahl zu sehen ist, so könnten doch Funken darüber aufblitzen, daß

„die stillschweigende Unterstellung, es habe in der Antike nur eine Musiktradition gegeben, die vom ganzen Volk getragen worden sei“²³¹,

nicht mehr unwidersprochen bleiben darf. Wenn man sogar bedenkt, daß

„nicht die erhabene, theoretisch untermauerte, nicht die von Philosophen und Schriftstellern idealistisch verklärte Musik sich mithin als lebensfähig (erwies), sondern gerade jene, die eng an Gebräuche und Lebensumstände des Volkes gebunden war“²³²

und die „lange in der Unterschicht der mündlichen Handwerkertradition (lebte), bis sie literaturfähig wurde“²³³ so scheint unser Vorhaben gleich einer Einsicht in die Notwendigkeit zu sein. Merken wir uns nur, daß mit Pathos sich stark für die Gegenposition zu machen um die ‚Sünden der Väter‘ zu tilgen, nicht unbedingt an die Quelle der Wahrheit führen muß, vorallem wenn es nicht ganz klar ist, an welchem Punkt des in die Jahrtausende fließenden Stromes man sich gerade befindet. Wenn also Begriffe wie ‚Volks- oder Adelskultur‘ hier auftauchen, sollten wir uns nicht gleich mitreißen lassen und z.B. ins Mittelalter gelangen.

²²⁸ Reinhardt, V., Professorenroman vor dem Badezimmerspiegel, in: Frankfurter Rundschau, 21. April 1997

²²⁹ ebd.

²³⁰ ebd.

²³¹ Ahrens, C., 1987, S. 6

²³² ebd., S. 8

²³³ Pöhlmann, E., 1960, S. 1

Die Struktur der altgriechischen Gesellschaft, ihre Zusammensetzung war relativ einfach. Begriffe wie ‚soziale Klasse‘ oder ‚ökonomische Klasse‘ sind nicht geeignet um sie zu beschreiben;

„was es gab, waren mitunter auseinandergehende Interessen von bestimmten Teilbereichen, etwa zwischen dem Land und der Stadt und vor allem die Trennung zwischen Armen und Reichen“²³⁴.

Das betrifft natürlich die Struktur der politischen Gesellschaft der Herren des Bürgerverbandes und nicht die Trennung zwischen Freien und Sklaven und die zwischen Männern und Frauen, die ja bekanntlich viel radikaler waren.²³⁵

Die Sozialstruktur der Athenischen Polis kann man am ehesten als die einer Agrargesellschaft bezeichnen, bei der „die Klassen und ihre Untergruppen sich nicht regelmäßig, ja noch nicht einmal häufig als kollektive Einheiten verstanden“²³⁶, d.h. es handelte sich um eine traditionelle, wenig komplexe Gesellschaft, mit einer niedrigen Zahl von Einwohnern, die, dem mediterranen Klima entsprechend, sich unter freiem Himmel fast täglich auf dem Marktplatz trafen, um zu diskutieren oder einfach um Informationen auszutauschen.

„Es handelte sich nicht nur um eine face-to-face Society, sondern auch um eine mediterrane Gesellschaft, in der sich die Leute im Freien versammelten, auf Marktplätzen, bei zahllosen Festivitäten, und zu jeder Zeit auf den Plätzen im Hafen und in der Stadt. Die Bürger gehörten zu verschiedenen formellen und informellen Gruppen, Familien und Haushalten, Nachbarschaften und Dorfgemeinschaften, Einheiten des Heeres und der Flotte, Berufsgruppen (Bauern zur Erntezeit und Handwerkern in der Stadt, die sich in bestimmten Straßen zu konzentrieren pflegten), Clubs der Oberschicht, unzähligen privaten Kultgemeinschaften.“²³⁷

²³⁴ Finley, M.I., *Antike und moderne Demokratie*, Stuttgart, 1980, S. 60

²³⁵ Finley, M.I., *Das politische Leben in der antiken Welt*, München, 1991, S.107

²³⁶ M. I. Finley, *Das politische Leben in der antiken Welt*, München, 1991, S. 22

²³⁷ ebd., S. 107

Es gab keine ethnisch oder religiös abgesonderten Gruppen, keine politischen Parteien, es galt die Gleichheit der Bürger vor dem Gesetz (Isonomia) und es gab eine genuine Partizipation des Volkes an den politischen Entscheidungen durch die ethisch und gesetzlich aktivierte Teilhabe an den zahlreichen Volksversammlungen (Ekklesia), die den souveränen politischen Körper der Polis bildete.

„Die Konzentration der Entscheidungsbefugnis in der Volksversammlung, die weitreichende Aufteilung und der periodische Wechsel der Funktionen in der Geschäftsführung und >Verwaltung<, die Bestimmung von Magistraten und Richtern durch das Los, das Fehlen einer besoldeten Bürokratie, die aus der Bürgerschaft besetzten Geschworenengerichte, all dies diente dazu, die Bildung eines Parteiapparates und somit einer institutionalisierten politischen Elite zu verhindern.“²³⁸

Das politische System der Polis war keine repräsentative, sondern eine direkte Demokratie, in der die Gemeinschaft der Bürger mittels der Vierzig, gleichmäßig über das Jahr verteilten regelmäßigen, plus den nichtplanmäßigen Volksversammlungen, die souveräne politische Macht ausübte.

Dies ist keineswegs als ein statisches Gebilde zu verstehen. Der Demos veränderte und paßte die Regeln, nach denen er lebte und handelte, den Erfordernissen der Zeit an, stellte die vorhandenen Institutionen in Frage, und war im Zeichen einer dauernden selbstinstituierenden Praxis tätig.

„Die eigentliche Geschichte der graecookzidentaln Welt muß als Geschichte des Kampfes zwischen Autonomie und Heteronomie interpretiert werden.“²³⁹

Die Teilhabe an der Volksversammlung, in der jeder Bürger das Recht, das Wort zu ergreifen hatte (Isegoria) und in der jede Stimme das gleiche

²³⁸ Moses I. Finley, *Antike und moderne Demokratie*, Stuttgart 1987, S. 29

²³⁹ Cornelius Castoriadis, *Die griechische Polis und die Schaffung der Demokratie*, in: *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Frankfurt/M. 1990, S. 305

Gewicht hatte (Isopsephia) und die daraus resultierende Macht des Volkes, stand im Gegensatz zu den Repräsentanten und den Experten. Die Gemeinschaft stand im Gegensatz zum Staat als einem vom Volk getrennt existierenden politischen Körper.

Doch alle diese demokratischen Errungenschaften können nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gemeinschaft des Demos eben eine kleine Minderheit umfaßte, die Minderheit der Bürger, von der Frauen, Fremde und Sklaven ausgeschlossen waren.

„Die griechische Idee der >Freiheit< galt eben nur innerhalb der Gemeinschaft selbst: Freiheit für die Glieder der eigenen Polis ist nicht gleichzeitig rechtliche (d.h. Bürger-) Freiheit für alle innerhalb dieser residierenden Fremden noch auch politische Freiheit für die Glieder anderer Gemeinden über die man Macht ausüben konnte.“²⁴⁰

Die antike Polis-Welt konstituierte sich also doch durch eine klare gesellschaftliche Unterscheidung zwischen Freien und Sklaven und auch, wie Aristoteles freimütig berichtet, zwischen Reichen und Armen, gründete also auf der Herrschaft von wenigen über die eigene ökonomische Unterschicht, wie über die anderen unterworfenen Städte und fremden Völker, die das athenische Reich gründeten. Für Finlay ist dies sogar die eigentliche ökonomische Voraussetzung für die Herausbildung der athenischen Demokratie.

„Das vollausgebildete demokratische System der zweiten Hälfte des 5. Jh. v.Chr. wäre nicht eingeführt worden, wenn es kein athenisches Reich gegeben hätte.“²⁴¹

Die ökonomischen Voraussetzungen durch die Athen enorme Mittel zur Verfügung standen, um z.B. den Sold der ärmeren Bürger für ihren Dienst bei der Flotte zu bezahlen, waren einerseits durch den Vorteil, ertragreiche Silberminen auf dem eigenen Territorium zu besitzen (in Laureion, Attika), wie durch die Eroberungen des Seereichs im 5. Jh.v. Chr. gegeben.

²⁴⁰ M. I. Finley, 1987, S. 58

²⁴¹ ebd., S. 53

„Nichtdestoweniger wurden durch das Seereich die athenischen Staatseinkünfte mehr als verdoppelt.“²⁴²

Die athenische Demokratie konstituierte sich also doch durch die Unterscheidung zwischen arm und reich als Folge der Aneignung des Surplus²⁴³ durch wenige und zwischen Freien und Sklaven, d.h., Aneignung der Arbeitskraft von und Fremdbestimmung über andere Menschen.

Die Vermögensunterschiede resultierten aus der ungleichen Bodenverteilung. Wenige Aristokraten besaßen den Großteil des Bodens, während mit der Einführung des Grundeigentums für Familien, schon in der Zeit Hesiods, ihnen gegenüber viele Kleingrundbesitzer standen.

„Das Grundeigentum des klassischen Griechenland war kein abstraktes Privateigentum: Eigentum an Land setzt das Bürgerrecht des Eigentümers voraus.“²⁴⁴

Umgekehrt aber bedeutete der Verlust des Eigentums auch den (möglichen) Verlust der politischen Rechte, die Ausschließung aus der Koinonia ton politon und potentielle Sklaverei.

Durch Überbevölkerung, Erbteilung und Auslaugung der Böden, aber auch durch das Bestreben der Aristokratie, wie überhaupt von dieser Art Gesellschaften „unmittelbaren Produzenten in möglichst abhängige Lage, in die Lage der rechtlichen Unfreiheit oder geminderten Freiheit, zu versetzen“,²⁴⁵ z.B. durch die Abgabepflicht für die Eroberten und für die eigene Unterschicht, setzte das grundsätzlich und wichtige Problem der Verschuldung ein, einer Verschuldung in Form von Naturschulden.

„Der Bauer, dem es nicht gelang, seinen >Vorrat< (vgl. Erga 477-8) oder sein Saatgut sicherzustellen, nahm ein Darlehen an Korn auf bei

²⁴² M. I. Finlay, 1991, S. 29

²⁴³ „Mit Surplus wird im folgenden alles das bezeichnet, was nicht zu den eisernen Notwendigkeiten eines produzierenden, bäuerlichen Haushalts zählt: dem Saatgut, den Nahrungsmitteln für die Haushaltsangehörigen, den verschiedenen zeremoniellen Aufwendungen und den Ausgaben für Handwerker und das Vieh.“ H. G. Kippenberg, Die Typik antiker Entwicklung, in: Seminar: Die Entstehung der antiken Klassengesellschaft, Frankfurt/M. 1977, S. 20

²⁴⁴ ebd., S. 37

jemandem, der besser als er selbst gestellt war, im Normalfall also bei einem aristokratischen Großgrundbesitzer.“²⁴⁶

Die Konsequenzen daraus, erzwungener Verkauf des Bodens, Verlust der politischen Rechte und Versklavung nahmen derlei große Ausmaße an, so, daß sie zu erheblichen Unruhen bis hin zu Aufständen geführt haben, in deren Licht die Reformen Solons zu Beginn des 6. Jh. v.Chr. gesehen werden müssen. Mit den Forderungen des Volkes nach „persönliche[r] Freiheit, Umverteilung des Grund und Bodens, Umbildung der Politeia“²⁴⁷ konfrontiert, führte Solon die seisachtheia, also die Annulierung der Schulden und das Verbot der Schuldkaverei ein. Indem Solon aber die alten Besitzverhältnisse unanastbar ließ, die Umverteilung des Bodens verweigerte, half er ein Proletariat freier, aber ökonomisch nach wie vor benachteiligter oder entwurzelter Menschen zu schaffen.

„Danach (d.h. dem Streit um Kylon) gab es für lange Zeit Auseinandersetzungen zwischen den Aristokraten und der Volksmenge. Denn es war die damalige Verfassung oligarchisch, und die Armen waren zusammen mit ihren Frauen und Kindern Sklaven der Reichen. Und sie wurden Pelatai (von Plutarch mehrmals als Äquivalent für das lateinische clientes gebraucht – d. Hg.) und Hektemoroi (die, die ein Sechstel vom Ertrag der Ernte entrichten - d. Hg.) genannt. Denn sie bearbeiteten die Länder der Reichen gegen die Entrichtung dieser Rente. Alles Land aber war in den Händen weniger. Und wenn sie die Renten nicht entrichteten, konnten sie und ihre Kinder versklavt werden. Alle Darlehen waren bis zur Zeit Solons auf die Person ausgeliehen.“²⁴⁸

²⁴⁵ Istvan Hahn, *Die Anfänge der antiken Gesellschaftsformation in Griechenland und das Problem der sogenannten asiatischen Produktionsweise*, in: ebd., S. 89

²⁴⁶ Edouard Will, *Die ökonomische Entwicklung und die antike Polis*, in: ebd., S. 104

²⁴⁷ ebd., S. 111

²⁴⁸ Aristoteles, *Ath. Pol.* 2, in: ebd., S. 360

Nun hat Solon diese Reformen nicht aus einem sittlichen Antrieb heraus eingeführt, auch nicht, weil er mit den entrechteten und versklavten Bauern sympathisierte. Er selbst gehörte einer aristokratischen Familie an, die durch den Handel sehr vermögend wurde. Der Grund, dem Volk „soviel Macht zugebilligt zu haben, als nötig war“²⁴⁹ lag darin, eben zu verhindern, daß die erhebliche Unruhe, die damals geherrscht hat, sich zu einer richtigen Revolution entwickelt.

Diese Skizze der gesellschaftlichen Konstellation in der antiken Polis-Welt soll helfen ein differenziertes Bild der wahren Verhältnisse zu liefern. Während aber die eine gesellschaftliche Schicht durch Vertreter wie Solon, später Perikles aber auch Platon und Aristoteles und andere repräsentiert wird, fehlen für die zweite, die der unterdrückten Bauernschaft, namhafte Vertreter. Ihre Existenz, gesellschaftliche und kulturelle Praxis läßt sich eher durch die überlieferten Mythen, z.B. dem Mythos von Marsias und Apollon, die mystischen Kulte der Orphiker, die auch in der Dichtung Hesiods sichtbar werden, also gesellschaftlichen Widersprüchen und Antagonismen, die sich in der musikalischen Praxis und Überlieferung sedimentiert haben, erahnen.

Bei der innigen Verknüpfung und der zentralen Rolle der Musik im gesellschaftlichen Leben und der Politik²⁵⁰, konnte die Rückwirkung, die Transformation der gesellschaftlichen Differenzierung ihrerseits auf die Strukturierung der Musik nicht ausbleiben. So ermöglichte die Teilung des Volkes in Schichten einerseits

„einen vornehmen Stand von Berufsmusikern, die sich ganz der Kunst und dem Können widmen konnten und eine entsprechende Schicht von Hörern und Mäzenen, die Reichtum, Muße und Bildung genug besaßen, um diese Kunst zu tragen“²⁵¹.

²⁴⁹ George Thomson, *Demokratische Ideologie*, in: ebd. S. 233

²⁵⁰ Siehe Dazu: Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bernae 1954, S. 173 ff

²⁵¹ Walter Wiora, *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957,



Diese altgriechische Kunstmusik war aber andererseits einer breiten Allgemeinheit zugewandt. Wir haben gesehen wie das öffentliche Leben reich an Musikveranstaltungen war (enkykleios paideia), bei denen Menschen aus verschiedenen Volksschichten teilnahmen. Ein olympischer Kitharode mußte die durchgebildetsten Werke vorführen und gleichzeitig die Gesamtheit der Anwesenden erreichen und begeistern.

„Die antike Kunst- und Kultmusik blieb dem Verhalten des Laien zur Welt und zur Kunst auch dadurch nahe, daß es sich nur wenig aus leibseelischen Zusammenhängen herauslöste. In konkrete Handlungen eingewoben, war sie zum großen Teil Tanz- und Theatermusik.“²⁵²

Das alltägliche Leben lieferte denn auch den Stoff für die gesungene Erzählungen des Volkes. Sei es die Kult- oder die Arbeitslieder, die Preislieder (enkomia) für die heimkehrenden Sieger, die Klagelieder (threnoi) oder die Liebeslieder, die Volksmusik bildet zugleich die Grundschrift der musikalischen Kultur. Bevor Hesiod (oder auch danach ?) von den Musen inspiriert wurde, war er ein einfacher Hirte, seine, wie die ganze Hirtenmusik, „war ein Wurzelreich der musischen Kunst und ein Vorbild erfüllter Muße und freier Beschaffenheit wie zugleich zäher Übung zum Wettkampf“²⁵³ Charakteristisch für die antike Volksmusik war aber auch die Existenz verschiedener Elementarformen des Volksgesangs, die den verschiedenen Stämmen entstammen aber allgemein bekannt waren;

„nicht völkische oder rassische Abstammung bestimmte wer zu den Griechen zählte, sondern die Gemeinsamkeit der Sprache der Musen, des Griechischen“²⁵⁴.

Dieser Vielfalt ist zu verdanken, daß die stichischen und strophischen Lieder der alten Grundschriften

S. 60

²⁵³ ebd., S. 39

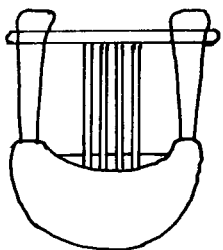
²⁵⁴ Koller, H., 1963, S. 178

„gewiß nicht durchweg dieselben ebenmäßigen Formen und gleichmäßig quantifizierenden Rhythmen wie Gedichte der klassischen Literatur“²⁵⁵

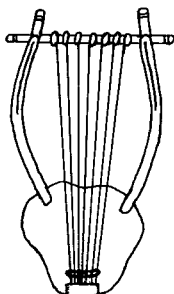
besaßen und, daß die Realität über die Silbenlängen bunter ausgesehen hat als die vereinfachende Kategorisierung in kurze und lange Silben.

Die reservierte Haltung der Philosophen, Platons aber auch Aristoteles, dem bunten Treiben des Volkes gegenüber, ist bekannt. Zum Mythos emporgehoben und durch den Mythos selber wird die Auseinandersetzung der Volks- und Kunstmusik im Streit zwischen Marsias und Apollon wiedergegeben, welche dem instrumentalen Gegensatzpaar Kithara versus Aulos entspricht.

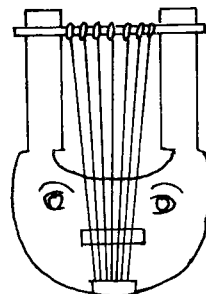
²⁵⁵ Wiora, W., S. 45



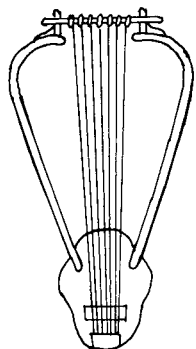
1 Phorminx



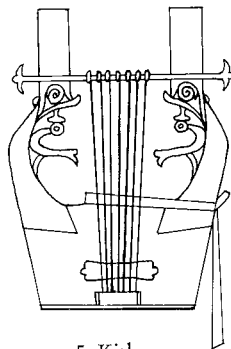
2 Lyra



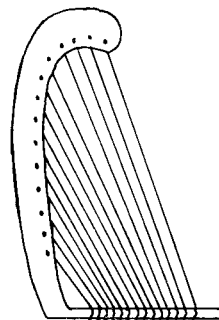
3 Wiegenkithara



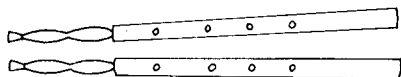
4 Barbiton



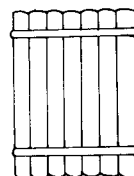
5 Kithara
mit Halteband



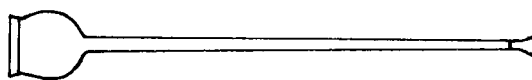
6 Harfe



7 Auloi



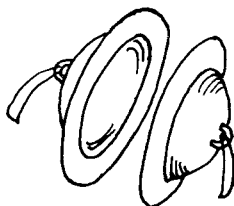
8 Syrinx



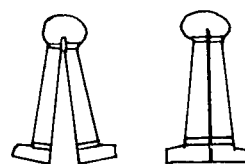
9 Salpinx



10 Tympanon



11 Kymbala



12 Krotala

Grundformen der wichtigsten Instrumente

7. Volkskultur versus Adligenkultur

7.1. Aulos versus Kithara

7.1.1. Instrumente

Nicht nur aus den antiken Quellen der Sammelschriftsteller der Spätzeit, sondern auch anhand zahlreicher Vasenbilder, sind die Namen und das Aussehen von einer beträchtlichen Zahl altgriechischer Musikinstrumente uns überliefert worden. Sie lassen sich ohne weiteres in den drei Hauptgruppen für Instrumente einreihen: Saiten- Blas- und Schlaginstrumente.

„Die Griechen und Römer erfassen ihre Klangwerkzeuge gegenständlich. Daher sind die griechischen Instrumentennamen überwiegend unter dem visuellen Eindruck entstanden: aulos bedeutet nichts anderes als Röhre, ebenso wie auch syrinx; die Bezeichnung kithara, soviel wie >Brusthöhle<, knüpft an die Form des Resonanzkastens an. Ähnliches gilt für die Namen forminx, zu deutsch geflochtener Korb, oder chelys, womit der Schildkrötenpanzer gemeint ist, der dem Instrument als Schallkasten diente. Die Magadis hat (nach Boisacq) ihren Namen von magas, was Steg bedeutet; der Name pektis, den zuerst Alkaios und Sappho anführen, deutet auf ein zusammengesetztes Instrument hin.“²⁵⁶

Die bekanntesten Saiteninstrumente sind die **Phorminx**, ein in der Regel 4-saitiges Instrument, das Instrument Homers, wovon auch das Tätigkeitswort phormisein abgeleitet wird. Homer bezeichnet ihre Tonfarbe als ‚helltönend‘, ihre Tonart als ‚schmeichelnd‘ und ‚Sehnsucht erweckend‘. „Auf rotfigurigen und ein paar weißbründigen Gefäßen, (die) fast ausnahmslos dem fünften

²⁵⁶ Becker, H., *Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente*, Hamburg 1966, S. 9

Jh.²⁵⁷ entstammen, erscheint ein der Phorminx ähnlich aussehendes Instrument, die **Wiegenkithara**, bespannt meistens mit sieben Saiten.

„Es fällt auf, daß dies Instrument besonders oft im Zusammenhang mit weiblichen Gestalten, in der Hand von Musen oder auch in häuslichen Szenen erscheint“²⁵⁸.

Der Klangkörper beider Instrumente hat „eine runde, muldige Form und die nach oben angesetzten Arme sind gestreckt rechteckig gezeichnet“²⁵⁹

In der Zwischenzeit taucht in der schwarz- und später in der rotfigurigen Vasenmalerei ein großes, prachtvolles Instrument mit einem kastenförmigen Klangkörper auf, das aus der Phorminx entwickelt und **Kithara** oder **Kitharis** genannt wurde. Da sie am vollsten und lautesten klang, wurde sie bei konzertanten Vorträgen, fast nur männlicher Einzelkünstler, bevorzugt verwendet. Die Kithara setzt sich zwar im Laufe des 7.Jh.v.Chr. erst richtig durch, entstanden war sie aber lange vorher.

„Die eigenartigen Verzierungen an der Innenseite der Jocharme der Kithara haben also eine lange Geschichte, die[man wird nicht zweifeln] letzten Endes ihren Ursprung in der kretisch-mykenischen Leier[...] hat“²⁶⁰.

Doch bezeichnet der Name ‚Kitharis‘ bei Homer nur ein einziges Mal das Instrument selbst, an sonsten wird er zur Bezeichnung einer Tätigkeit herangezogen (kitharisein). Ähnlich ist es bei Hesiod, für den die Kitharisten Abkömmlinge der Musen und Apollons waren.²⁶¹ Dagegen wird bei Euripides, Platon und Aristoteles unter Kithara immer das Instrument selbst verstanden. Diese zeitweilige Verwirrung widerspiegelt (wenn auch nicht in direkter Weise) die historische Entwicklung des Prozesses der Herausbildung

²⁵⁷ Wegner, M., 1949, S. 31

²⁵⁸ Neubecker, Annemarie J., 1977, S. 74

²⁵⁹ Wegner, M., ebd., S. 30

²⁶⁰ Aign, B., 1963, S. 242

²⁶¹ Die Kitharisten bildeten unter den professionellen Musikern, zu denen eine große Zahl von Sklaven dazugehörte, der Oberschicht an; manche traten wie die Epiphanie des Apollon auf Erden auf. Siehe auch: Wiora, W., ebd., S. 48 ff und S. 35 ff



der Eigenständigkeit der Kithara, und ihrer Etablierung unter den Saiteninstrumenten:

„Bezeichnenderweise kommt dieser Name im Hermeshymnos, ebenso wie Lyra, erst dann auf, als das Instrument, das in den vorangehenden Versen anders benannt wird, aus den Händen des Hermes in den Besitz des Apollon übergegangen ist“²⁶²

Mit Apollon ist die Kithara von Anfang an verbunden (kaum war Apollon auf dem glücklichen Delos von Leto geboren, regte sich in ihm schon das Verlangen nach dem Saitenspiel)²⁶³, er ist Kitharaspielder, Pfeilschütze und Orakelverkünder in Einem. Sein Wirken war besonders stark in Delphi, wo er nach dem Sieg über dem Drachen Python, Herr des Orakels wurde.²⁶⁴

Entgegen Nietzsches Ansicht, Apollon sei der Gott des Traumes, Dionysos aber der Gott des Rausches, war die apollinische Mantik genauso eine Weissagekunst, die sich der Ekstase bediente, wie die auf dem Heiligen Spiel beruhenden dionysischen Mysterien.

„Durch kauen von Gersten und Lorbeer soll sich Pythia in einem rauschartigen Zustand versetzt haben. Die Mänaden (Frauen im Gefolge des Dionysos) sollen Efeublätter gekaut haben“²⁶⁵.

Platon jedenfalls berichtet ‚in den ‚Gesetzen‘, „daß nämlich ein Dichter, wenn er auf dem Dreifuß der Muse sitze, nicht bei Sinnen sei und daß er deshalb für das, was er unter der Einwirkung des Gottes stammle, einen >Verkünder<, einen >Deuter< nötig habe“²⁶⁶, wobei hier der Dichter offensichtlich der Pythia gleichgesetzt wird. Auf dem Dreifuß sitzend atmete die Pythia auch die Dämpfe, die aus einer Erdspalte emporstiegen;

²⁶² Wegner, M., ebd., S. 35

²⁶³ Hymn. Apoll. 131 in: Wegner, M., ebd., S. 14

²⁶⁴ In Delphi hauste aber auch Dionysos, wobei diese Kultgemeinschaft beider Götter eine mögliche Erklärung dafür sein kann, daß die Kithara in ein Paar seltenen Fällen im Gefolge des Dionysos (Dionysos selbst war nicht besonders musikbegeistert) und im Zusammenspiel (!) mit einem Doppelaulos, vorkommt.

²⁶⁵ Vogel, M., Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966, S. 64

²⁶⁶ Platon, Gesetze 719 c, in Koller, H., ebd., S. 71

„über den heiligen Rauch von Delphi wissen wir Bescheid: zu den Schwefeldämpfen kam der Qualm von Lorbeer und nur sehr gelegentlich der >blühender Rispen des Hanfes< wie Hesiod notiert“²⁶⁷.

Eine Gebrauchsanleitung aus der hellenistischen Zeit für Diejenigen, die den Geist des Gottes sehen möchten, lautet:

„ziehe dreimal tief Atem aus dem Feuerstein ein so weit du kannst, und du wirst sehen, daß du dich erleichtert fühlst und dich in die Höhe hebst, so daß du glauben wirst, in der Luft zu schweben“²⁶⁸

Bevor wir auch in der Luft schweben bleiben, sollten hier noch ein paar Details zur Kithara erwähnt werden. In der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts, um 670 v.Chr., findet durch die bedeutendste Musikerpersönlichkeit dieser Zeit, Terpanchos aus Lesbos, eine Vermehrung der Kitharasaiten von vier auf sieben, wodurch sie den Höhepunkt ihrer Geschichte erreicht haben dürfte.

„Die Siebensaitigkeit bedeutete für das 7.-6. Jahrhundert eine Höchstleistung auf dem Gebiete der Leierinstrumente. Der bequeme Übergang von der Hochstimmung in die Tiefstimmung und umgekehrt, die vollkommene Beherrschung der Senemenontetrachorde und dadurch die Modulation in quartverwandte Tropen zeichnen die siebensaitigen Instrumente als die der Virtuosen aus.“[□]

Gombosi belegt, durch zahlreiche Beispiele aus dem archäologischen Material, daß die anderen Formen der Besaitung, die es doch auch gegeben hat, nicht spurlos verschwunden sind, sondern lediglich in den Hintergrund getreten sind.²⁷⁰ Er weist auch ausdrücklich darauf hin, daß man Saiten- und Stufenzahl miteinander nicht verwechseln darf.

Nicht wenige Schwierigkeiten bereitete das nachvollziehen der Stimmung der Kitharasaiten. Die Ansicht Max Wegners, er spricht von „einer groben

²⁶⁷ Behr, H.G., *Von Hanf ist die Rede*, Basel 1982, S. 34

²⁶⁸ Reitzenstein: *Die hellenistischen Mysterienreligionen*, in: Woggon, Brigitte, *Haschisch, Konsum und Wirkung*, Berlin 1974, S. 11

²⁶⁹ Gombosi, O.J., *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939, S. 48

²⁷⁰ Über den Entwicklungsgang der Besaitung der Harfen- und Leierinstrumente siehe auch: Aign, B., ebd., S. 221 ff, und: Gombosi, O.J., ebd., S. 48 ff

Gesamtstimmung der Saiten²⁷¹ durch Schraubgriffe, konnte Aign überzeugend widerlegen: „rein physikalisch betrachtet wäre eine Vorrichtung zum Generalumstimmen aller Saiten ein sehr unvollkommenes Hilfsmittel“²⁷², denn „die verschieden stark gespannten Saiten verändern ihren Ton bei gleichmäßiger An- oder Entspannung nicht um das gleiche Intervall“²⁷³, wie Annemarie J. Neubecker die Überlegungen Aigns zusammenfaßt. Überzeugender klingt eine andere Erklärung, die von Wegner und Aign geteilt wird, daß nämlich das Stimmen mit Hilfe von klebrigen Wülsten aus Rinderschwarte erfolgte.

„Ein Stück der klebrigen Schwarte, an der man noch etwas von dem Fett beließ, wand man um dem Querjoch und wickelte oder verschnürte darüber die Saite; dabei bot die klebrige Oberfläche der Schwarte einerseits den nötigen Reibungswiderstand und andererseits die Möglichkeit, die Saite mitsamt dem Wulst beim Stimmen um das Querjoch zu drehen“²⁷⁴

Ein weiteres und bedeutendes Instrument, dessen Entstehungsgeschichte im bekannten Hermesmythos erzählt wird, ist die Schildkrötenleier, daher **Che-lys** genannt aber auch als **Lyra** bekannt.

Als er sich das Gehäuse einer toten Schildkröte anschaute, sprangen Hermes die klangliche Möglichkeiten sofort ins Auge, besser gesagt, kreisten sie ihm ums Ohr herum. „Er weidete die Schale aus, benutzte Rohr zur Bildung eines Steges, an dem die Saiten befestigt werden sollten und machte aus Kuhhaut einen Überzug über das Offene der Schale. An diesen Schallkörper setzte er zwei Arme an wie Ziegenhörner, verband diese durch ein Querholz oder Joch und bespannte das Gerüst mit sieben Saiten aus Schafdärmen. Zum Anreißer diente ein Plektron.“²⁷⁵

²⁷¹ Wegner, M., ebd., S. 34

²⁷² Aign, B., ebd., S. 213

²⁷³ Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 74

²⁷⁴ Aign, B., ebd., S. 290

²⁷⁵ Wegner, M., ebd., S. 37

Thrasybulos Georgiades macht auf seine poetische Art auf andere Dimensionen des Mythos aufmerksam:

„Was hier durch Kunst festgehalten wird, ist eben dieses Staunen über das Wunder des Erklings, das Staunen darüber, daß ein Gegenstand tönt, daß ein Instrument Klänge[auch Zusammenklänge] erzeugen kann. Und zwar sind das Klänge, die zueinander passen. Grundlage des Lyraspiels ist also das Konsonant-Phänomen. Was hier entsteht, ist nicht eine primär lineare, sondern, wir können sagen, eine primär klangliche Musik... Das Lyraspiel (aber) ist das Bewusstmachen desjenigen, was uns umgibt. Es fängt die Welt als Erklingen ein.“²⁷⁶

Vor allen anderen wurde die Lyra, die später aus Holz gebaut wurde, durch die Musen gespielt. Vielleicht fand sie auch bei der Totenklage Verwendung, darauf deutet jedenfalls hin, daß sie auch von den Musen des Jenseits, den Sirenen gespielt wurde.

In der diesseit- und alltäglichen bürgerlichen Erziehung war sie das Instrument der Knaben: „und zum Tanze eines nackten Knaben schlägt sie ein Jüngling, beide als >Schöne< gerühmt.“²⁷⁷, deren Spiel sie „im freundschaftlichem Beisammensein“²⁷⁸ erlernten. Den Mädchen und Frauen, selbst Sappho pflegte sie zu spielen, war ihr Spiel lediglich in der Heimlichkeit ihres Gemaches vertraut.

Ein der Lyra ähnlich aussehendes Instrument, der **Barbiton**, unterscheidet sich von ihr durch die Form der Arme, beim Barbiton sind sie länger, gerader und kommen erst am Ende durch eine kräftige Drehung zusammen. Durch die längere Saiten hatte der Barbiton einen tiefern Klang, gehörte außerdem eher dem Dionysos-Kreis an.

Ein anderes Instrument, die **Harfe**, ist bei den Griechen, im Gegensatz zu der ägyptischen Bogen- immer als Winkelharfe anzutreffen. Es gab verschiedene Modelle, die aber alle eine große Saitenzahl aufweisen, Platon nennt sie

²⁷⁶ Georgiades, Th., 1958, S. 23

²⁷⁷ Wegner, M., 1949, S. 42

²⁷⁸ ebd., S. 41



deswegen ‚Polychorda‘. Die Harfen wurden fast ausschließlich von Frauen gespielt, ihr Spiel diene der Sinneslust und dem Genuß, was ihre Ablehnung durch Aristoteles provozierte.

Als letztes Saiteninstrument sei hier ein der Laute ähnliches Instrument anzumerken, das auf einem Relief in Mantinea, leicht beschädigt, erhalten geblieben ist. Es soll drei Saiten gehabt haben und wurde daher außer seinem überlieferten Namen, **Pandura**, auch **Trichordon**, genannt. Sein spätes Aufkommen (2. Hälfte. des 4. Jhr.), führte Max Wegner zu der Vermutung, daß sich „mit dem Instrument bereits jene kunstreiche(n) Neuerungen der hellenistischen Musik ankündigen.“²⁷⁹

7.1.2. Aulos und die Rohrblattinstrumente

Die Darstellungen, auf denen der Aulos, als Instrument der vor- und altgriechischen, ägäischen und kleinasiatischen Musik, uns in Erfahrung gebracht wird, sind sehr alt und gehören zum Teil zu den ältesten Zeugnissen des Musiklebens im ägäischen Raum. Darunter befindet sich nicht nur der bemalte Sarkophag von Hagia Triada auf Kreta, aus dem 14. Jh. v.Chr.,²⁸⁰ sondern auch „auf den Inseln Thera und Keros gefundene Marmoridole der ältesten kykladischen Kultur (ca. Ende 3. Jahrtausend)“²⁸¹. Auf beiden Darstellungen ist ein Doppelaulosspieler zu sehen, (der Aulos fand fast ausnahmslos als Doppelaulos Verwendung). Die ältesten Auloi hingegen, die uns im Original erhalten geblieben sind, stammen aus dem 5. Jahrhundert und werden im Britischen Museum aufbewahrt; sie sind aus Holz gebaut, 30 cm lang und haben 6 Grifflöcher.

²⁷⁹ ebd., S. 52

²⁸⁰ Der wohl auch als Beleg für die kretische Herkunft dieses Instruments gesehen werden kann.

²⁸¹ Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 39

Auch wenn es nicht geklärt ist, wie dieses Instrument von Kreta nach Kleinasien gelangt sein soll, so sind sich nahezu alle ForscherInnen einig, daß es um 700 v. Chr. aus Kleinasien ins festländische Griechenland kam, genauer gesagt, erst dadurch eine große Verbreitung fand, und zwar „im Gefolge ekstatischer Kulte, die in Kleinasien, aber auch in Kreta (Kureten !) schon längst Heimatrecht hatten“²⁸²

Das Zusammenkommen der phrygisch-kleinasiatichen und der griechischen Musik wird durch die halbmythische Gestalt des Olympos²⁸³ symbolisiert.

Nach Plutarch (mus. 29) führten die Griechen auf Olympos den Beginn ihrer nomischen Musik zurück, außerdem (Plut. mus. 5) soll er als erster Krumata, Rhythmusinstrumente und reine Instrumentalmusik, nach Griechenland gebracht haben.

Unter Nomos ist hier nicht das staatliche Gesetz gemeint, sondern eine Musikgattung, ein Einzellied mit Kithara- oder Aulosbegleitung. Max Wegner vermutet, daß es sich hier um einen Sammelbegriff handelt, an dessen Stelle später die besondere Bezeichnungen ‚Paian‘, ‚Dithyrambos‘, ‚Hymnos‘, ‚Threnos‘ getreten sind.²⁸⁴ Den kitharodoschen Nomos soll der schon erwähnte Terpander aus Lesbos im 7. Jh. erfunden haben. Außer Olympos wird als ältester Vertreter des aulodischen Nomos Klonas aus Tegea oder auch Theben genannt.²⁸⁵ Nach Pseudo-Plutarch soll der kitharodische Nomos zumindest in der 1. Hälfte des 5. Jh. äußerst streng durchgebildet gewesen sein. Es war unerlaubt Skala und Rhythmus zu wechseln, so daß das Wort Nomos später soviel wie ‚Gesetz‘ bedeutete.²⁸⁶

²⁸² Koller, H., 1963, S. 142. Die Kureten oder Kouroi (Jünglinge) erschienen, ähnlich wie die Nymphai, mal als dämonische und mal als menschliche Wesen. Bekannt waren sie für ihren orgiastischen und enthusiastischen Waffentanz, der Teil eines Initiationsrituals war.

²⁸³ Herodot, in: Thiemer, H., ebd., S. 40, berichtet von den Phrygern am Bermiosgebirge und von ihrem Waldgott Midas. Zwischen 1200 und 1100 v. Chr. also zur Zeit der dorischen Wanderung, sind die Phryger nach Kleinasien ausgewichen.

²⁸⁴ Wegner, M., ebd., S. 75

²⁸⁵ Neubecker, Annemarie J., ebd., S. 45

²⁸⁶ „Der Nomos ist wie eine Idealmelodie, die für sich nicht greifbar ist, denn sie ist göttlich, die aber die Grundlage für jede Verwirklichung bildet. Er ist wie das

Nicht alle, so scheint es, haben sich diesen Bestimmungen unterworfen und nicht immer wurde dabei gesungen. Sakadas aus Argos soll einen ‚Nomos trimelis‘, einen dreiteiligen Nomos geschaffen haben, dessen drei Strophen jeweils in einer anderen Tonart [Dorisch, Prygisch, Lydisch] komponiert waren. Sakadas war auch derjenige, der einen rein instrumentalen, auletischen Nomos, den fünfteiligen ‚pythischen Nomos‘, bei den Pythien des Jahres 582 v.Chr. aufführte und damit auch siegte. Er stellte darin den Kampf Apollons mit dem Drachen dar, und soll unter anderem das Knirschen der Zähne des Drachen im Todeskampf mit rein instrumentalen Mitteln wiedergegeben haben! Dies ist nicht nur als ältestes Beispiel einer „Programm-Musik“²⁸⁷, sondern auch als einer der ersten Berichte über Mimesis in der Musik zu werten. Ein Instrumentalstück für den Aulos war auch der ‚Nomos polykephalos‘, Nomos der vielen Köpfe, in dem Athena die Wehklagen der Medusenschwester Euryale nachzuahmen versuchte und so den Aulos erfunden habe.[□]

Daß der Aulos sich in beiden Fällen, mimetisch hervortun konnte, liegt wohl in seiner Beschaffenheit als Blasinstrument, dessen Klang, wie die menschliche Stimme auch, durch den Atem entsteht.

„Da der Aulos vor allem ein Rohrblattinstrument war, läßt der Vergleich sogar bis zu einem gewissen Grad Rückschlüsse auf das Timbre der griechischen Singstimme zu, die man sich unnatürlich nasal in der Art des orientalischen Sängers vorzustellen hat. Diese nasale Art des Singens war durch das ganze Mittelalter hindurch üblich und hat sich im byzantinischen Kirchengesang bis heute erhalten“²⁸⁹.

(unsichtbare) Thema zu den Variationen, die jeweils entstehen“. Georgiades, Th., 1958, S. 24. Ferner sieht Curt Sachs (1924), in den arabischen Maquamen und den indischen Ragas „schlagende Parallelen, auf denen die griechische Nomoi beruhen.“

²⁸⁷ Neubecker, Annemarie J.,, ebd., S. 45

²⁸⁸ Siehe: Georgiades, Th., 1958, S. 21

²⁸⁹ Becker, H., ebd., S. 12

Während die Lyra also ‚die Welt als Erklingen‘ fängt, ist die Aulosmusik „das Gestaltwerden unserer Wirksamkeit, unseres Ich“²⁹⁰, sie geht einher mit der Konstitution und Ausdruckdarstellung des Subjekts.

Doch die griechischen Theoretiker brachten demjenigen Instrument die größte Wertschätzung entgegen, das die menschliche Stimme begleitend unterstützte, und sie in ihrer Wirkung bestärkte, nämlich der Kithara. Das solistische Auftreten des Aulos stellte für sie nicht nur die Stimme in den Hintergrund, sondern die alte Dame selbst, die Musiké, die auf dem Primat des Wortes basierte, in Frage; so sah sich Aristoteles schon veranlaßt das Aulosspiel von der musischen Erziehung auszuschließen.²⁹¹

Hinzu kam, daß sein anhaltender Ton, die Alten nannten ihn daher ‚volltönend‘, und sein nasaler Klang, eine enthusiastische, ja orgiastische Wirkung erzielen konnte, was ihn für Initiationsriten, kultische und nekromantische Zeremonien besonders geeignet machte.

Als dritter Grund schließlich für die Ablehnung des Aulos, könnte ein weiterer Gegensatz zur Musiké eine Rolle gespielt haben und zwar der seiner mangelhaften Stimmung. Nach Martin Vogel rechnete man zur Musiké alles „was in einem meßbaren, ‚aussprechbaren‘ Verhältnis zueinander stand.“²⁹² Die Töne des Aulos dagegen waren nicht exakt meßbar; durch die Verwendung von ungefähren Drei- oder Vierteltönen erzeugten sie ferner irrationale Momente, eine Zumutung wohl für die Ratio-Theoretiker. Folgerichtig konnte Platon, in seinem Idealstaat, keinen Platz für den Aulos ausmachen, nachdem schon Pythagoras ihn wegen „seines frechen und übermütigen Klanges“ abgelehnt hatte.²⁹³

Doch nicht nur die Theoretiker, , hatten ihre Probleme mit der Aulosmusik, was ja auch menschlich ist, sondern auch die (griechischen) Götter, wie der aus der Mitte des 5. Jh. stammende Mythos über den Streit zwischen Marsyas

²⁹⁰ Georgiades, Th., 1958, S. 23

²⁹¹ Aristoteles, Politik 1340 a 22 f., in: Koller, H., 1963, S. 10

²⁹² Vogel, M., 1966, S. 39

²⁹³ Becker, H., ebd., S. 11

und Apollon, dokumentiert. Athena (die Erfinderin des Aulos) hatte gerade, nachdem sie ihr durch das Blasen unschicklich verzerrtes Gesicht im Spiegel erkannte, das Instrument erzürnt weggeworfen;²⁹⁴ der Silen Marsyas, ein phrygischer Dämon unedel und häßlich, von ihrem Spiel in Entzückung geraten, nahm das Instrument vom Boden auf, erlernte schnell sein Spiel und wurde solch ein virtuoser Aulosmeister, daß er selbst den (kitharaspielenden) Apollon zu einem öffentlichen Wettstreit herausforderte. Anfangs hatte er sogar Erfolg, konnte mit seiner Virtuosität die Zuhörer begeistern, während Apollon mit seiner Kithara das Nachsehen (-hören) hatte. In einem zweiten Gang aber, den die Richter zuließen, obwohl Marsyas ihn wohlweislich abgelehnt hatte, durfte Apollon zum Spiel der Kithara singen, denn ‚erst beides zusammen mache seine ganze Kunst aus‘. Da aber Marsyas natürlich zum Aulosspiel nicht gleichzeitig singen konnte, unterlag er und wurde von Apollon geschunden.²⁹⁵

Nach Max Wegner wird durch diesen Mythos ‚der Wesensunterschied zweier Musikarten, des süßtönenden Saitenspiels und der schrillen Laute der Blasinstrumente‘²⁹⁶ deutlich, aus dem vergrößert das Spannungspaar ‚Apollinisch vs. Dionysisch‘ entstanden ist.

In dem Marsyas-Apollon Mythos verdankt die Kithara ihren Sieg der Tatsache, daß man zu ihrem Spiel singen kann, daß dieses Instrument also die musische Einheit von Wort, Rhythmus und Melodie bewahrt, während der Aulos sich gegen die Dominanz des Wortes richtet, wie ein Satyrspiel von Pratinas deutlich macht.²⁹⁷

²⁹⁴ Um mit diesem, wirklich existierenden, Problem fertig zu werden, bedienten sich die Spieler einer Art Mundhalters, der Phorbeia, auch Peristomion genannt.

²⁹⁵ Eine spätere Version erzählt, Apollon hätte im zweiten Gang seine Kithara, à-la Jimmy Hendrix, umgedreht und weiter gespielt, was wohl Marsyas auf seinem Instrument auch nicht vorführen konnte. Sie ist aber weniger glaubwürdig, denn eine Beziehung Apollons zu Jimmy Hendrix, abgesehen davon, daß beide Kithara spielten, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden.

²⁹⁶ Wegner, M., 1949, S. 19

²⁹⁷ Koller, H., 1963, S. 144

„Was ist mit diesem Lärm, was mit
diesen Tänzen? Welcher Übermut ist
zum gut gestampften Altar des Dionysos gekommen?

Mir, mir gehört der Bromios. Ich muß lärmern,
ich muß stampfen, wenn ich

Mit den Naiaden auf die Gebirge
stürme, gleich wie ein Schwan, der
ein buntgeflügeltes Lied mit
sich bringt. Den Gesang hat die
pierische Muse zum Herrn gemacht.

Der Aulos soll hinterher tanzen
und er soll Diener sein.

Er will nur Kampfanführer für den Umzug
und die Kämpfe der weinschweren Burschen vor
den Türen (sc. der Mädchen) sein.

Schlage ihn, der den Hauch einer giftbun-
ten Kröte hat, verbrenne den speichel-
verderbenden, geschwätzig lauten, gegen
den lyrischen Rhythmus laufenden
Lohnsklaven mit der vom Bohrer durch-
löcherten Gestalt.

„Siehe zu“ [und damit wendet sich der Chor an Dionysos],

Hier ist deine Rechte und das
Tanzbein, Thriambodithyrambe,
efeubehaarter Herr, hör auf mein
dorisches Lied!

Diese Lied bezeugt nicht nur, daß es dionysische Lieder zur Kithara gab, son-
dern, was für uns hier wichtiger ist, daß der Aulos ein sklavenwürdiges,

anmaßendes Instrument sei. Alkibiades soll ihn deswegen , nach Plutarch,²⁹⁸ nicht nur deswegen abgelehnt haben, weil er ,der Stimme das Wort wegnehme', sondern weil er ,unedel' und ,eines Freien nicht würdig' sei. Somit wird durch diesen Mythos auf einen soziokulturellen Bestand des 5. Jh. in Athen hingewiesen:

„Die attische Marsyaslegende spiegelt deutlich den Kampf aristokratischer, konservativer Kreise gegen das >Sklaveninstrument< und die >unfreie< Musik, die eine epidemische Wirkung auf die Massen ausübte. Die weitere Geschichte jedoch führte trotzdem zu einem totalen Sieg des Aulos und seiner wortfreien Musik“²⁹⁹

7.1.3. Ein- und Mehrstimmig

Das Spannende und Interessante an den Mythen, und an den zum Mythos gewordenen Kunstwerken, ist, wie Walter Jens in seiner Poetik-Vorlesung im Sommer 1992 immer wieder hervorgehoben hat, daß sie auf unterschiedliche Weise ,gelesen' und interpretiert werden, so daß sie, unter Einwirkung der Phantasie des analytischen Vermögens des Lesers, immer wieder neukomponiert und neue Dimensionen ihrer Aussage sichtbar gemacht werden können. So gesehen dürfen wir uns nicht wundern über das, was Martin Vogel aus dem obigen Mythos ,herausliest'. Der Kern des Marsyasmythos ist nach

²⁹⁸ In: Koller, H., 1963, S. 148

²⁹⁹ ebd., S. 149. Die kämpferische Entschlossenheit dieser männlichen, konservativen Kreise muß aber nicht so übermäßig groß gewesen sein. Nach einem Bericht Xenophons, durfte die Aulosbläserin selbst im sokratischen Kreis beim Trinkgelage nach der Mahlzeit, nicht fehlen. Und auch „beim Symposion der Männer darf die aulosblasende Hetäre so wenig fehlen wie Wein und Gesang, um in allen Arten der Berauscharkeit zu schwärmen“ Wegner, M., 1949, S. 92. In Platons Symposion jedenfalls wird sie erst auf Antrag des Erixymachos wieder fortgeschickt, damit die Männer beim ernstesten Wechselgespräch, unter sich bleiben. Wie sagte es doch Max Wegner: „Solche Vielschichtigkeit der Bezüge von Politischem und Musischem, in wechselseitiger Sinngebung sich unterstützend, ist für griechisches Wesen besonders bezeichnend.“ ebd., S. 156

Vogel³⁰⁰ die Erfindung der Sackpfeife, des Dudelsacks, des Askalos (es hieß ja, Marsyas wurde von Apollon geschunden). Da aber zur Sackpfeife mehr als eine Pfeife gehöre, der Aulos war fast immer als Doppelaulos in Gebrauch, deutete dieser Mythos auf die Anfänge der antiken Mehrstimmigkeit, der Möglichkeit „auf dem Doppelaulos durch Differenztonbildung sogar mehrtönige Durakkorde zu intonieren“³⁰¹.

„Mit der Sackpfeife ist entwicklungsgeschichtlich die Orgel verwandt. Auch sie gehört zur Aulosgruppe. Nicht zufällig heißt sie nach dem gleichen Wort, das auf den frühen Beispielen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit liegt, nach dem Organum. Da sich die Sackpfeife an den Doppelaulos anschließt, die Orgel aber wieder an die Sackpfeife, ist zu vermuten, daß offenbar die ganze Aulosgruppe für ein mehrstimmiges Spiel eingerichtet war“³⁰².

In Platons ‚Staat‘ verwarf Sokrates den Aulos und das von ihm praktizierte Spiel der ‚Polychordia‘ (Vieltönigkeit), was unter anderem deutlich macht, warum auch die Pythagoreer den Aulos ablehnten:

„Während sich am Saiteninstrument der Zahlenlogos der Oktave (2/1), Quinte (3/2) und Quarte (4/3) verhältnismäßig genau darstellen ließ, war es beim Aulos nicht möglich, ähnlich der Teilung der Saite nun auch, durch Teilung der Blaströhre eine gleich gute Genauigkeit und Reinheit der Tonverhältnisse zu erzielen[...] Dem Auleten boten sich (aber) verschiedene Möglichkeiten des Tonhöhenausgleichs, so daß sich gerade am Doppelaulos die antike Enharmonik, die auf der reinen Terz 5/4 beruhte, entwickeln konnte.“³⁰³

Ähnlich äußert sich Rudolf Westpfal in seiner ‚Harmonik und Melopoeie‘³⁰⁴, der darin die Behauptung aufstellt, in ihrer Blütezeit sei die griechische

³⁰⁰ Zum Ursprung der Mehrstimmigkeit, 58; ders: Die Enharmonik der Griechen. Düsseldorf 1963, Teil II, 146

³⁰¹ Thiemer, H., 1979, S. 60

³⁰² ebd.

³⁰³ Vogel, M., 1966, S. 74

³⁰⁴ Westpfal, R., Leipzig 1886, 3. Aufl., S. 36 ff

Musik mehr als dreistimmig und sogar zur kontrapunktischen Beantwortung des Themas fähig gewesen.³⁰⁵ Doch unsere Bereicherung durch diese Erkenntnisse erweist sich als zweischneidiges Schwert, zieht man Max Wegner, der sich ‚auf die Forschungsergebnisse der Fachgelehrten auf dem Gebiet der Musiktheorie‘ stützt, zu Rat:

„Die griechische Musik war einstimmig. Sie kannte weder eine kontrapunktische noch eine harmonische Mehrstimmigkeit und hat sich selbst in der Spätzeit niemals dahin entwickelt. Der Mangel an jeglicher vertikal-harmonischer Beziehungsmöglichkeit entspricht im Bereich der bildenden Kunst dem Fehlen jeder perspektivistisch-räumlichen Tiefe in der früheren griechischen Malerei.“³⁰⁶

In gleicher Weise gehen die Meinungen von Karl v. Jan und Heinrich Riemann auseinander³⁰⁷, die das obige Buch von H. Guhrauer, in dem er Westphals Thesen widerlegt zu haben glaubte, besprechen, wobei die ganze Auseinandersetzung auf die unterschiedliche Deutung von Begriffen wie ‚Symphonia‘, ‚Polyphonia‘ u.dgl. zurückzuführen ist.

Einen Kompromißweg zwischen diesen unversöhnlich sich gegenüber stehenden Thesen scheint Georgiades Th. einzuschlagen, wenn er schreibt:

„Obwohl die Aulosmusik ihrem Charakter nach einstimmig ist, ist durchaus denkbar, daß man sich nicht immer streng an die Einstimmigkeit hielt. Denn in der Regel wird der Aulos als Doppelaulos dargestellt. Man konnte also gleichzeitig in zwei Rohre blasen. Es ist gut möglich, daß z.B. das eine Rohr einen unveränderten tiefen Ton, einen sogenannten Bordunton hergab, wie man es heute bei der Sackpfeife kennt.“³⁰⁸

Auch wenn Georgiades mit dieser Hypothese nicht ganz falsch liegen sollte, so ist seine Vermutung über die Möglichkeit eines bordunierenden Spiels, aus

³⁰⁵ In: Guhrauer, H., *Zur Frage der Mehrstimmigkeit in der griechischen Musik*, in: *Breslauer Philologische Abhandlungen*, Breslau 1887

³⁰⁶ Wegner, M., 1949, S. 127

³⁰⁷ In: *Berliner Philologische Wochenschrift*, Berlin 1888

³⁰⁸ Georgiades, Th., 1958, S. 22

musikhistorischer Sicht in Frage zu stellen und sein Vergleich mit der Sackpfeife mangelhaft.

Bei getrennt-gedoppelten Instrumenten, wie es der Doppelaulos war, d.h. Instrumenten, die miteinander nicht verbunden sind, sondern lediglich gleichzeitig angeblasen werden stellt die Parallelbewegung beider Hände die ursprüngliche Griffart dar.

„Bei bordunierenden Instrumenten scheidet aber eine Griffhand aus, und vom griffphysiologischen Standpunkt gesehen wäre hier eine höhere Stufe erreicht: das bewußte Ausschalten einer Bewegungsfunktion.“³⁰⁹

Außerdem wäre es unlogisch eine Hand mit der Nullbordunpfeife zu besetzen, wie auf allen antiken Abbildungen, auf denen immer eine Hand, die jeweils eine der beiden Röhren hält und spielt, zu sehen ist. Bei getrennt-gedoppelten Instrumenten ist einstimmiges Spiel schwieriger als zweistimmiges, denn schon ein Auseinanderziehen der Röhren führt zu Tonverschiebungen. Wenn man sich aber nur auf die Parallelführung beschränkt gehalten haben soll, ist es unverständlich

„warum man überhaupt Instrumente des getrennt-gedoppelten Typus konstruierte und sich mit deren unbestreitbaren technischen und haptischen Schwierigkeiten mühte“³¹⁰.

Ihre Konstruktion läßt sich für Ahrens, nur dann sinnvoll erklären, wenn man eine zweistimmige Nutzung voraussetzt, wobei die Bordunzweistimmigkeit, seiner wie auch Beckers Meinung nach, keine nennenswerte Bedeutung gehabt haben dürfte. Daß man, ohne zwingend auf zweistimmiges Spiel schließen zu müssen, sich bei den Griechen an der getrennt-gedoppelten Form hielt, könnte destotrotz seine gute Gründe gehabt haben:

„die Mittelglieddeckung der Finger, die Verwendung langer Instrumente (Baßinstrumente), die Möglichkeit der Tonkorrektur und

³⁰⁹ Becker, H., 1966, S. 117

³¹⁰ Ahrens, C., 1987, S. 161

der klanglichen Differenzierung, sowie das Auswechseln der Spielröhren. Vom musikalischen Standpunkt aus sprechen getrennt-gedoppelte Instrumente für eine Musizierpraxis, bei der weniger auf einen weiten Ambitus als auf klangliche Differenzierung innerhalb eines engen Tonraums Wert gelegt wird.³¹¹

Da es ohnehin sehr fraglich wäre, von einer in der Antike existierenden und durchgeformten Zweistimmigkeit zu sprechen, müsse man dabei „zwischen geregelter und unregelter Zweistimmigkeit unterscheiden“³¹², denn entgegen der geregelten

„liegt unregelte, mechanische Zeistimmigkeit d.h. sowohl Stufenbordun als auch Intervallkopplung (symmetrisches Greifen auf verschiedenstufigen Spielröhren) in der Natur getrennt-gedoppelter Instrumente und muß daher für den griechischen Aulos bejaht werden.“³¹³

Hat also Walter Wiora doch recht, wenn er schreibt:

„in Wirklichkeit ist viele Musik weder rein einstimmig noch rein mehrstimmig; es gibt Übergangsformen, die in einer Hinsicht zum ersten, in anderer zum zweiten Bereich gehören“.³¹⁴

Und liegt die Wahrheit doch nicht auf der einen Seite des Graben(krieges), sind wir dem selben Trugschluß erlegen vor dem Nietzsche, wohl nicht nur im Umgang mit Mythen, uns gewarnt hat:

„Denn es ist das Loos jedes Mythus, allmählich in die Enge einer angeblich historischen Wirklichkeit hineinzukriechen und von irgend einer späteren Zeit als einmaliges Factum mit historischen Ansprüchen behandelt zu werden“?³¹⁵

³¹¹ Becker, H., 1966, S. 107

³¹² ebd., S. 119

³¹³ ebd., S. 120

³¹⁴ Wiora, W., *Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit*, in: *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Tutzing 1972, S. 155

³¹⁵ Nietzsche, F., *Geburt der Tragödie u.a.*, Berlin/New York 1988, S. 74

8. Zweiter Vergleich

Aulos, Touloum, Fischietti:

8.1. Der Pontos und seine Griechen

8.1.1. *Geschichte, Musik Sprache*

Das Gebiet des ‚Pontos‘, wie auch das Kleinasien wurde schon sehr früh von den Griechen besiedelt. Die Kolonisierungsversuche der Griechen sind schon ablesbar in den Mythen von Phrixos und Helle oder von Iason und den Argonauten. Als historisch gesichertes Datum gilt freilich das 8. Jh. v.Chr., als Griechen aus Milet in Kleinasien oder aus Athen sich im heutigen Pontosgebiet niederließen.

Dieses Gebiet umfaßt die Schwarzmeerküste von Ayancik, ca. 60 km westlich von Sinop (griechisch: Sinopi) bis zum Kaukasus, und reicht an manchen Stellen bis zu 80 km ins Landesinnere. ‚Pontos‘ nannten die alten Griechen das Meer, die Bezeichnung ‚Euxeinos Pontos‘ (gastliches Meer) ist wiederum eine euphemistische Umbildung seiner ursprünglichen Benennung als ‚Axenos Pontos‘ (ungastliches Meer).

Zweimal in der Geschichte stellte sich der Pontos als ein einheitliches, zentralistisches Königreich dar, 301 – 264 v.Chr. unter der Königsfamilie der Mithridates aus Persien und 1204, während Konstantinopel durch die Kreuzzügler erobert wurde, als Königreich von Trapezount unter der Komnenen-Herrschaft. Ansonsten waren die pontischen Städte weitgehend unabhängig.

„Besonders in der römischen und byzantinischen Zeit und auch während der Osmanenherrschaft, funktionieren im Pontos, in einem erheblichen Maß die Institutionen der Selbstverwaltung.“³¹⁶

³¹⁶ Efstathiadis, St. Die Lieder des Pontischen Volkes, Thessaloniki 1992, S. 18

Die griechischen Siedlungen im Pontos wurden nicht nur weitgehend selbstverwaltet, sie konnten dank der besonderen sozioökonomischen Bedingungen, sich auch enorm entfalten. So wuchsen sie nicht nur zu einem bedeutenden wirtschaftspolitischen Faktor der damaligen Welt, sondern konnten auch fruchtbare kulturelle Anstöße liefern. Bedeutende Gelehrte, wie den stoischen Geographen Strabon aus Amasia, oder den Kyniker Diogenes aus Sinopi gab es nicht nur im Altertum, sondern auch in der byzantinischen Zeit. Maßgeblich ist der Einfluß von Gelehrten aus Trapezount, die nach Italien übersiedelten, auf die italienische Renaissance.

Die Geschichte der Griechen im Pontosgebiet nahm ihr abruptes Ende, als 1921, der von Griechenland eingeleitete Feldzug gegen die Türkei mit einer Niederlage auf ganzer Front endete und zu einem „Bevölkerungsaustausch“ im Sinne des Vertrags von Lausanne 1923 führte.

„Unter großen Verlusten wurden insgesamt ca. 1,4 bis 1,7 Mio. Griechen aus der Türkei ausgesiedelt, während 350 000 bis 400 000 Türken Griechenland verlassen mußten.“³¹⁷

Der enorme Anstieg der Bevölkerung im griechischen Mutterland um ca. 30% (Griechenland hatte bisher um die 5 Mio. Einwohner) und der Umstand, daß viele der Flüchtlinge in den neugegründeten Ortschaften unter sich lebten, führte zu einer sich nur langsam vollziehenden sozialen und kulturellen Integration in das griechische Staatswesen. Ein anderer wichtiger Grund ist aber auch das stark ausgeprägte Selbstbewußtsein und Überlegenheitsgefühl der Pontioi gegenüber den alteingesessenen Griechen einerseits und ihre starke Verwurzelung in der eigenen kulturellen Tradition andererseits.

„Schon bald nach der Umsiedlung entstanden zahlreiche kulturelle Vereinigungen der Pontos-Griechen, deren oberstes Ziel zunächst in der Pflege der geistig-kulturellen Traditionen lag.“³¹⁸

³¹⁷ Ahrens, C., *Aulos, Touloum, Fischietti*, Aachen 1987, S. 13

³¹⁸ Ahrens, ebd. S. 15

Darunter ist neben den traditionellen Bräuchen, vor allem die Pflege der pontischen Sprache und der Musik zu verstehen. Der pontische Dialekt ist ein altgriechischer Dialekt, der von der alexandrinischen und byzantinischen Koine, wie auch von den Genuesen und Venezianern Trapezounts, den Persern und Georgiern beeinflusst wurde. Er enthält auch eine große Zahl von türkischen Worten. Was die Sprache betrifft, so ist hier die starke Verwandtschaft des pontischen Dialekts zum Altgriechischen zu betonen. Denn durch seine mehr als 2000-jährige Isolation vom heutigen Griechenland, zeigt das Pontische

„trotz aller Umwandlungen, die es erlitten hat die Aufbewahrung sehr altertümlicher Wörter, Laute und Formen.“³¹⁹

Erwähnt seien hier manche Beispiele, wie die Aussprache des η als ε, die Erhaltung des ionischen σ statt τ, die Trennung der Diphthonge ια, ιο, αυ usw., oder erhaltene altgriechische Wörter wie: λιμός (Hunger), στούδιν (Knochen),

ωβόν (Ei), τ' εμόν (meins) usw.

Während aber immer weniger jüngere Menschen heute den pontischen Dialekt beherrschen, bleibt das Musikleben auch heute weiterhin intakt und lebendig und strahlt nicht nur auf die übrigen Griechen aus, sondern erreicht auch das Ausland.

Praktiziert wird die pontische Musik zu Hause genauso wie im Kaffee-Haus, auf den Jahrmärkten, wie an den Feiertagen und natürlich besonders bei Hochzeiten.

„Soweit es sich die Gemeinde leisten kann, zieht man für die Musikdarbietungen auf den Panigyria (Jahrmärkten) gute und geschätzte Musiker, z.T. auch aus der weiteren Umgebung heran, deren Dienste je nach Können und Bekanntheitsgrad verhältnismäßig hoch bezahlt werden. Gute Verdienstmöglichkeiten bestehen auch für

³¹⁹ Oekonomidis, D.E., *Lautlehre des Pontischen*, Leipzig 1908, S. VII

Musiker, die während der meist zweitägigen Hochzeitsfeierlichkeiten aufspielen.,,³²⁰

Eine hohe gesellschaftliche Stellung und Anerkennung besaßen die pontischen Musiker also nicht nur in der Vergangenheit, so im 13. Jh., als sie eine eigene, zunftmäßig organisierte gesellschaftliche Klasse bildeten. Auch heute werden sie außerordentlich hoch geschätzt:

„Ganz allgemein läßt sich für die Lyra-Spieler [die Lyra, ein Streichinstrument, ist das Hauptinstrument der pontischen Musik] sowie die Musiker einer Gruppe feststellen, daß sie auf Grund der besonderen Bedeutung, welche die Musik im Leben der Pontos-Griechen einnimmt, und der daraus resultierenden Wertschätzung zu den sozial besser gestellten Gesellschaftsmitgliedern zählen.“³²¹

Das besondere Ansehen der pontischen Musik und ihre starke emotionale Verankerung bei den Pontos-Griechen, die hohe gesellschaftliche Anerkennung und die guten Verdienstmöglichkeiten haben einen starken Leistungs- und Konkurrenzdruck zur Folge, der wiederum positiv sich in der Qualität der Musik bemerkbar macht.

„Als Folge der erstaunlichen technischen Fertigkeiten, über welche die pontischen Instrumentalisten verfügen, liegt ihr Musizieren auf einem höheren Niveau als das vieler anderer griechischer Volksmusiker, soweit es sich bei diesen nicht um reine >Professionals< handelt.“³²²

Dabei gilt für die pontische, wie für jede andere nicht schriftlich fixierte Musik, daß sie mündlich weitergegeben wird.

„Dies bedeutet für das Instrumentalspiel, daß der >Schüler< seinen >Lehrer< hört, sein Spiel beobachtet und dann versucht, es ihm nachzutun,“³²³

³²⁰ Ahrens, ebd., S. 24

³²¹ ebd.,

³²² ebd., S. 26

³²³ ebd.

wobei dem Schüler eine enorme Gedächtnisleistung abverlangt wird. In diesem Sinne wird die Musik durch die Meister-Schülerkommunikation weitergegeben, doch

„darf die intellektuelle und musikalische Eigenleistung des >Schülers< nicht zu gering bewertet werden, ... vielmehr muß der junge Musiker die Fähigkeit zu selbständiger schöpferischer Gestaltung erwerben, da alle Realisationen zugleich in erheblichem Umfange den Charakter von Neuschöpfungen tragen“.³²⁴

So erklärt sich denn auch das Selbstverständnis der durch Ahrens befragten Musiker, die sich als Autodidakten bezeichneten. Dabei bedeutet das Erlernen der pontischen Musik für die jungen Musiker keine Selbstverständlichkeit mehr, da sie nicht weiter in der kompakten ‚geschlossenen‘ Gesellschaft der Pontos-Griechen hineingeboren wurden, sondern heute pluralistischen kulturellen Einflüssen ausgesetzt sind. Doch an der großen Zahl der Jungen unter den pontischen Musikern läßt sich das kulturelle Beharrungsvermögen der Pontos-Griechen auch heute noch eindrucksvoll demonstrieren.

8.1.2. Musiktheorie, Rhythmus

Auch in der pontischen Musik läßt sich die organische Einheit von Melodie-Rhythmus-Wort ganz klar nachweisen. Die pontischen Lieder bilden eine kompakte Einheit, deren Existenz durch die Jahrhunderte wohl auch der Erhaltung der pontischen Sprache maßgeblich zu verdanken ist.

Die Lieder sind überwiegend in einer zweiteiligen 15-silbigen Strophenform verfaßt, geteilt in acht- und sieben Silben fassende Halbstrophen.

„Das poetische Metrum ist in der Regel der Iambus. Ein zweisilbiges Metrum, das aus einer kurzen, die vorangeht und einer langen Silbe, die folgt, besteht. Natürlich wird die lange Silbe betont.“³²⁵

³²⁴ ebd., S. 26

³²⁵ Efstathiadis, St., ebd., S. 30

Allerdings lässt sich in 10- oder 16-silbigen Strophen, die auch anzutreffen sind, auch das trochäische Metrum finden, bei dem kurze und lange Silben in umgekehrter Reihenfolge auftreten.

„In manchen pontischen Liedern haben wir eine Koexistenz beider oben genannten poetischen Metren, sogar in derselben Strophe.“³²⁶

Christian Ahrens unterscheidet zwischen drei Gattungen in der pontischen Musik, deren Grenzen freilich fließend geworden sind.

„Innerhalb dieser Gattungen sind zwei formale Gliederungsprinzipien zu erkennen:

a) Strophenform: Sie stellt bei den Stücken, zu denen auch gesungen wird, die Regel dar;

b) Reihungsform: Sie dominiert bei rein instrumentalen Ausführungen.“³²⁷

Die drei Gattungen sind 1. die Tanzmusik, 2. die Tafelmusik und 3. die Hochzeitsmusik. Nach einer musikalisch analytischen Betrachtungsweise treten folgende Merkmale auf: Bei den Tanzliedern a) Strophenform, b) einfache Melodiebildung, c) relativ geringer Ambitus und d) festes Metrum.

„Bei Tanzliedern (wie auch bei Parlando-Liedern) liegen in der Regel Formschema, Details der Melodiebildung sowie rhythmische Gliederung und Metrum eindeutig fest.“³²⁸

Allerdings gibt es bei den Parlando-Liedern manche Besonderheiten:

³²⁶ ebd., S. 31

³²⁷ Ahrens, ebd., S. 54

³²⁸ ebd., S. 56

„Neben streng metrischen Realisationen stehen andere mit instabilen Strukturen, d.h. entweder wechselnden Metren oder Schwanken zwischen metrisch freien und festen Passagen.“³²⁹

Weitere Unterschiede gibt es auch beim Strophenbau:

„Während in jenen (Tanzliedern) die ganze Strophe als Einheit oder als eine aus zwei meist symmetrischen Teilen bestehende Großform aufgefaßt wird, ist die Strophe bei Parlando-Liedern in sich mehrfach gegliedert und unterteilt durch Zäsuren, Haltetöne und Binnenfinales.“³³⁰

Als eine weitere Besonderheit von Musikstücken seien hier die instrumentalen angemerkt, die in der pontischen Musik in maßgeblicher Zahl auftreten. Es gibt sogar manche Tänze wie Kotsari in 8/16, Serra in 7/16 oder Serenitsa in 8/16 zu denen nie gesungen wird.

Die charakteristischen Rhythmen der pontischen Musik sind in 9/8 zu dem die Tänze Omal oder Dipati getanzt werden und 5/8 beim Tik-Tanz. Doch gibt es auch Stücke oder Liedformen wie der Makris-Skopos oder der Achpastikos, die keinen festen Rhythmus haben.

Die Melodie in der pontischen Musik basiert auf Tetrachorden.

„Sie benutzt also verbundene Tetrachorde, im Gegensatz zu den getrennten der kirchlichen Musik, während sie meistens um den Tonraum von zwei Tetrachorden kreist.“³³¹

In der pontischen Musik finden zwei Arten von Tetrachorden Verwendung, das diatonische und das chromatische.

„Das Diatonische steigt in Ganzton, Halbton, Ganzton (zwei Ganztöne, ein Halbton) ab und das Chromatische in Halbton, Anderthalbton, Halbton (ein Anderthalbton, zwei Halbtöne).“³³²

³²⁹ ebd., S. 57 ff.

³³⁰ ebd., S. 58

³³¹ Alygisakis, Antonios E. *Das pontische Lied, Thessalonike 1991*, S. 7

³³² ebd., S. 7

8.1.3. Musikinstrumente

Das wichtigste Instrument in der pontischen Musik ist zweifelsohne die pontische Lyra, genannt auch Kemence, eine Bezeichnung, die der persischen „Kamanja“ entlehnt wurde. C. Sachs nennt sie die „kaukasische Geige“³³³, und in der Tat findet sie auch „bei georgischen Stämmen, zu denen auch die Lasen zählen, sowie bei den Armeniern Verwendung“.³³⁴

Starke Ähnlichkeiten sind aber auch zum mittelalterlichen Rebec-Typus von Chordophonen zu beobachten, wie aus einer Skulptur in der Kirche von Nouvion-les-Vineux in Aisne / Frankreich, ersichtlich wird.³³⁵

Die pontische Lyra hat drei Saiten, die in Quartan gestimmt und mit einem Bogen gespielt werden. Sie wird heute meistens aus Walnußholz gebaut und hat einen kastenförmigen Corpus. „Die Kastenform scheint in der Relation zu den geringen Abmessungen günstige akustische Eigenschaften zu besitzen, der Klang solcher Instrumente ist verhältnismäßig kräftig.“³³⁶

Der Corpus der Lyra ist in der Regel 50 bis 60 cm lang, mit flachem Boden und gewölbter Decke.

„Alle Instrumente sind mit einem verhältnismäßig langen, meist reich mit Schnitzereien verzierten Griffbrett versehen, das im allgemeinen auf das Corpus, gelegentlich bis 5 cm vor dem Steg reicht.“³³⁷

Die theoretische Möglichkeit eines Lagenspiels mit erweitertem Ambitus wird allerdings kaum in Anspruch genommen, da die Lyra meistens in der ersten und zweiten Lage gespielt wird.³³⁸

Das Spiel in der ersten Lage ermöglicht ein hohes Tempo, Werte von mehr als 800 Impulsen pro Minute sind keine Seltenheit, was charakteristisch für

³³³ Sachs, C. *Handbuch der Musikinstrumente*, Leipzig 1930, S. 172

³³⁴ Ahrens, ebd., S. 29 ff.

³³⁵ s. Abb. Nr. 4 in: Ahrens, ebd., S. 30

³³⁶ ebd., S. 31

³³⁷ ebd., S. 32

³³⁸ s. auch Ahrens, C. *Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste*, München 1970, S. 26 ff.

die pontische Musik ist. Ein anderes wesentliches Merkmal der Lyra-Musik ist ihre Mehrstimmigkeit, die Quartparallelen und Bordun-Töne ihr Eigen nennt.

8.1.4. Touloum

Das Wort ‚Touloum‘ kommt aus dem türkischen tulum und zählt „zu den Sackpfeifen mit parallel-gedoppelten Melodieröhren und ohne Bordunpfeife.“³³⁹ Diese Art von Dudelsack nennt man in Westmakedonien auch Angeion, eine aus dem Altgriechischen stammende Bezeichnung.

„Abbildungen verbunden-gedoppelter Aerophone lassen sich im griechischen Kulturraum bereits für das 2. Jahrtausend v.Chr. nachweisen, gleichwohl haben sich auch Darstellungen aus der 2.Hälfte des 1. Jahrtausends erhalten, aus einer Zeit also, aus der viele Abbildungen getrennt-gedoppelter Blasinstrumente vorliegen.“³⁴⁰

Ein den Gebrauch dieses Instrumententyps bezeugender Beleg findet sich auf einem Wandgemälde (1. Drittel des 15. Jh. n.Chr.) in einem Kloster auf Kreta.³⁴¹ Doch auch wenn die Belege für den Gebrauch des Touloum in Griechenland und der Türkei gering sind, besteht kein Zweifel, daß er seit langem existiert.

„Die rudimentäre Form der Mehrstimmigkeit im Touloum-Spiel, die fraglos einer wesentlich älteren Traditionsschicht angehört als die Quart-Parallelbewegung in der Lyra-Musik, läßt zudem auf ein hohes Alter der Musizierpraxis des Touloum bei den Pontos-Griechen schließen.“³⁴²

³³⁹ Ahrens, C. 1987, S. 41

³⁴⁰ Ahrens, C. ebd., S. 40

³⁴¹ s. Karakasis. St., Griechische Musikinstrumente, Abb. 55, S. 79

³⁴² Ahrens, C. 1987, S. 41

Was seine Verwendung in der Türkei betrifft, ist auffallend, daß der Touloum nur an der Schwarzmeerküste gespielt wird. Andererseits finden sich ähnliche Sackpfeifen „nicht nur auf den griechischen Inseln und im Kaukasus, sondern auch in Indien, Nordafrika sowie auf Malta.“³⁴³ Beide Melodieröhren sind aus 15 – 20 cm langem Rohr und werden normalerweise mit Wachs miteinander verbunden. Beide liegen in einer hölzernen Wanne, an deren Ende der Schallbecher angebracht ist. Beide Röhren haben je 5, auf gleicher Höhe liegende Löcher, als Magazin dient ein nach Innen gewendeter Schafbalg. Außerdem benutzt man „anamoglotte Zungen... aus einem separaten Schilfsegment, das in die Röhren gesteckt wird.“³⁴⁴ Wenn der Spieler beide Röhren gleichzeitig und mit gestreckten Fingern deckt, entsteht ein einstimmiges Spiel. Beim zweistimmigen Spiel, das bei den Pontos-Griechen regen Gebrauch findet, deckt man mit angekrümmtem Finger jeweils nur das Loch einer der beiden Röhren.

„Das Verschliessen eines oder mehrerer Löcher einer Pfeife, wie es sowohl am Schwarzen Meer als auch auf Kreta beobachtet wurde, ist bei den pontischen Sackpfeifen vollkommen unbekannt.“³⁴⁵

Das Instrument wird immer vom jeweiligen Spieler selbst gebaut und individuell so abgestimmt, so daß andere Spieler auf diesem Instrument kaum spielen können. Dies, wie auch das erforderliche aber langwierige Stimmen des Instruments sowie seine Ablehnung durch die heranwachsenden Generationen, die seinen Klang nicht mehr zeitgemäß finden, machen „das Aussterben des Touloum-Spieles in absehbarer Zeit unaufhaltsam“.³⁴⁶ Das Instrumentenpaar Touloum-Trommel wird heute meistens durch Klarinette-Trommel ersetzt.

Die Trommel, Daouli genannt, wird beiderseits gespielt. Mit einem dicken Holzschlägel werden auf der einen Seite die Grundschläge markiert, während

³⁴³ ebd.

³⁴⁴ ebd., ff.

³⁴⁵ ebd., S. 43

³⁴⁶ ebd., S. 46

auf der anderen Fellseite mit einem dünnen Stöckchen die Unterteilungsschläge angegeben werden. Heute wird sie allerdings auch durch Schlagzeugbatterien ersetzt, wie auch als Begleitungsinstrumente Gitarre und Keyboard zum Einsatz kommen.

8.2. Die Graekophonen Süditaliens

8.2.1. Lebensbedingungen und Sprache

Die Zahl der Griechisch sprechenden Ortschaften in Kalabrien beschränkt sich heute auf sechs Dörfer, die in einer schwer zugänglichen Bergregion an der Südseite des Aspromonte liegen. Es ist freilich eine Frage der Zeit, bis dieses Phänomen völlig erlischt. In früheren Jahrhunderten war ihre Zahl viel größer, und sprachliche Begebenheiten und griechische Reliktwörter lassen vermuten, „daß die ganze Südhälfte von Kalabrien noch um das Jahr 1000 n.Chr. überwiegend griechisches Sprachgebiet gewesen ist.“³⁴⁷ Andere Gebiete lagen im südlichen Apulien (Terra d' Otranto) und in den nordöstlichen Teilen Siziliens.

Die Existenz dieser Graekophonen Kalabriens, deren Gesamtzahl man auf rund 5000 schätzt, und deren Anteil zwischen 12% (Roccaforte) und 96% (Galliciano) pendelt, ist einer naturgegebenen und einer sozialbedingten Isolation zu verdanken. Wie schon erwähnt, liegen diese Orte in den abgeschiedensten Schluchten des Aspromonte „zu denen man nur auf unendlich mühseligen und nicht ungefährlichen Maultierpfaden gelangen kann“.³⁴⁸

In diesem Gebiet herrschen außerdem äußerst extreme klimatische Bedingungen. Lange Trockenperioden im Sommer mit Temperaturen um die

³⁴⁷ Rohlfs, G., *Griechischer Sprachgeist in Süditalien*, in: AK 2/12, Heft 5, München 1947

³⁴⁸ Rohlfs, G., *Griechen und Romanen in Unteritalien*, Genève 1924, S. 44

40° Celsius werden von starken Regenfällen im Herbst abgelöst, „welche Häuser zerstören, die zumeist unbefestigten Straßen unpassierbar machen und die Einwohner in Gefahr bringen.“³⁴⁹ Das hat eine starke Abwanderung, zur Folge, besonders der Männer und der jüngeren Frauen, was das Leben der Verbliebenen umso schwieriger macht.

„Ohne Übertreibung lassen sich die Lebensumstände, unter denen die meisten Graekophonen leben, als katastrophal bezeichnen.“³⁵⁰

Folgerichtig zählen sie zu den ärmsten Bewohnern Italiens,

„in den Dörfern der Griechen stellen Analphabeten durchweg rund ¼ der Bevölkerung über 13 Jahre, in der Altersgruppe über 45 Jahre sogar mehr als 50%.“³⁵¹

Das archaisch anmutende Leben dieses Hirtenvolks,

„ein völliges Sonderleben... in den primitivsten Verhältnissen“³⁵²

und das Umgeben-Sein von einer kulturell und wirtschaftlich besser stehenden romanischen Bevölkerung, die es mit Verachtung behandelt, verstärkt einerseits die Isolation, andererseits die Abwanderung und die Erosion des sozialen Zusammenlebens.

Ähnlich wie die Pontos-Griechen sehen sich die Graekophonen Süditaliens

„Gleichermaßen mit dem Problem konfrontiert, die Integration in eine relativ fremde kulturelle und soziale Umwelt durch vollständige oder zumindest weitgehende Preisgabe ihrer eigenen Tradition zu erkaufen, oder sich in eine selbst gewählte Isolation zu begeben, bzw. in dieser zu verharren.“³⁵³

Doch anders als die Pontos-Griechen und ihre Kinder, die durch eine erkämpfte soziale Stellung und wirtschaftliche Schlagkraft relativ gute Chancen besitzen, sowohl ihre Kultur zu pflegen, als auch zu den Aufsteigern

³⁴⁹ Ahrens, C., 1987, S. 84

³⁵⁰ ebd.

³⁵¹ Bericht der internationalen Kommission der Association Internationale pour la Défense des Langues et Cultures Menacées, Perpignan/Reggio, 1975, S. 41 ff., in: ebd., S. 86

³⁵² Rohlf, G., Griechen und Romanen in Unteritalien, Genève 1924, S. 44

³⁵³ Ahrens, ebd., S. 84

der Gesellschaft sich einzureihen, ist die Situation der Graekophonen Kalabriens genau umgekehrt.

„Der griechischen Bevölkerungsgruppe anzugehören stellt für die meisten ein Makel dar und verringert ihre Aussichten auf eine erfolgreiche berufliche Zukunft in der Regel erheblich.“³⁵⁴

Etwas besser stellt sich die Situation der apulischen Graekophonen dar, bei denen infolge ihrer Kompaktheit

„in den Griechenorten die alte Sprache auch im wohlsituierten Bürgermilieu gesprochen (wird). Und auch die junge Generation ist des Griechischen noch durchaus mächtig und schämt sich nicht, Griechisch auch in der Öffentlichkeit zu sprechen. Dennoch ist auch in Apulien die griechische Sprache in ständigem Zurückweichen.“³⁵⁵

Die Existenz und Erhaltung des Griechischen bis ins 20. Jahrhundert hinein ist aber auch einem dritten, bedeutendem Faktor zu verdanken, nämlich der Herrschaft der griechischen Kirche in Unteritalien.

„Schon im Jahr 668 werden in den Kirchen von Syrakus die griechischen Tropari eingeführt. Unter der Regierung Leo des Isauriers wird auch für Kalabrien der griechische Ritus obligatorisch (732). Die Regie wird durch den Patriarchen von Konstantinopel zum Erzbistum erhoben, der erste Erzbischof gleichzeitig zum Primus von Kalabrien ernannt.“³⁵⁶

Eine zahlenmäßig starke Einwanderung von griechischen Mönchen und die Gründung vom 8. bis zum 11. Jh. von etwa 200 griechischen Klöstern, dienten als weitere Festigung der Herrschaft der Kirche.

„So gelangt die griechische Kirche zu einer solchen Autorität, daß sie, selbst als die byzantinische Regierung längst der Normannenherrschaft gewichen war, nur ganz allmählich durch die lateinische Kirche ersetzt

³⁵⁴ ebd., S. 86

³⁵⁵ Rohlf, G., *Historische Grammatik der unteritalienischen Graezität*, in: *AK 2/12* 1949 München, Heft 4, S. 14

³⁵⁶ Rohlf, G. 1924, S. 89

werden [konnte], und die neuen Machthaber ihr noch lange wichtige Konzessionen machen [mussten].³⁵⁷

Entlang dieser historischen Tatsachen ist dann auch zum Streitfall geworden, ob die griechische Sprache altgriechischen Ursprungs ist, oder erst mit den Byzantinern in Süditalien eingeführt wurde. Diese Debatte trägt deutlich nationalistisch motivierte Züge, denn während griechische und deutsche Forscher eine Kontinuitäts-Theorie vertreten, halten italienische Wissenschaftler sich an der These fest, „die antike griechische Kultur in Italien sei vergangen und erst in byzantinischer Zeit durch eine Neueinwanderung wiederbelebt worden, dessen Überreste die heutige italo-griechische Population ausmachten.“³⁵⁸

Inzwischen scheint die Kontinuitäts-Theorie, wie sie Gerhard Rohlfs anhand von Untersuchungen griechischer Mundarten und deren Grammatik als erster formulierte, sich durchzusetzen.

„Vielmehr machen die in Süditalien gesprochenen griechischen Mundarten absolut den Eindruck einer autochthonen Entwicklung, deren Wurzel ebenso selbständig in die Antike bzw. in die hellenistische Gemeinsprache zurückreichen wie die Sprache, die heute in Arkadien, auf Leukas, Kreta, Rhodos oder Zypern gesprochen wird.“³⁵⁹

Als Beleg diente G. Rohlfs außerdem eine Stelle bei Strabo,

„Das noch im 1. nachchristlichen Jahrhundert an drei räumlich getrennten Punkten Unteritaliens die griechische Sprache vorherrschend war, wobei es gewiß kein Zufall sein kann, daß zwei von den drei unteritalienischen Städten, für die Strabo ausdrücklich die Erhaltung des Griechentums bestätigt, nicht nur an der Schwelle,

³⁵⁷ ebd., S. 90

³⁵⁸ Ahrens, C., ebd., S. 86

³⁵⁹ Rohlfs, G., 1949, S. 16

sondern geradezu im Brennpunkt der heutigen griechischen Sprachgebiete liegen.³⁶⁰

Im Laufe der Zeit verwendeten die Graekophonen nicht nur lateinische Buchstaben zur schriftlichen Fixierung ihrer Sprache, sondern benutzten immer mehr italienische Wörter, so daß es zu den Besonderheiten der italo-griechischen Dialekte gekommen ist, die stark von altertümlichen Wörtern durchsetzt sind und u.a. folgende Archaismen aufweisen:

1. Im Gegensatz zum Vulgärgriechischen, in dem der Infinitiv durch einen konjunkionalen Satz ausgedrückt wird, bewahrte das Griechische in Kalabrien und Apulien in bestimmten Fällen Infinitiv-Formen.³⁶¹
2. In Italien haben sich, wie auch in anderen Randzonen des griechischen Sprachraumes, zahlreiche Doppelkonsonanten erhalten, darunter auch ρρ, während auf dem griechischen Festland „die Doppelkonsonanten seit der Antike zur Degeminierung neigten“³⁶²
3. Ohne Parallele im Neugriechischen ist der Wandel von λλ zu dd, bzw von vθ zu tt.
4. Die griechische Minorität, die im Laufe der Jahrhunderte zweisprachig wurde, übertrug „ihren Aorist mechanisch in die romanische Tempusform, die genetisch und bedeutungsmäßig dem Aorist entsprach. Und dabei ist es seit Jahrhunderten geblieben.“³⁶³

8.2.2. Die Musik der Graekophonen

Wer heute den Versuch startet, Zeugnisse der Musikkultur der Graekophonen ausfindig zu machen und zu dokumentieren, sieht sich gleich mit mehreren Problemen konfrontiert (s. Ahrens S. 88 ff.). Die Tatsache, daß es sich bei

³⁶⁰ Rohlfs, G., 1924, S. 91

³⁶¹ s. Rohlfs, G., *Neue Beiträge zur Kenntnis der unteritalienischen Graezität*, in: *Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosoph-historische Klasse, Heft 5, München 1962, S. 113*

³⁶² Rohlfs, G., ebd., 90

den Griechen Süditaliens um eine zahlenmäßig verschwindend kleine Minderheit von einem ziemlich bedeutungslosen wirtschaftlichen Potential handelt, hat gravierende Folgen auf den Erhalt ihrer Kultur.

Die ohnehin aus klimatischen und geologischen Gründen unwirtliche Lebensbedingungen führen zu einer nicht zuletzt auch aus wirtschaftlichen Gründen erfolgten Abwanderung, die zu einer weiteren Dezimierung der Minderheit beiträgt.

Ein anderer Grund ist die fehlende staatliche Unterstützung und das fehlende Interesse der Forschung in Italien an der Musik der Graekophonen, bzw. das Verschweigen in diversen Dokumentationen, daß es sich bei manchen Stücken oder Musikern um Griechen handelt.

Dies betrifft auch Sammlungen, denn „auch in italienischen Volksmusik-Anthologien sucht man Informationen über die Musik der Graekophonen in aller Regel vergeblich.“³⁶⁴

Zudem weisen diese Sammlungen große Lücken auf, und es bleibt ihnen lediglich „den in vielen Landesteilen bereits fortgeschrittenen Traditionsverfall der Volksmusik [zu] dokumentieren.“³⁶⁵

So überrascht es nicht, daß die Zahl der Tondokumente sehr gering ist, und die mit gedoppelten Flöten zu den absoluten Raritäten gehören.

Dies ist allerdings nicht nur diesen äußeren Umständen zu verdanken, sondern auch den Graekophonen selbst, die, wie es scheint, für die Erhaltung ihrer eigenen Kultur wenig Interesse zeigen. Da ihnen „ein ausgeprägtes Ethnos-Bewußtsein“ (Ahrens) fehlt, fehlt auch im Unterschied zu den Pontos-Griechen, der Stolz auf die eigene Kultur.

„Vielmehr lassen sich ein weit verbreiteter Minderwertigkeitskomplex und das Bestreben feststellen, die eigene Identität zu verleugnen.“³⁶⁶

So gelang es C. Ahrens und seinem Team nicht, abgesehen von zwei Ausnahmen, den Gesang von Frauen aufzunehmen. Unter dem Hinweis, sie könn-

³⁶³ Rohlfs, G., 1949, S. 19

³⁶⁴ Ahrens, C., ebd., S. 88

³⁶⁵ ebd., S. 90

³⁶⁶ ebd., S. 93

ten nicht singen oder wüßten keine Lieder, weigerten sich die befragten Frauen, sich aufnehmen zu lassen.

„Dies ist umso bedauerlicher, als uns glaubhaft versichert wurde, daß zumindest in Galliciano die Frauen bei der Arbeit auf den Feldern oder auf dem Wege dorthin sehr schöne mehrstimmige Gesänge ausführten.“³⁶⁷

Zu der abnehmenden Zahl der aktiven MusikerInnen gesellten sich auch „die Kirche mit ihrer ablehnenden Haltung gegenüber allen griechischen Traditionen“ sowie „bürokratische Verwaltungsvorschriften“, die ihr übriges tun, daß die Zahl der Bräuche und öffentlichen Feste mit Musikbeteiligung ständig kleiner wird. „Indessen wird zumindest in den abgelegenen Einzelgehöften das Instrumentalspiel im häuslichen Kreis gepflegt,“³⁶⁸ so daß spieltechnisch noch ein hohes Niveau an den Tag gelegt wird, obwohl es eigentlich keine Berufsmusiker mehr gibt.

8.2.3. *Musikinstrumente*

Auch wenn die Zahl der Musiker abnimmt, die das technisch anspruchsvolle Spiel auf ihr beherrschen, „behauptet die Sackpfeife **Zampogna** noch immer ihre besondere Stellung“³⁶⁹ unter den Musikinstrumenten der Graekophonen. Zu den wenigen Berichten der Fachwelt über dieses Instrument gehört ein 1912 erschienener Aufsatz von Vito Fedelli, in dem er von der Sackpfeife Zampogna und der so genannten „Doppelflöte“ berichtet. Fedelli weist dort auf zwei Besonderheiten hin: „Die von ihm untersuchte Zampogna besaß zwei gleichlange Melodieröhren, und alle Pfeifen waren mit Aufschlag- und nicht mit Gegenschlagzungen versehen.“³⁷⁰ Seine Hinweise wurden allerdings von der Fachwelt kaum beachtet, obwohl Fedelli auch auf getrennt-

³⁶⁷ ebd., S. 91

³⁶⁸ ebd., S. 94

³⁶⁹ Ahrens, C., S. 96

³⁷⁰ s. Ahrens, C., S. 88

gedoppelte Flöten hingewiesen hat, ihren Umfang und ihre Stimmung genau beschrieb und auf Ähnlichkeiten mit den antiken Auloi aufmerksam machte. Das hat zur Folge, daß bis heute Unsicherheit herrscht, was die Konstruktion und Klassifikation dieser Sackpfeifen betrifft.

Nach Auffassung von Curt Sachs entstand die Sackpfeife in Asien.

„Von dort fand sie schon im Altertum den Weg nach Europa. Im Abendland bilden sich zwei getrennte Zonen: eine westliche (konische Spielpfeife mit Doppelrohrblatt) und eine östliche (zylindrische Spielpfeife mit einfacher Zunge); in Italien stoßen beide Typen aufeinander.“³⁷¹

Dagegen meint H. Becker, eine Berührung und Vereinigung beider Instrumenten-Typen sei schon in der Antike erfolgt.³⁷² Darüberhinaus läßt die Existenz von Instrumenten mit verschiedenen langen Melodiepfeifen den Schluß „die Zampogna als konstruktiv einheitliche und eindeutig zu klassifizierende Sackpfeife“³⁷³ nicht zu. Vielmehr macht die Vielfalt der Typen und Konstruktionen ein wesentliches Merkmal der Zamponga aus, was nach H. Becker³⁷⁴ eine typische Eigenschaft aller Volksmusikinstrumente, die sich darin von denen der Kunstmusik unterscheiden, ist.

Was die Zampogna betrifft, bestehen diese Unterschiede im Bereich „der Zahl der Bordune oder der absoluten Länge aller Pfeifen“ und betreffen den „Verlauf der Innenbohrung sowie die Konstruktion der Zungen.“³⁷⁵

Michael Praetorius berichtet 1619 von „einer sonderlichen Art von Sackpfeifen,“ deren Melodieröhren je 3+1 Grifflöcher besaßen und die

³⁷¹ Sachs, C., *Reallexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913, Sp. 327 a

³⁷² s. Becker, H., 1966, S. 174

³⁷³ Ahrens, C., S. 89

³⁷⁴ Becker, H., *Das Volksinstrument in der Rezeption des Musikhistorikers*, in: *Studia instrumentorum musicae popularis*, Bd. 4, Stockholm 1976, S. 32 ff.

³⁷⁵ Ahrens, ebd., S. 97

Skalen g-d´ und d´-a´ ermöglichten.³⁷⁶ Bei der von Praetorius beschriebenen und abgebildeten Sackpfeife, deren Bordun-Röhre untereinander, sowie die Melodiepfeifen im Verhältnis 2:3 standen „handelt es sich mit Sicherheit um ein Instrument der Zampogna-Gruppe, zumal die Angaben hinsichtlich der Grifflochzahl sowie der mehrstimmigen Spielpraxis mit den Gegebenheiten der Zampogna weitestgehend übereinstimmen.“³⁷⁷

Unbestritten ist für Ahrens „die etymologische Ableitung des Terminus Zampogna vom griechischen Symphonia,“ ein Terminus, der „in aller Regel für mehrstimmig spielbare Instrumente reserviert gewesen zu sein bzw. auf eine entsprechende Spielpraxis hinzudeuten“³⁷⁸ scheint.

Die Graekophonen Musiker selbst unterscheiden zwischen zwei Zampogna-Typen „deren einer tipo antico genannt, zwei gleichlange Melodieröhren besitzt, während die Pfeifen des anderen (tipo moderno) ungleiche Längen aufweisen“.³⁷⁹ In der Regel besitzt ein Instrument des tipo moderno drei Bordun-Pfeifen, bei dem tipo antico dagegen beschränkt man sich auf zwei. Da die Pfeifen in der Regel gedrechselt werden, werden sie von Spezialisten gefertigt, während Zungen und Magazin von den Spielern selbst hergestellt werden. Probleme, die bei der Intonation der Zampogna auftreten, versucht man weniger durch Verkürzung oder Verlängerung der Pfeifen zu lösen. „Dies geschieht vielmehr ausschließlich durch Verkleinern oder Verschließen der Grifflöcher mit Wachs“.³⁸⁰

Die zwei Melodiepfeifen werden Prima und Seconda genannt, die Seconda-Pfeife hat meistens „6 frontale Bohrlöcher sowie ein hochständiges dorsales Loch,“³⁸¹ während die Prima mit 4 oder 5 frontalen Löchern auskommen muß.

³⁷⁶ Praetorius, M. *Syntagma Musicum*, Bd. 2, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1619 Reprint, Kassel 1964, S. 43

³⁷⁷ Ahrens, C., S. 98

³⁷⁸ ebd. S. 101. Siehe auch: Richter W., „ΣΥΜΦΩΝΙΑ“, *Zur Vor- und Frühgeschichte eines musikologischen Begriffs*, in: FS Boetticher, Berlin 1974, S. 290

³⁷⁹ Ahrens, C., S. 102

³⁸⁰ Ahrens, C., S. 105, s. auch Becker, S. 143

³⁸¹ Ahrens, C., S. 107

„Der Intonation dienen auch bei der Prima laterale Schall-Löcher, die beim tipo moderno mit seiner verlängerten Pfeife zugleich die schwingende Luftsäule verkürzen und folglich den Schritt zwischen dem vorletzten Ton und dem Tiefstton auf eine Sekunde reduzieren.“³⁸²

Skala und Ambitus beider Typen stimmen überein, der Gesamtumfang erreicht eine Duodezime, die Spitzentöne der zwei Melodiepfeifen haben beim tipo antico den Abstand einer Quarte, bei tipo moderno den Abstand einer Oktave. Als Grundton beim ersten Typ gilt der zweite Skalenton der Sekonda genannten Melodiepfeife, als Grundton des zweiten Typs der zweite Skalenton der Prima.

Das relativ große Magazin erlaubt dem Spieler auch zu singen, bevor er es mit Luft neu füllen muß. In der Regel teilt man die Gesangspartien im Wechsel mit dem Spieler des begleitenden **Tambureddu**, einer einfelligen Rahmentrommel mit Metallplättchen.

„Gelegentlich geraten Zampognari und Tambureddu-Spieler in einen quasi ekstatischen Zustand, in dem sie das Tempo steigern, den Körper im Rhythmus der Musik hin und her bewegen, sich selbst oder den Mitspieler anfeuern und mit dem Fuß stampfen.“³⁸³

8.2.4. Fischietti, Tambureddu, Organetto

Weitere Instrumente, die Verwendung finden, sind das schon erwähnte Rhythmus-Instrument **Tambureddu**. Die meist sehr schnellen Stücke erfordern eine hohe Geschicklichkeit und Ausdauer, doch hindert dies selbst kleine Kinder nicht daran, ihre erstaunliche Fingerfertigkeit zu demonstrieren. Verbreitet ist inzwischen auch das **Organetto**, „eine wechseltönige diatonische Kopffarmonika, bei der auf Druck bzw. Zug des

³⁸² Ahrens, C., ebd.

³⁸³ ebd., S. 105

Balges unterschiedliche Töne erklingen.³⁸⁴ Auf Grund seiner der Zampogna ähnlichen klanglichen Eigenschaften, Dauerton bzw. obertonreicher schriller Klang, konnte das Organetto die Zampogna weitgehend verdrängen und an ihre Stelle breite Verwendung bei den Spielern finden. Trotz seiner Beschränkung auf zwei Baßtöne (f und c) könnten als weitere Gründe seines Siegeszuges „die klarere harmonisch-funktionale Bestimmung im Baßbereich mit der Möglichkeit des Harmoniewechsels, welche die Zampogna nicht bietet“ entscheidend gewesen sein.³⁸⁵

Von größerer Bedeutung für uns ist allerdings ein Instrument, das **Fischiotti** genannt wird, und zu dem Instrumententyp der getrennt-gedoppelten Flöten gehört. Erst Heinz Becker ist es gelungen, die bis dahin weit verbreitete Annahme, diese Instrumente fänden im Mittelalter keine Verwendung mehr, zu widerlegen.

„Früher nahm man an, daß es sich bei den mittelalterlichen Darstellungen solcher Doppelinstrumente um Phantasieprodukte der damaligen Zeichner gehandelt habe. Inzwischen hat man aber genügend Belege für das tatsächliche Vorkommen solcher Doppelblockflöten gefunden.“³⁸⁶

Als Stütze von Heinz Beckers These dienten zahlreiche Bild- und Schriftzeugnisse, die ihm die Behauptung ermöglichten,

„daß sich die verschiedensten gedoppelten Formen seit der Antike im Orient wie im Abendland erhalten hatten.“³⁸⁷

Getrennt-gedoppelte Flöten gab es auch in anderen europäischen Ländern, wie die zwischen 1512 und 1518 entstandenen Miniaturen des Triumphzuges Kaiser Maximilians I, oder für Frankreich, eine Bemerkung Arbeaus in seiner Orchesographie von 1589 über eine doppelte Flöte, nahelegen.³⁸⁸

³⁸⁴ ebd., S. 110

³⁸⁵ ebd., S. 112

³⁸⁶ Stauder, Wilhelm, *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*. Braunschweig, 1973, S. 129

³⁸⁷ Becker, H., 1966, S. 165

³⁸⁸ siehe: Damman, R. *Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), S. 245

„Besonderes Interesse verdienen die Übereinstimmungen mit den Gegebenheiten der Fischietti im Hinblick auf die Stimmung der Flöten untereinander sowie die ausdrückliche Erwähnung eines zweistimmigen Spiels dieses Instruments, wengleich offenbleibt, ob es dem getrenntgedoppelten Typus angehörte.“³⁸⁹

Diese Instrumente besaßen aber nirgendwo eine gleiche Bedeutung wie in Italien. Mit Fischietti bezeichnen dabei die Graekophonen zwei getrenntgedoppelte Flöten, deren Röhren aus Schilf gebaut werden und meistens von den Spielern selbst gefertigt werden.

„Die Flöte mit der größeren Zahl von Grifflöchern, auf der man die Melodie spielt, reicht stets eine Terz höher als die andere. Nach unseren Beobachtungen befinden sich auf der Melodieflöte immer 4 + 1 Grifflöcher (das dorsale Loch wird in der Regel hochständig angeordnet), auf der Begleitflöte hingegen nur 2 + 0, 3 + 0, gelegentlich auch 3 + 1.“³⁹⁰

Der Tonambitus der Melodieflöte beträgt eine Sexte, der der Begleitflöte eine große Terz oder Quarte, ihre Länge ist dagegen relativ gleich. Die Fischietti spielt man solistisch und ausschließlich bei Tanzstücken, da man dabei keine Lieder singen kann, „zumal sie sich wegen ihres verhältnismäßig schwachen Tones kaum gegenüber einer Gesangsstimme oder einem Instrument behaupten könnten.“³⁹¹

Hinsichtlich ihrer Spielweise ähneln sie dadurch dem Touloum mit seinem begrenzten Tonvorrat, hinsichtlich ihrer Spielhaltung, beide Röhre parallel nebeneinander oder gewinkelt auseinander, ähneln sie den Auloi.

„Aufmerksamkeit verdient eine Besonderheit in der Spielweise der Fischietti. Die Musiker nutzen nämlich die Möglichkeit einer unterschiedlichen Phrasierung, indem sie die Töne der Melodie im

³⁸⁹ Ahrens, C., S. 116

³⁹⁰ ebd., S. 117

³⁹¹ ebd.

allgemeinen *sempre legato* spielen, während sie die Begleitstimme durch Zungenstoß artikulieren. Hierdurch lassen sich die beiden Tonräume akustisch soweit differenzieren, daß ein selektives Hören der beiden Stimmen erleichtert wird.³⁹²

8.2.5. Lieder und Liedgattungen

„Das Repertoire der graeko-kalabrischen Musiker ist relativ klein und umfaßt neben einigen Liedern (*canzone* oder *motete*) Stücke des Reihungstypus, die zur *Tarantella*, dem charakteristischen Tanz Süditaliens gespielt werden.“³⁹³

Zwar können auch ältere Musiker fremde Stücke spielen, doch sind es meistens Musiker jüngeren Alters, die auch nicht-griechische Lieder beherrschen. Von Bedeutung sind auch religiöse Lieder, in Apulien die weit verbreitete Passionserzählung *A Lazzaro*, sowie einige Weihnachtslieder bei den Graeko-Kalabriern. Die Lieder lassen sich, wie auch die pontischen, in drei Gattungen unterteilen, in Tanz- oder Parlandolieder und die der Spielmusik. Sowohl den Tanz- als auch den Parlandoliedern ist ihre zwei- oder dreiteilig symmetrische Strophenform, ihre einfache Melodieführung, und ihr geringer Ambitus eigen. Unterschiede gibt es beim Metrum, festes bei den Tanz- kein klar strukturiertes bei den Parlandoliedern, und bei der Melodiebildung.

³⁹² ebd., S. 119

³⁹³ ebd., S. 122

8.3. Gedoppelte Aerophone:

Mehr als ein Instrumentenvergleich

Auch wenn heute die Legitimität eines kritischen Vergleiches der antiken mit der neugriechischen Kultur kaum bezweifelt wird, so kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß eben diesem Versuch zahlreiche Hindernisse im Wege stehen. Das unwiederbringliche Erlöschen der altgriechischen Musik, das Fehlen von Tondokumenten, die unmögliche Rekonstruktion dessen, wie altgriechische Musik geklungen haben könnte sind nur einige Beispiele.

Diesen Schwierigkeiten zur Hilfe kam aber lange Zeit auch eine ideologisch motivierte Verklärung der antiken Kultur, seit der Zeit des Humanismus, die in ihr den direkten Vorläufer der neueren abendländischen Kultur zu erblicken glaubte, bzw. glauben machen möchte. Gewiß ist dem auch manches produktives Ergebnis entsprungen, wenn man z.B. an die Entstehung der Oper aus dem Mißverständnis des Wesens der alten Tragödie denkt.

Für die Forschung war dies eher kontraproduktiv. Mehr noch, dem idealisierten Bild der Antike gesellte sich zur Seite die Abwertung der Bedeutung der neugriechischen Kultur. Der Idealzustand Griechenlands schien ein Griechenland ohne Griechen zu sein.

Auch wenn Kiesewetter nicht so weit wie Fallmerayer gehen wollte, die heutige griechische Kultur als ausschließlich slawisch geprägt zu betrachten, so stellte er doch im Jahre 1838 kategorisch fest:

„Die Musik der neueren Griechen und deren System ist in keiner Beziehung mehr aus der Welt der alten Griechen herzuleiten; sie hat mit dieser (außer etwa einigen, von dort entlehnten Kunstwörtern) nichts gemein; sie ist eine, den byzantinischen Griechen durchaus ganz eigene, mittelalterliche Erfindung.“³⁹⁴

³⁹⁴ Kiesewetter, R.G., *Über die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik*, Leipzig 1838, S. 5 ff.

Doch schon im 19. Jahrhundert fing man an, sich vom imperativen Schluß dieses idealisierten Bildes frei zu machen und sich für profanere Formen der griechischen Kultur zu interessieren.

„Und wenn es in Wahrheit die Aufgabe unserer Wissenschaft ist, das antike Culturleben in allen seinen Äußerungen und Beziehungen möglichst vollständig wiederzuerkennen, so darf nicht, was zur Erreichung dieses Zieles beitragen kann von ihr verschmäht und unberücksichtigt gelassen werden. Unter diesen Gegenständen ist der volksthümliche Glaube und Brauch der heutigen Griechen sicher einer der wichtigsten.“³⁹⁵

Dem der Vermutung, die antike Musik sei ein direkter Vorläufer der abendländischen gewesen resultierenden Trugschluß, sie (die antike Musik) wiese ähnliche Form- und Strukturmerkmale auf, entgegnete Walter Wiora:

„Wer sich bei der Betrachtung der antiken Musik von Erwartungen nicht freimacht, die durch das musikalische Kunstwerk der Neuzeit bestimmt sind, den muß sie enttäuschen. Sie hat nicht so wie die neuere Tonkunst oder damalige Plastik Kunstwerke der Nachwelt überliefert, die selig in ihnen selbst ruhen. Ihre Schwerpunkte lagen vielmehr im praktischen Vollzug des Singens und Spielens und den Wirkungen auf den Hörer. Sie glich in der Art ihrer Existenz mehr der *energia* als dem *ergon*.“³⁹⁶

Was Walter Wiora hier kritisch beleuchtet, ist unter anderem die Neigung der Musikwissenschaftler „außer auf die literarischen und ikonographischen Quellen sich vornehmlich auf die wenigen uns überlieferten Notendokumente (zu) stützen“³⁹⁷, etwas, was für die abendländische Kunstmusik zwar sinnvoll, nicht jedoch der antiken Musikpraxis angemessen sein kann.

³⁹⁵ Schmidt, Bernhard, *Das Volksleben der Neugriechen und das hellenische Alterthum*, Leipzig 1871, S. 1

³⁹⁶ Wiora, W., *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 33

³⁹⁷ Ahrens, C., *ebd.*, S. 4

Diese einseitige Fixierung auf die überlieferten Notenfragmente veranlasste auch Heinz Becker zu der Überlegung:

„Wäre aber diese Musik wirklich gewonnen, wenn solche Niederschriften existierten? Sind nicht die griechischen Musikfragmente, die uns erhalten blieben, nur ein dürftiges Skelett dessen, was tatsächlich erklang, nur ein Schatten von dem, was einst plastische Wirklichkeit war? Keine noch so vollkommene Notierungsform vermag Klang so in Schrift zu bannen, daß er sich ohne lebendige Tradition wieder getreu zurückverwandeln ließe.“³⁹⁸

Doch so wenig die Musik insgesamt einer abgehobenen Sphäre reserviert war, und vielmehr „als Teilmoment in Zusammenhänge des Lebens und in die musische Gesamtkunst, zu der auch Wort und Tanz gehörten, eingewoben war“³⁹⁹, umso mehr war es

„ein Hauptmotiv des theoretischen Selbstbewußtseins im Mittelalter und den folgenden Jahrhunderten, den Charakter der Musik als Kunst klar auszuprägen und ihren Abstand zum Volk und seinen Musikanten scharf herauszustellen.“⁴⁰⁰

Dieser reichen theoretischen Tradition stellte Heinz Becker seine gänzlich andere Herangehensweise entgegen.

„Der Mangel an schriftlichen Musikquellen aus der Antike ist vielleicht weniger zu beklagen, als der Traditionsbruch mit der damaligen Spielpraxis. Um die versunkene Klangwelt zu erschließen, scheint es daher richtiger, nach den verborgenen Rinnsalen eines scheinbar versiegten Überlieferungsstromes zu spüren.“⁴⁰¹

Der erste, dem es gelang, eine Beziehung der altgriechischen Musik zum neugriechischen Volkslied im Bereich von Rhythmus und Metrum nachzuweisen, war Thrasybulos Georgiades, der auf ganz bestimmte

³⁹⁸ Becker, H. 1966, S. 6

³⁹⁹ Wiora, W., ebd., S. 33

⁴⁰⁰ Wiora, W., ebd., S. 86

⁴⁰¹ Becker, H. ebd., S. 6

asymmetrische Metren der antiken Verslehre und des Rhythmus und deren Fortleben in neugriechischen Volkstanzrhythmen hinwies.

Um auch dahin zu gelangen, mußten sich H. Becker und W. Wiora allerdings von einer anderen, weit verbreiteten Annahme freimachen, daß es nämlich in der Antike nur eine Musiktradition gegeben habe, die für immer verloren ging.

„Tiefgehende Unterschiede sind ja schon durch die Sklaverei gegeben. Dergleichen ist es eine utopische Annahme, daß damals nicht nur der Kenner, sondern jedermann ein Ohr für feinste Nyancen gehabt habe und jedes Publikum eine lebendig mitschaffende Gemeinde gewesen sei. Auch die antike Musikkultur war geschichtet und verzweigt, wie die abendländische, und keineswegs war sie eine von der unseren >völlig< verschiedene Welt.“⁴⁰²

Ausgehend von dieser Erkenntnis lenkte Heinz Becker sein Augenmerk auf antike Aerophone und die bei ihnen praktizierte Spielpraxis, und versuchte durch den Vergleich mit überlieferten Instrumenten der Volksmusik Hinweise über die Konstruktion der Auloi, sowie Erkenntnisse über die Aulos-Musik zu gewinnen.

„Hier bietet sich die Spielweise der alten Instrumente, die sich vor allem mit Hilfe literarischer und ikonographischer Zeugnisse ermitteln läßt, als Erkenntnisquelle an, die sich durch heute noch in der Folklore lebendige Praktiken erweitern läßt. Ihre Auswertung führt zu Analogien, die unserer Vorstellung mindestens einen Anhaltspunkt gewähren.“⁴⁰³

Angeregt durch H. Becker, S. Baud-Bovy und W. Wiora reiste C. Ahrens Anfang der siebziger Jahre nicht nur nach Griechenland, sondern 1976 auch zu einem klassischen ‚Rückzugsgebiet‘, eben nach Kalabrien, um dort den instrumentalischen Ansatz H. Beckers auf die ganze Musik auszuweiten.

⁴⁰² Wiora, W., ebd., S. 34

⁴⁰³ Becker, H., ebd., S. 6

„Im Rahmen unserer Arbeit ergab sich die Möglichkeit, die Musikkultur von zwei griechischen Bevölkerungsgruppen zu untersuchen, die seit vorklassischer Zeit außerhalb des Mutterlandes leben und über längere Zeit hinweg seinem unmittelbaren kulturellen Einfluß entzogen waren: Der Pontos-Griechen, die nach dem Ersten Weltkrieg nach Griechenland umgesiedelt wurden, und der Graekophonen in Kalabrien.“⁴⁰⁴

Erste Gemeinsamkeiten ließen sich schon bei der Sprache, die in beiden Bevölkerungsgruppen eine große Anzahl von Archaismen aufweisen, feststellen. Weitere Gemeinsamkeiten stellen zunächst das Vorkommen von gedoppelten Aerophonen, von Instrumenten also, die zwei in ähnlicher Form auch in anderen Gebieten des Mittelmeer-Raumes und des Balkans vorkommen, gleichwohl nicht zu den verbreitetsten Blasinstrumenten in Europa zählen. Instrumente andererseits, die zweifelsohne ‚eine altertümliche Kulturschicht‘ repräsentieren. Von besonderer Bedeutung ist auch eine grundsätzliche Übereinstimmungen hinsichtlich der Formbildung der Stücke als auch deren Melodieaufbau.

„Monotonie im melodischen Bereich, eine hohe Bewegungsintensität und rhythmische Komplexität sind demnach entscheidende Merkmale der graeco-kalabrischen, bzw. pontos-griechischen Musik.“⁴⁰⁵

Diese Merkmale bedingen sich wechselseitig mit der bevorzugten Verwendung in der Instrumentalmusik von Stücken des Reihungstypus. Diese Stücke bestehen aus kleinen rhythmisch-melodischen Spielfiguren, die in einer eher zufällig erscheinenden Abfolge aneinander gereiht werden und immer wieder wiederholt werden.

„Der transponierten Wiederholung kommt eine nicht geringe Bedeutung im Hinblick auf die angestrebte Kontrastierung verschiedener Formabschnitte zu, und sie führt bemerkenswerter Weise

⁴⁰⁴ Ahrens, C., S. 9

⁴⁰⁵ Ahrens, C., S. 153

in beiden Kulturen, trotz mancher Unterschiede im Detail, zu charakteristischen Sekundbeziehungen.⁴⁰⁶

Auch wenn diese Gemeinsamkeiten nicht so weit reichen, daß es auch zu identischen Musikstücken in beiden Musikkulturen gekommen ist, so bleibt sie doch recht bemerkenswert. Darüberhinaus ermöglichen diese Befunde durch Analogieschlüsse zu gewinnende Erkenntnisse, „welche Aufschluß über bestimmte Elemente, Strukturen und Gesetzmäßigkeiten der Aulos-Musik geben,⁴⁰⁷ da es sich bei ihnen um ähnlich gebaute Instrumente handelt, die analogen spieltechnischen und akustischen Bedingungen unterliegen.

„Die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten, welche dem Spieler gedoppelter Aerophone zu Gebote stehen, sind aus akustischen und physiologischen Gründen eng begrenzt, so daß eine gewisse Konstanz bestimmter Elemente zwangsläufig vorgegeben ist.“⁴⁰⁸

So läßt sich einerseits an Hand bildlicher Darstellungen, andererseits der Spielpraxis existierender Volksinstrumente beweisen, daß maximal 4 + 0 bzw. 3 + 1 Grifflöcher gedeckt wurden. Weitere Punkte wären, Erkenntnisse über das kontinuierliche Spiel, mit oder ohne Magazinierung, über den Gebrauch der Phorbeia bei den Auleten, sowie über Tonraum und Tonstufen bei den Auloi.⁴⁰⁹

Auch wenn ich hier nicht weiter darauf eingehen möchte, so wird dennoch ein erweiterter methodologischer Ansatz sichtbar, mit Hilfe dessen sich nicht nur die Abstammung nachkommender Instrumente aus der Antike belegen läßt, sondern auch Instrumente und Spielpraxis der Antike wiederum näher beleuchtet werden können.

⁴⁰⁶ ebd.

⁴⁰⁷ ebd., S. 154

⁴⁰⁸ ebd.

⁴⁰⁹ s. Becker, H., Ahrens, C., Wegner, M., *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949

Zusammenfassend läßt sich jedenfalls mit C. Ahrens folgendes zur Aulos-Musik konstatieren:

1. Das Spiel auf dem Aulos war in der Regel zweistimmig, wobei unter den Zusammenklängen Sekunden, Terzen und Quartan am häufigsten vorkamen.
2. Die Instrumentalstücke bestanden aus einer Reihe von rhythmisch-melodischen Spielfiguren.
3. Die tonalen Zentren dieser Spielfiguren standen im Sekundenabstand.
4. Der ohnehin geringe Ambitus des Instruments wurde selten voll ausgenutzt.
5. Es bestand ein hohes rhythmisches Tempo, wie überhaupt die rhythmische Komponente weit höher als die melodische eingeschätzt wurde.
6. Bei den Rohrblatt-Auloi wurde das kontinuierliche Spiel praktiziert, bei den Flöten-Auloi war dagegen eine gewisse Artikulation und Phrasierung möglich.
7. Die Auloi waren für exakt zu realisierende Tonsysteme nicht geeignet.⁴¹⁰

Außer diesen instrumentkundigen Ausführungen scheinen für uns die soziokulturellen Komponenten im Hinblick auf die Voraussetzungen einer kulturellen Kontinuität von großer Bedeutung. Denn

„der Gebrauch bestimmter Musikinstrumente setzt einen musikalischen Konsensus, basierend auf übereinstimmenden ästhetischen Normen, zwischen Interpreten und Hörern voraus. Dieser Konsensus ist nur dann gewährleistet, wenn die Hörerwartungen des Rezipienten vom Spieler und vom Instrument gleichermaßen erfüllt werden.“⁴¹¹

Das heißt, weder die Verpflanzung eines Instruments und sein Gebrauch durch eine andere kulturelle Gemeinschaft ist ohne weiteres möglich,

⁴¹⁰ s. Ahrens, C., S. 175

⁴¹¹ ebd., S. 155

„Musik und Musikinstrumente sind keine Handelsware, die man wie einen anderen Gegenstand handwerklicher Fertigung von einem Land zum anderen vermitteln kann“⁴¹²,

noch kann ein Musiker sein Instrument beliebig manipulieren.

Bei den begrenzt vorhandenen spieltechnischen Variationen der gedoppelten Aerophone wäre dies allerdings nötig, um andere musikalische Resultate zu erzielen. Wie wir weiter oben gesehen haben, existieren bei gesellschaftlichen Gruppeneinheiten, die sich der mündlichen Transformation von Musik bedienen, enge Bindungen zwischen Produzent (Spieler) und Rezipient (Gemeinschaft), zwischen denen nicht nur keine klare Trennung vorliegt, sondern deren Zusammenwirken geradezu die Voraussetzung der musikalischen Produktion bildet.

Dies betrifft natürlich auch die Wahl der Instrumente, d.h. Veränderungen an, oder sogar die Einführung neuer Instrumente, bedürfen prinzipiell der Akzeptanz der Hörergemeinschaft.

„Technische Veränderungen an Instrumenten müssen demnach immer als Indiz für einen Wandel ästhetischer Normen bei Produzenten und Rezipienten gewertet werden, während andererseits die Konservierung der technischen Struktur eines Instrumentes auf weitgehende Konstanz dieser Normen schließen läßt. Reicht die Tradition des Spiels gedoppelter Aerophone bis in die Antike zurück, so impliziert dies ein Überleben wesentlicher Elemente antiker griechischer Musik in der Spielpraxis jener Instrument.“⁴¹³

Daß diese Instrumente noch heute in Randgebieten, die dem griechischen Kulturraum angehörten oder noch angehören (Dodekanes, Türkei, Italien) gespielt werden „läßt sich allein durch die Theorie eines Traditions-Rückzuges plausibel erklären und stützt die Annahme einer Kontinuität.“⁴¹⁴

9. Erster Exkurs

⁴¹² Aign, B. *Die Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 v.Chr.*, Frankfurt/M. 1963, S. 110 ff.

⁴¹³ Ahrens, C., ebd., S. 156

Nietzsche und die Tragödie

9.1. Dionysos und sein Jünger

9.1.1. Botschaft für eingeweihte Geister

Wohl wenige Bücher in der Geschichte der Wissenschaft haben zu solch einer extremen Polarisierung, Entzweiung der Ansichten geführt und eine Fülle von Deutungen und Mißverständnissen provoziert, wie Nietzsches Erstes ‚Die Geburt der Tragödie‘, indem er die Entstehung der altgriechischen Tragödie aus dem kultischen Chortanz des dionysischen Dithyrambos, nachzuweisen versucht.

Die Geburt dieses „wunderlichen und schlecht zugänglichen“⁴¹⁵ ja „unmöglichen“⁴¹⁶ Buches, das ursprünglich als Beitrag zur altphilologischen Forschung gedacht war⁴¹⁷, verbindet sich mit dem Anfang vom Ende der soeben, kometenhaft begonnenen akademischen Karriere seines jungen Autors⁴¹⁸, nachdem Kollege Wilamowitz-Moellendorff, der später zu Ruhm und Ehre gelangte, es mit einer polemischen Rezension völlig zerstückelte und Nietzsches Ruf als Philologen ruinierte.

Eine zu erwartende, ja zwangsläufige Reaktion der Wahrheitshüter, erklärte doch dieses Buch ihren Gegenstand, die Wissenschaft selber zum Problem,⁴¹⁹ stellte ihr Selbstverständnis in Frage, indem es den kühnen Versuch unter-

⁴¹⁴ ebd., S. 159

⁴¹⁵ Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe 1*, Berlin/New York 1988, S. 11

⁴¹⁶ ebd., S. 14

⁴¹⁷ Doch den Vorstellungen der akademischen Welt wenig entsprach: „es enthielt keine Anmerkungen, keine Nachweise und keine griechische Zitate, war inhaltlich zum Teil von der Philosophie Schopenhauers beeinflusst und in teils gefälliger, teils überladener Stil abgefasst“ Kaufmann, W., *Nietzsche*, Darmstadt 1982, S. 30

⁴¹⁸ Nietzsche wurde im Jahr 1869, mit sensationellen vierundzwanzig Jahren, zum Professor für Klassische Philologie an der Universität in Basel berufen. Er behielt die Stelle zehn Jahre lang um später sich, partisanenhaft, in die Berge zurückzuziehen und (s)einen Krieg gegen alle Werte zu führen.

⁴¹⁹ „Heute würde ich sagen, daß es das Problem der Wissenschaft selbst war“ Nietzsche, *KSA 1*, S. 13

nahm „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens...“⁴²⁰

Ein Buch für (Lebens)Künstler also?⁴²¹ In der Tat geht es Nietzsche weniger um eine geschichtliche Abhandlung der altgriechischen Tragödie, „sondern um die ästhetische Rekonstruktion ihres Ursprungs aus dem >Leiden des Dionysos<“,⁴²² des zerstückelten Dionysos, des abwesenden Gottes, dessen Annäherung durch eine ekstatisch erlebte, mystische Erfahrung literarisch-musikalischer Prägung vollzogen wird.

Denn es ist Nietzsches musikalisch bestimmte mystische Erfahrung: „Die Dissonanz im Herzen der Welt, von Nietzsche erlebt, erlauscht als eine Erschütterung, ein durchgreifender Schauer, ein erregender Rausch“⁴²³, die in dieser „archetypischen Schrift“⁴²⁴ sich mit einer „revolutionären Umdeutung des griechischen Altertums“⁴²⁵ verbindet.

Dramaturgisch vollendet gesehen setzt dieses Buch zum ersten Bühnenakt „ein(es) unerhörte(n) intellektuelle(n) Psychodrama(s)“⁴²⁶ an, dessen „akute Strahlung in dem Feld der heutigen intellektuellen Sensibilitäten“⁴²⁷ vielleicht darin liegt, daß Nietzsche

„an einen unverzichtbaren Traum der Moderne erinnert: er hat es sich, wenn auch um einen hohen Preis geleistet, als Wissenschaftler Künstler zu sein und als Künstler Wissenschaftler“⁴²⁸.

Ein Tragödienstück, dessen Regisseur und Schauspielerheld zugleich Nietzsche war, das die Moderne an ihren Traum erinnert indem es, selber den Ein-

⁴²⁰ ebd., S. 14

⁴²¹ „In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen“ ebd., S. 17. Unter Lebenskunst ist hier, anders als die gängige Vorstellung es nahelegt, das eigene Leben selber zum Gegenstand einer ‚experimentierenden Erkenntnis‘ zu machen gemeint. Siehe. dazu auch: Schmidt, W., Uns selbst gestalten. Zur Philosophie der Lebenskunst bei Nietzsche, in: Nietzsche Studien Bd. 21, Berlin/New York 1992

⁴²² Ries, W., Nietzsche zur Einführung, Hamburg 1987, S. 23

⁴²³ Colli, G., KSA 1, S. 904

⁴²⁴ Sloterdijk, P., Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus, Frankfurt/M 1986, S. 32

⁴²⁵ Ries, W., 1987, S. 23

⁴²⁶ Sloterdijk, P., 1986, S. 32

⁴²⁸ ebd., S. 31

tritt in die Postmoderne markierend⁴²⁹, sie ihrer Selbstillusionen zu entkleiden versucht durch ein dionysisches „Depotenzieren des Scheins zum Schein“⁴³⁰, d.h. durch ein „Depotenzieren des schönen Scheins zum >bloßen< Schein“⁴³¹. Womit wir auf den ästhetischen Kern der zwei von einander getrennt gedachten Kunstwelten⁴³², der apollinischen Welt des Traumes und der dionysischen des Rausches, stoßen, die, zwei triebhaften Mächten ähnlich, miteinander das dionysisch-apollinische Kind der attischen Tragödie erzeugen, eine dialektische Vorstellung, die freilich der Hegels sehr verwandt ist.

Die stilistisch in ihrer Wirkung ins Extreme gesteigerte Behauptung Nietzsches vom „ungeheur(en) Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus“⁴³³, veranlaßte nicht nur Martin Vogel einen Band von einigen hundert Seiten⁴³⁴ zu verfassen, um das Behauptete zu widerlegen, sie stilisiert auch weiterhin eine Auseinandersetzung mit ihr zu einem unbedingten Abenteuer, dem man, soweit man sich mit der altgriechischen Musik und Dichtung befaßt, nicht ausweichen kann und darf.

⁴²⁹ Siehe dazu: Habermas, J., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1988,

S. 104 ff

⁴³⁰ Nietzsche, KSA 1, S. 39

⁴³¹ Menke, C., *Die Tragödie und die Freigeister*, in: Steffens, A., *Nach der Postmoderne*, 1992, S. 245

⁴³² „Wie jene Gegensatzpaare, die so häufig die wissenschaftliche Konstruktion der sozialen Welt leiten“, Bourdieu, P., *Homo academicus*, Frankfurt/M. 1992, S. 10

⁴³³ Nietzsche, KSA 1, S. 25

⁴³⁴ Vogel, M., *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*. Regensburg 1966. Trotz des gehäßig-polemischen Tons: „Die Bildhaftigkeit der ‚Geburt der Tragödie‘ kann sich nicht messen mit jenem grandiosen Bild des Apollon, das Skythinos gezeichnet hat: Apollon hält mit den Klängen seiner Lyra das Weltall in harmonischer Bewegung und das Plektron, mit dem er die Saiten schlägt, ist das Licht der Sonne“ S. 39, kann meine ich, der Respekt und die Anerkennung, die noch in dem Ausdruck ‚genial‘ mitschwingt, nicht verborgen bleiben.

Wobei wohlgedacht nicht auszuschließen ist, daß solch eine (Trag)Odysee zu einer Tragödie auf offener See entwickeln kann, so wie Schopenhauer das Schicksal des Menschen überhaupt auffaßt:

„Wie auf dem tobenden Meere, das nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis“⁴³⁵

Doch bevor ich mich der umtriebigen Beziehung unser oben vorgestellten Traumpaars verschreibe, möchte ich zunächst die apollinischen Scheinwerfer unseren Blicks auf die herantanzenden und aus einer fernen Nähe singend kommenden Böcke und deren Tragödie richten. Aus dem Satyrchor des kultischen Dithyrambos, behauptet nun Nietzsche, soll die Tragödie entstanden sein, was für uns gleich zwei Fragen aufwirft, nämlich um welchen Satyrchor und welchen Dithyrambos es sich hier wirklich handeln soll.

9.1.2. Satyr der Bock, sein Gott und das Singen

Die „nichtsnutzigen und unsinn-treibenden“⁴³⁶ Satyroi, Halbmenschen mit Pferdeschwanz, in gewisser Hinsicht also den Centauren ähnlich, waren als Mitglieder eines Thiasos⁴³⁷, begeisterte Begleiter ihres Gottes, hier des Dionysos. Solche Thiasoi, dazu gehören ebenso die Musen und die Deliaden im Dienste Apollons, wie die Mänaden, die Bakchen, die Bergnymphen, die Kureten u.v.a.m. im Dienste des Dionysos, existierten als kultische

⁴³⁵ Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung I*, S. 416, in: Nietzsche KSA 1, S. 28. Nietzsche selbst benutzt hier die Metapher des Labyrinths. ebd., S. 52

⁴³⁶ Hesiod, *Apollonhymnus* 146 ff, in: Koller 1963, S. 102

⁴³⁷ „Der Thiasos ist nach der Definition des Harpokration >eine Gruppe, die sich versammelt hat zu einer Weihehandlung und zur Ehrung der Götter<“ Koller, H., 1963, S. 110



Verbindungen, die häufig stellvertretend für die ganze Gemeinschaft religiöse Funktionen übernahmen, in ganz Griechenland⁴³⁸. Bestandteil ihres Kultes waren Musik und Tanz, aus ihnen entstanden, durch jahrhundertelange Übung, die neueren musischen Gattungen, die der Eigentümlichkeit der griechischen Kulturentwicklung entsprechend, sich den alten in koexistenter Form dazu gesellten:

„So steht auch in heller klassischen Zeit das archaische Spiel der Satyrn neben der aus ihm hervorgegangenen ernsten Tragödie, und ebenso wird das kultische, hexametrische Kurzproimion neben der modernen, daraus entwickelten Erzählform des Epos unverändert weitergeführt.“⁴³⁹

Durch eine Vielzahl von Bildern, die vor allem an rotfigurige Vasen und Trinkschalen der spätarchaischen Zeit des 6. Jhr. v.Chr. zu sehen sind, läßt sich die Vorliebe der Künstler, die nicht dem Überbaubereich des Elitär-Ästhetischen, sondern der Darstellung des Alltäglichen und Niederen, den existentialistischen Konstanten des menschlichen Lebens, Essen und Trinken, Sexualität und Tod, galt, veranschaulichen. Ein Bereich übrigens, dem sich in der Geschichtswissenschaft insbesondere die französische Schule der Annales, durch ihre ‚histoire des mentalités‘, verschrieben hat. Es sind diese Bilder, an denen sich das zuchtlose Treiben der Satyroi, nachvollziehen läßt; kein Rock und kein Tier ist vor ihnen sicher, ihr ekstatischer Tanz wird von der Kithara, wie das oben erwähnte Satyrspiel des Pratinas gezeigt hat, dem Barbiton oder dem ebenfalls dionysischen Aulos begleitet, ihre periodisch wiederkehrenden Feste sind Ausdruck und Darstellung des dionysischen Wahnsinns, der ganze Städte ergriff:

⁴³⁸ „Dabei ist es doch keine willkürlich zwischen Himmel und Erde hineinphantasirte Welt; vielmehr eine Welt von gleicher Realität und Glaubwürdigkeit wie sie der Olymp sammt seinen Insassen für den gläubigen Hellenen besass. Der Satyr als der dionysische Choreut lebt in einer religiös zugestandenem Wirklichkeit unter der Sanction des Mythos und des Cultus.“ » Nietzsche KSA 1, S. 55

⁴³⁹ Koller, H., 1963, S. 97

„Der bakchische Tanz wird in Ionien und im Gebiet des Pontos ganz besonders gepflegt, obwohl er satyrhaft ist. Er packt die Leute dort so sehr, daß sie alles andere vergessen und tagelang den Titanen, Korybanten, Satyrn und Hirten zuschauen, und daß sogar die wichtigsten und führenden Leute aller dortigen Städte solche Tänze aufführen und sich nicht etwa schämen, sondern im Gegenteil mehr Stolz darüber empfinden als über ihre gute Herkunft, ihre öffentlichen Leistungen oder über die Verdienste ihrer Vorfahren“⁴⁴⁰.

Dionysische Feste solcher Art gab es in der ganzen Welt, den griechischen am nächsten verwandt sind die in Phrygien zur Ehre der großen Mutter Kybele stattfindenden Feier.

„Entweder durch den Einfluß des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen,⁴⁴¹ oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet.“⁴⁴²

Durch den Rausch wie durch den Traum, durch das Ausschalten der Kontrollinstanz des Intellekts, droht die ‚Quelle allen Leidens‘, die Individuation, zu versiegen, der Mensch gerät in eine Selbstentäußerung, er wird Medium der allgewaltigen Kräfte der Natur;

⁴⁴⁰ Lukian, Vom Tanz, 79, in: Koller, H., 1963, S. 102

⁴⁴¹ „Neue Erkenntnisse lassen darauf schließen, daß die Satyrn (Mitglieder des Ziegen-Clans), die Kentauren (vom Pferde-Clan) und ihre Mainaden diese Getränke (Ambrosia und Nektar, K.T) nur dazu verwendeten, ein viel stärkeres Rauschmittel hinunterzuspülen: und zwar einen ungekochten Pilz, *amanita muscaria*, den Fliegenpilz. Er ruft Halluzinationen, sinnlosen Aufruhr, prophetische Sicht, sexuelle Energie und eine bemerkenswerte Muskelstärke hervor. Nach einigen Stunden solch einer Ekstase folgt vollständige Trägheit(...). Es scheint, daß Ambrosia dann das geheime Element der Eleusischen, Orphischen und anderer Mysterien wurde, die mit Dionysos verbunden waren. Alle Teilnehmer dieser Mysterien mußten über alles, was sie aßen oder tranken, Stillschweigen geloben.“ Robert von Ranke-Graves, Griechische Mythologie 1, Hamburg 1955, S. 7,8.

⁴⁴² Nietzsche, KSA 1, S.28

„Die Natur, an der noch keine Erkenntnis gearbeitet, in der die Riegel der Cultur noch ungebrochen sind – das sah der Grieche in seinen Satyr“⁴⁴³.

Aus solchen Tanz- und Singspielen der Satyrthiasoi entwickelten sich, durch Loslösung von enggesteckten dionysischen Themen, geregelte Satyrdramata deren Motive, die Dienstbarkeit beim fremden Herrn und die Befreiung aus dieser Knechtschaft, durch dionysische Satyrchöre vorgetragen wurden.

„Der Grund dafür ist sofort klar: Dionysische Themen für ein Spiel von Satyrn waren nur in sehr beschränkter Zahl möglich. Das literarische Motiv der Dienstbarkeit bei einem fremden Herrn und der Befreiung aus dieser Sklaverei erlaubte mit einem Schlage eine fast unbegrenzte Erweiterung der Spielthemen für Satyrn. Jetzt konnten sie alle mögliche Chorrollen übernehmen...“⁴⁴⁴,

wobei der Satyrchor, da aus Dionysosdiener bestehend, die Beziehung zu Dionysos aufrechterhielt, auch wenn er (Dionysos), darin nicht vorkam.

Die beabsichtigte Wirkung solcher Aufführungen war nach Aristoteles, das Lächerliche der Handlung in den Vordergrund zu stellen, doch ist es undenkbar, daß ein Komos, die Vorstufe der Komödie, die ja das gleiche beabsichtigte, den Schluß einer Tragödiendrilogie bilden hätte können, wie es in klassischer Zeit beim Satyrspiel immer der Fall gewesen ist.

„Vorläufig sei nur soviel gesagt, daß am Anfang auch in Athen der Chor der Diener des Dionysos, der Satyroi, gestanden haben mußte. Ihr Tanz entwickelte sich durch besondere Umstände zu einem eigentlichen Singspiel um Dionysos... Aus periodisch wiederkehrenden Festen, aus den Kultverbindungen der Satyrthiasoi, haben sich so an einigen Orten geregelte Tanzspiele, Satyrdramata, entwickelt, deren Lied der kitharodische Dithyrambus war. Dieses Lied darf aber nicht verwechselt werden mit dem auletischen Dithyrambus des >kyklios choros<, der in Athen alljährlich von den Phylen im Wettkampf

⁴⁴³ ebd., S.58

⁴⁴⁴ Koller, H., 1963, S. 110

aufgeführt werden mußte. Dieser Dithyrambus erfuhr keine Entwicklung, sondern blieb eine geregelte, kultische Chorform.“

9.1.3. Dithyrambos, Tragödie, Komödie

„Ursprünglich begann die Tragödie mit Improvisationen (ebenso die Komödie, und zwar die eine mit denen, die den Dithyrambos anstimmten, die Komödie mit den Phallosbegehungen, so wie sie auch jetzt noch in vielen Städten gefeiert werden), entwickelte sich langsam und brachte eins nach dem anderen ans Tageslicht und machte viele Veränderungen durch, bis schließlich ihre Entwicklung ein Ende nahm, als sie ihre eigentliche Natur gewonnen hatte.

Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aischylos von einem auf zwei gebracht; zugleich hat er den Chor zurücktreten lassen und die gesprochene Rede zum Träger der Handlung gemacht. Sophokles hat drei Schauspieler und die Bühnenmalerei eingeführt. Zugleich nahm die Tragödie an Größe zu gegenüber den kleinen Geschichten des Anfangs, und nachdem die Redeweise anfangs lächerlich gewesen war (weil sie sich aus dem Satyrspiel entwickelt hatte), wurde die Tragödie erst spät feierlich und das Versmaß wandelte sich vom trochäischen Tetrameter zum iambischen Trimeter.“⁴⁴⁵

Aus dem Satyrspiel und dem Dithyrambos entstand also die Tragödie, die in der berühmten und vieldiskutierten Tragödiendefinition des Aristoteles näher bestimmt wird:

„Die Tragödie ist die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, daß jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und daß gehandelt und nicht berichtet wird und daß mit Hilfe von Mitleid und

⁴⁴⁵ Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1981, S. 28

Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird.⁴⁴⁶

Auch wenn jede einzelne Bestimmung dieser Definition, insbesondere die der Katharsislehre, einen Kommentar verdient, so gilt doch unser Interesse primär der Frage nach der Art des Dithyrambos, um den es sich hier handeln könnte. Geht man nämlich davon aus, hier handele es sich um den von mir weiter oben erwähnten Dithyrambos des ‚kyklios choros‘, dessen Instrument der Aulos war, wie übrigens nicht nur die neueren, sondern auch schon die klassischen Autoren es getan haben, so gerät man nicht nur in Widerspruch zu den antiken Zeugnissen, die von der Leier oder der Kithara als das Begleitinstrument des Chores sprechen,⁴⁴⁷ man ist zudem nicht in der Lage, für das große Formproblem der Tragödie: „das Nebeneinander der im attischen Dialekt rezitierten Schauspieltrimeter und der dorischen Chorlieder, das Zusammenspiel von Chor und Schauspieler“⁴⁴⁸ eine schlüssige Erklärung zu liefern. Charakteristisch für den Dithyrambos war sein respondierend vorgetragenes strophisches Chorlied; der Schauspieler, Exarchon genannt, stimmte das Lied an, der Chor antwortete. Diese streng symmetrische Form machte nicht nur ein mögliches Heraustreten des Vorsängers aus dem Chor unwahrscheinlich, wäre es trotzdem der Fall, so bleibt es weiterhin unverständlich, warum er nicht auch die Sprache des Chors, also Dorisch, sprach.

„Nur wenn der Dichter selbst zugleich das Instrument führt, das den Chor begleitet, ist damit eine außerhalb des eigentlichen Chorgeschehens stehende Gestalt da, welche das Geschehen

⁴⁴⁶ ebd., S. 30

⁴⁴⁷ Nicht nur Horaz, in ‚Über die Dichtkunst‘, spricht eine eindeutige Sprache, Sophokles selbst trat in seiner Tragödie ‚Thramyris‘ als Kitharode auf, während Aischylos den Spott des Euripides, über das dumpfe Geklimper seiner Kithara, ertragen mußte.

⁴⁴⁸ Koller, H., 1963, S. 167

kommentiert, erläutert -aber nur wenn das Instrument die Lyra ist und sie der Dichter selbst spielt.“⁴⁴⁹

Tatsächlich bedeutet der Name des ersten Tragödiendichters, des freilich noch mythischen Thespis, ‚Kitharode‘, von ihm heißt es in den Wespen des Aristophanes: „Als erster erfand er den Prologos und die Rhesis, und er hatte einen Hypokrites.“⁴⁵⁰

Der Chor erzählte also im feierlichen und fremdklingenden Dorischen, Dinge nach, die, im rezitativ vorgetragenen Prooimion, im Prolog oder in den die Chorlieder verbindenden Trimeterversen, Rhesis genannt, durch den Dichter und Kitharoden schon ausgesprochen wurden, und zwar in der Sprache, die allen verständlich war, im Attischen.

So läßt sich erklären, warum für Platon (Staat 394 b/c), der die poetischen Gattungen in drei Gruppen, Mimesis, Dihegesis, oder eine Mischform beider, unterteilt, der Dithyrambos (allerdings der Neue), eine rein dihegetische Form, eine Mythenerzählung des Dichters ist, während Tragödie und Komödie unter die mimetische Dichtung fallen, da in ihnen die Darstellung in erster Linie durch Handlung erfolgt.

Die erste historische Person, die für die Satyrthiasoi Dithyramben verfaßte, war der Dichter und Kitharode Arion, der zur Zeit des Tyrannen Periander, um 600 v. Chr., in Korinth wirkte. Durch Herodot⁴⁵¹ ist uns nicht nur der Mythos über die Rettung Arions durch den Delphin überliefert worden; nach Herodot soll Arion als erster einen Satyrchor aufgestellt haben, mit dem er die nach ihm benannten⁴⁵² Dithyramben einstudiert hat. Er war also Chorodidaskalos, Vorsänger und Kitharode zugleich, der Exarchon des Dithyrambos. Arion galt aber auch als der Erfinder der Tragödie,⁴⁵³ d.h., der Dithyrambos aus dem nach Aristoteles die spätere attische Tragödie entstand,

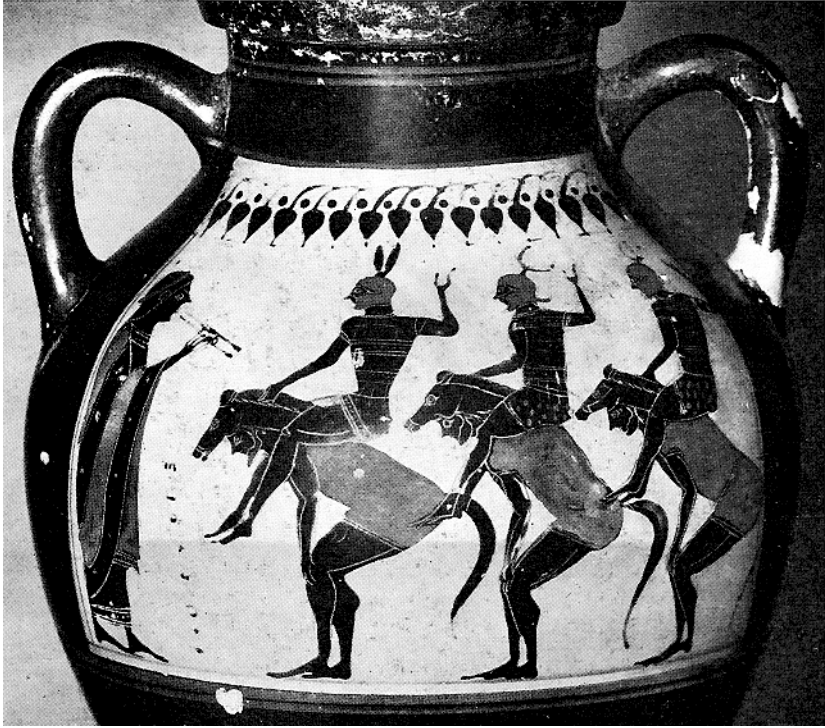
⁴⁴⁹ ebd.,

⁴⁵⁰ Aristophanes, Wespen, in: Koller, H., 1963, S. 168

⁴⁵¹ Herodot, I 23, in: Koller, H., ebd., S.171.

⁴⁵² Der aktive Schritt solch einer ‚Benennung‘ deutet eindeutig auf eine Loslösung von starren kultischen Formen hin.

⁴⁵³ Weswegen Korinth, in dem um 400 v. Chr. geführten kulturpolitischen Streit, die Urheberschaft über die Tragödie für sich beanspruchen konnte



muß diese neue literarische Gattung des kitharodischen Dithyrambos gewesen sein und nicht der kultisch-auletische des ‚kyklios choros‘. Thematisch hatte dieser Dithyrambos nichts mehr mit Dionysos zu tun, auch später nicht bei Euripides, der den Aulos bei manchen Liedern einsetzte⁴⁵⁴, wodurch jetzt die Aporie Max Wegners aufschlußreich wirkt:

„In den Bakchen des Euripides würde man am allerersten einen Hinweis auf das dionysische Feierlied erwarten. Doch fehlt hier merkwürdigerweise das Wort, obwohl die ganze Tragödie, vor allem aber das einzelne Chorlied, ein Dithyrambos ist.“⁴⁵⁵

Was ist aber mit den zahlreichen Zeugnissen, die von einer maßgeblichen Bedeutung des Aulos für das Drama sprechen. „Die Vorherrschaft der Auloi erklärt sich aus ihrer Verwendung bei Umzügen aller Art; von den ursprünglichen chorischen Aufzügen her werden sie bei den ausgebildeten dramatischen Aufführungen beibehalten.“⁴⁵⁶

Die Umzüge, von denen hier die Rede ist, waren Maskenaufzüge, die bei Frühlingsbeginn und anderen Anlässen (Getreideernte, Weinlese), zu Ehren und im Dienste des Gottes Dionysos stattfanden. Als Raben, Pferde, Frösche, Schwalben u.v.m. verkleidet, zogen die Anhänger des Gottes in Gruppen umher, häufig auf einem Schiffskarren (lat. carrus navalis, daher auch die heutige Bezeichnung ‚Karneval‘). Diese Gruppen, die von Dorf zu Dorf zogen wurden, nach dem griechischen Wort für Dorf, Komos, Komoi genannt, ihr gelegentlich agonal zwischen zwei Gruppen vorgetragenes Lied, Komodia .

„Aus einer nicht näher bestimmaren Komosart zur Feier des Gottes Dionysos entwickelte sich in Athen dann das Schauspiel, das weiterhin Komodia genannt wurde, nachdem es längst nicht mehr nur ein Zug

⁴⁵⁴ „Der aber plündert all' und jeden Hurengesang, Meletos-Skolien, Karier-Slaven-Dudelei“ sagt Aischylos in den ‚Fröschen‘ des Aristophanes. In: Koller 1963, S. 172

⁴⁵⁵ Wegner, M., 1949, S. 81

⁴⁵⁶ Wegner, M., 1949, S. 106

schwärmender Dionysosjünger war, sondern schon Schauspieler und Dialogszenen bekommen hatte, in enger Anlehnung an die bereits voll entwickelte Tragödie.“⁴⁵⁷

Sowohl der Komos als auch die voll ausgebildete Komödie, wurden fast ausschließlich durch den Aulos begleitet, wie Aristophanes und andere antike Autoren, unmißverständlich berichten. Dagegen gibt es keine überzeugenden Beweise für einen auleitischen Charakter der Tragödie. Die Zeugnisse, die so etwas nahe legen, tun das nur, weil sie Komödie und Tragödie unter dem Begriff des Dramas in eins zusammenfassen.

9.1.4. Nietzsche und seine Tragödie

Nachdem nun unser apollinisch-erhabener Scharfblick den Sieg über das komische Tragödienverwirrspiel davonzutragen scheint, wird uns, so glaube ich jedenfalls, klarer, warum unser Dionysosjünger auf seinem Weg zurück in die Anfänge der abendländischen Zivilisation in die Irre laufen mußte.

Der Charakter der apollinischen Musik, die Dominanz des Rhythmus in ihr, ist Nietzsche so wenig entgangen, wie die Eigenschaft des dionysischen Dithyrambos, den Menschen „zur höchsten Steigerung aller seiner symbolischen Fähigkeiten“⁴⁵⁸ zu reizen, ihn zum „Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur“⁴⁵⁹ zu drängen. Er hat richtig erkannt, daß es „ursprünglich nur Chor und nichts als Chor war“⁴⁶⁰, und daß dieser dithyrambische Chor keine willkürlich phantasierte Welt war, sondern die Welt von Verwandelten, von dionysisch erregten ‚fingierten Naturwesen‘. Er hat auch richtig erfaßt, daß das uns ‚befremdende Phänomen‘ der späteren

⁴⁵⁷ Koller, H., 1963, S. 139. Einem Bericht Aristoteles zufolge, spielte dabei Epicharmos aus Sizilien eine entscheidende Rolle, dem Aristoteles die Erfindung komischer Mythen zuschreibt. Aristoteles, Poetik, S. 30

⁴⁵⁸ Nietzsche, F., KSA 1, S. 33

⁴⁵⁹ ebd,

⁴⁶⁰ ebd., S. 52

Konstitution des Tragödienchors die künstlerische Nachahmung jenes Phänomens sei.⁴⁶¹ Er hat die auch für meine Arbeit wichtige Intention geäußert, daß es

„auch historisch nachweisbar sein (müßte), wie jede an Volksliedern reiche productive Periode zugleich auf das Stärkste durch dionysische Strömungen erregt worden ist, welche wir immer als Untergrund und Voraussetzung des Volksliedes zu betrachten haben.“⁴⁶²

Indem aber Nietzsche sich die attische Tragödie und den dionysischen Dithyrambos als das unmittelbar gemeinsame Ziel der künstlerischen Triebe, des Apollinischen und des Dionysischen, vorgestellt hat, konnte er sich bei den dabei entstehenden Fragen, nicht nur was die Geburt, sondern auch den Tod der Tragödie, betraf nicht anders helfen, als durch die Vermutung, ihr Tod sei das Werk des theoretischen, optimistischen und moralischen ‚Dämons Sokrates‘, oder der Prolog Erfindung des von diesem ‚Dämon‘ besessenen Euripides. Indem er den historisch-musikalischen Prozeß, der zur Geburt der Tragödie geführt hat, nicht wahrnahm (oder nicht wahrnehmen wollte?), mußte er auch ihren Tod verklären.

Historisch-musikalisch, philologisch? Seine Wertschätzung zu dieser Frage faßt Nietzsche wie folgt zusammen:

„denn ich wüßte nicht, was die classische Philologie in unserer Zeit für einen Sinn hätte, wenn nicht den, in ihr unzeitgemäss -das heisst gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit- zu wirken.“⁴⁶³

Wer dieses Buch mit bloß philologischen Kriterien zu messen sucht, läuft Gefahr seinen Sinn eher zu verschleiern als sich ihm zu nähern.

⁴⁶¹ „Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler >Nachahmer<“ Nietzsche, F., KSA 1, S. 30

⁴⁶² ebd., S. 48

⁴⁶³ Nietzsche, F., Vom Nutzen und Nachteil der Historie. KSA 1, S. 247

„Wenn nämlich der Künstler bei jeder Enthüllung der Wahrheit immer nur mit verzückten Blicken an dem hängen bleibt, genießt und befriedigt sich der theoretische Mensch an der abgeworfenen Hülle.“⁴⁶⁴

Nietzsches Intention kann man nicht mit historisch-philologischen Mitteln (nach)spüren. Sie ist nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die ‚kommende Zeit‘ gerichtet, ihr Gott heißt Dionysos, dessen Wiederkehr noch bevorsteht:

„Diese utopische Einstellung, die sich auf den kommenden Gott richtet, unterscheidet Nietzsches Unternehmen vom reaktionären Ruf >Zurück zu den Ursprüngen<. Überhaupt verliert das teleologische Denken, das Ursprung und Ziel miteinander kontrastiert, seine Kraft“.⁴⁶⁵

Die Ähnlichkeit dieser Vorstellung romantischen Ursprungs, mit der christlichen Lehre, die auf dem Verzicht aufgebaut ist, bekommt bei Nietzsche eine ihr entgegengerichtete Wendung:

„Gegen die Moral also kehrte sich damals, mit diesem fragwürdigen Buche, mein Instinkt, als ein fürsprechender Instinkt des Lebens, und erfand sich eine grundsätzliche Gegenlehre und Gegenwerthung des Lebens, eine rein artistische, eine antichristliche. Wie sie nennen? Als Philologe und Mensch der Worte taufte ich sie, nicht ohne einige Freiheit -denn wer wüsste den rechten Namen des Antichrist?- auf den Namen eines griechischen Gottes: ich hiess sie die dionysische.-,“³⁶⁴

Während das Apollinische für Nietzsche, im Sinne Schopenhauers, die Vorstellung des ‚Ur-Einen‘ in der Welt, als Erscheinung bedeutet, „symbolisiert das Dionysische die allem Schein zugleich innewohnende Tendenz eines ihn aufhebenden Ereignisses“.⁴⁶⁷

Dionysos ist nach Eugen Fink

⁴⁶⁴ Nietzsche, F., KSA 1, S. 98

⁴⁶⁵ Habermas, J., 1988, S. 108

⁴⁶⁶ Nietzsche, F., KSA 1, S. 19

⁴⁶⁷ Ries, W., 1987, S. 25

„der Schnitt der Zeit selbst, die alles nimmt, was sie gebracht hat, die schenkt und raubt, baut und zerstört, fügt und bricht. Dionysos ist das Schenkende und Raubende der ewigen Wiederholung.“⁴⁶⁸

Die in diesem Zusammenhang von Nietzsche entwickelte ‚*Artistenmetaphysik*‘ begreift die Welt, in Opposition zum sokratisch-platonischen Denken, das sich an den Kategorien der Kausalität und Identität orientiert und an den Primat der Vernunft glaubt, nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt.⁴⁶⁹

Diese Formel, die gleichzeitig gegen die von Aristoteles bis Schopenhauer ‚*moralisierende Tendenz*‘ in der Ästhetik sich richtet, darf nicht mit der Theorie des *l’art-pour-l’art* identisch gedeutet werden, wie Habermas⁴⁷⁰ es tut. Dafür oder besser gesagt, dem entgegen spricht Nietzsche hier eine eindeutige Sprache:

„Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben: wie könne man sie als zwecklos, als ziellos, als *l’art-pour-l’art* verstehen?“⁴⁷¹

Und an anderer Stelle:

„Die Sphäre der Poesie liegt nicht ausserhalb der Welt, als eine phantastische Unmöglichkeit eines Dichterhirns: sie will das gerade Gegenteil sein, der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit und muss eben deshalb den lügenhaften Aufputz jener vermeinten Wirklichkeit des Culturmenschen von sich werfen.“⁴⁷²

Die Kunst muß „vor Allem Reinheit in ihrem Bereiche verlangen“⁴⁷³ doch sind das ‚*Apollinische*‘ und das ‚*Dionysische*‘ Bestimmungen ihres Verhältnisses zur nichtästhetischen Welt:

⁴⁶⁸ Fink, E., *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, Stuttgart 1973, S. 108

⁴⁶⁹ „In der That, das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und Hintersinn hinter allem Geschehen, -einen >Gott<, wenn man will, aber gewiss nur einen gänzlich unbedenklichen und unmoralischen Künstler-Gott, der im Bauen wie im Zerstören, im Guten wie im Schlimmen, seiner gleichen Lust und Selbstherrlichkeit inne werden will, der sich, Welten schaffend, nun der Noth der Fülle und Ueberfülle, vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst.“ Nietzsche, F., KSA 1, S. 17

⁴⁷⁰ Siehe: Habermas, J., 1988, S. 116

⁴⁷¹ Nietzsche, F., KSA 6, S. 127

⁴⁷² Nietzsche, F., KSA 1, S. 58

⁴⁷³ ebd., S. 152

„Während die apollinische oder schöne Kunst uns der Geltung unseres nichtästhetischen Weltverhältnisses versichert, entwertet die dionysische Kunst es zu bloßem Schein ohne Geltung.“⁴⁷⁴

Die dionysische Wahrheit bringt uns eine „andere Erfahrung von Kunst“⁴⁷⁵ bei, indem sie nicht nur den ästhetischen Schein, sondern auch die nichtästhetische Welt zum bloßem Schein depotenziert. Diese dionysische Erfahrung, die des ‚Übermaßes‘, ist aber nur in ihrer vorästhetischen oder barbarischen Gestalt fähig, das Eintauchen in eine alle Entzweiung überwindende, Mensch und Natur verschmelzende Einheit herbeizuführen. Die drohende Inkarnation des Dionysos durch Nietzsche, sein Dionysos, der nahe daran ist

„die Fesseln der Individuation und die letzte Trägheit des Fleisches aufzubrechen, um in einem wahrsagenden Rausch den Schmerzjubil der Geburt mit dem des Todes zu vereinigen“⁴⁷⁶,

ist ein Zustand, den kein irdisches Subjekt aushalten kann, dies ist die Vorstellung des Unerträglichen schlechthin. Freude an der dionysischen Kunst kann nur der haben, der sich von der Perspektive des Individuums, des Daseins überhaupt, befreien kann, ein ‚Übermensch‘.

„Übermenschlich ist das Subjekt der ästhetischen Lust, weil es eine radikale Freiheit gewinnt.“⁴⁷⁷

In einem Akt der Sublimierung, den Nietzsche ‚die apollinische Täuschung‘ nennt, kann und muß deswegen das Dionysische als ästhetisches Phänomen, nur durch das Apollinische erscheinen, ist nur an diesem seinen Antipoden ablesbar.

⁴⁷⁴ Menke, Ch., 1992, S. 246

⁴⁷⁵ ebd., S. 244. Die dionysische Wahrheit ist nicht eine Art von Kunst, die metaphysisch eine andere Wahrheit über die Welt hinaus zur Geltung bringt, sondern etwas das im Sinne der ästhetischen Erfahrung bei Kant, eine andere Erfahrung von Kunst ermöglicht „durch eine Selbstreflexion des schönen Scheins, die Erinnerung an seinen verborgenen Untergrund“ ebd.

⁴⁷⁶ Sloterdijk, P., 1986, S. 147

⁴⁷⁷ Menke, 1992, S. 248

„Die Musik der singenden Böcke ist eine dionysische Aufwallung- in apollinische Anführungszeichen gesetzt... Ohne Anführungszeichen keine Aufführungsrechte... Die Freiheit der Kunst wird mit dem Zwang zur Kunst bezahlt“⁴⁷⁸

Um den künstlerischen Status zu erlangen, müssen die dionysischen Orgien einer ‚Vorreinigung‘ unterzogen werden, das was Nietzsche die ‚Dorische Vorzensur‘ bezeichnet:

„Ich vermag nämlich den dorischen Staat und die dorische Kunst mir nur als ein fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen zu erklären in einem unausgesetzten Widerstreben gegen das titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen.“⁴⁷⁹

Die Versöhnung beider Triebe, dieses ‚geheimnisvolles Ehebündnis‘, dessen Kind, die Tragödie „zugleich Antigone und Cassandra ist,“⁴⁸⁰ bedeutet

„Den historischen Kompromiß der abendländischen Kultur. Die orgiastische Naturkraft wird durch den apollinischen Kompromiß nach oben gezwungen und als Kunstenergie ein für alle Mal mit dem Register des Symbolischen verschweißt.“⁴⁸¹

Der ‚lethargische‘ Zustand zu dem das Dionysische drängt, wird durch „künstlerische Bändigung des Entsetzlichen“⁴⁸² zur Vorstellung des ‚Erhabenen‘, der ‚Ekel des Absurden‘ wird durch die ‚künstlerische Entlandung‘ zur Vorstellung des ‚Lächerlichen‘ umgewandelt. Das Erhabene

⁴⁷⁸ Sloterdijk, P., 1986, S. 54

³⁷⁷ Nietzsche, F., KSA 1, S. 41. Interessant ist hier, wie diese Vorstellung über die Kunst, auch das gesellschaftliche Bild im Mitteleuropa des 19. Jhr., über die Menschen auf dem Balkan widerspiegelt. Nach diesem Bild waren die Menschen auf dem Balkan nicht nur ‚wild‘ ‚rebellisch‘ und ‚aufrehrerisch‘, sondern auch ‚schmutzig‘ und ‚stinkend‘. „Damit manifestiert sich deutlich das Desinteresse oder die Abneigung gegenüber den Vorgängen auf dem Balkan. Man verspürt politisches Unbehagen bei der Annäherung an dieses Thema, die beste Verteidigung der traditionellen Nichtbeschäftigung ist ein ‚soziale‘ Hygiene heischender Angriff auf die dortigen Verhältnisse. Erst wenn sich die Balkanier gewaschen haben, werden ihre Gesellschaften wahrgenommen. Die Schmutzigen und Wilden in Europa sind also solche nicht diskursfähig.“ Stefanov, N., In den Schluchten des Balkan. Zu einer balkanischen Ästhetik des Widerstands. In: Perspektiven NR. 16 Mai/Juni 93, S. 29

⁴⁸⁰ Nietzsche, F., KSA 1, S. 42

⁴⁸¹ Sloterdijk, P., 1986, S. 64

⁴⁸² Nietzsche, F., KSA 1, S. 567

und das Lächerliche bilden jene „Mittelwelt zwischen Schönheit und Wahrheit“⁴⁸³, in der der Mensch als Satyr, als fingiertes Tier, als Schauspieler, mit der Unmittelbarkeit spielt, spielen muß. Dies ist der ‚ironische Ort‘, an den

„das menschliche Bewußtsein ontologisch... gestellt..., seine eigenen Fiktionen zu durchschauen verdammt ist.“⁴⁸⁴

„Keine apollinische Ethik ohne dionysische Unterhöhlung; aber keine dionysische Ethik ohne apollinische Autonomiefiktionen.“⁴⁸⁵

Welche sind aber nun die Konsequenzen der Einsicht, „daß derselbe Wille, der als apollinischer die hellenische Welt ordnete, seine andre Erscheinungsform, den dionysischen Willen in sich aufnahm?“⁴⁸⁶ Nietzsche, der als Vorreiter der Psychologie, in einem Akt der psychischen Spaltung, mit seiner Zweigöttermaske, auf der philosophischen Bühne erschienen ist, merkt plötzlich, „daß er selbst nicht Einer ist, sondern eine Zwei, die davon träumt, sich als Eins zu haben“.⁴⁸⁷ Durch den Einblick ins dionysische Wesen, ‚den Abgrund unter den Formen‘, merkt das apollinische Subjekt jetzt, daß seine Autonomie eine Fiktion ist, es kann sich selbst nicht begreifen. Jedesmal wenn es glaubt, sich durch den Prozeß der Selbstreflexion, durchschaut zu haben, wird es von einer Unruhe ergriffen, die sich von der Einsicht speist, daß das ‚Andere‘, das ‚Beste‘ ihm fehlt. Es muß schmerzlich erfahren, daß Selbstreflexion und Identität nicht gleichzeitig zu haben sind, die angestrebte Verfassung des ‚Helle-Seins‘ kann sich von ihrer Schatten-Seite nicht trennen. Das Apollinische, das an die Omnipotenz seiner Vernunft zu glauben begonnen hatte, muß erkennen, daß das Drama als Ganzes eine Wirkung erreicht, „die jenseits aller apollinischen Kunstwirkungen liegt“.⁴⁸⁸ Da das Dionysische sogar das Übergewicht zu erlangen droht, fordert Nietzsche, mit

⁴⁸³ ebd.

⁴⁸⁴ Sloterdijk, P., 1986, S. 165

⁴⁸⁵ ebd.

⁴⁸⁶ Nietzsche, F., KSA 1, S. 570

⁴⁸⁷ Sloterdijk, P., 1986, S. 68

⁴⁸⁸ Nietzsche, F., KSA 1, S. 139

einem heroischen und zugleich verzweifelten Gestus, daß „von dem dionysischen Untergrunde der Welt, genau soviel dem menschlichen Individuum ins Bewußtsein treten“ zu lassen sei, „als von jener apollinischen Verklärungskraft wieder überwunden werden kann.“⁴⁸⁹ Nietzsches Reflexionen über das Drama geraten somit selbst zu einem existentialistischen Drama, vollziehen sich nicht mehr als Ideen, sondern klingen wie die Musik einer dramatischen Aufführung, als das Leben aufzufassen ist. Sein Denken entwickelt sich zu einem tiefenpsychologischen Ereignis:

„Denken ist das Ereignis des Denkens: das Abenteuer des Erkennenden -das Drama der Dramen“⁴⁹⁰,

seine Stilistik zielt auf „den lustschmerzlichen Leibgrund der Erkenntnis“⁴⁹¹, seine Sprache offenbart sich als „Sprachwerdungstendenz der Physis“⁴⁹² in einer „Art und Weise, wie sich das Bewußtsein einer hermetischen Gnosis des Leibes zur Sprache brachte“⁴⁹³. Keine Kunst des Redens ist hier gemeint, kein demagogischer Logos, keine Rhetorik und auch nicht der Glaube an die Omnipotenz der Vernunft, die durch die sprachliche Erfassung, alles Wesen erfassen zu können meinte.

„Denn tiefenpsychologische Prozesse -von Nietzsche her gesprochen: das Drama, die Tragödie, das Ereignis- sind... das ontologische Muster dessen, was seiner eigenen Seinsweise nach für uns nicht vollbringbar... ist. Sie ragen -inmitten des herrschenden Verfügungsrationalismus- als Monumente für die Unverfügbarkeit des Allerwirklichsten hervor.“⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ ebd., S. 155. „Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken- und was ist sonst der Mensch?- so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr eignes Wesen decke“ ebd.

⁴⁹⁰ Sloterdijk, P., 1986, S. 138

⁴⁹¹ ebd., S. 130

⁴⁹² ebd., S. 142

⁴⁹³ ebd., S. 123. „Hier kommen alle Dinge liebkosend zu deiner Rede und schmeicheln dir; denn sie wollen auf deinem Rücken reiten (...) alles Sein will hier Wort werden, alles Werden will von dir reden lernen“ Nietzsche, F., KSA 6, S. 340

⁴⁹⁴ ebd., S. 181

Die Welt des materiellen Komforts und die, durch die Massenmedien inszenatorische, Simulation einer Wirklichkeit anstelle der Wirklichkeit, können „die unerträgliche Proliferation des Leidens gerade aufgrund solcher Erträglichkeitskonstruktion“⁴⁹⁵ nicht verdecken. Die ‚herrliche Illusion‘ von der Nietzsche gesprochen hat, ist nicht mit einer Politik des Vergessens zu verwechseln; sie hat auch nicht nur eine ästhetische, sondern darüberhinaus, eine moralische Dimension: indem sie das Wort einer ‚Ökologie des Leidens‘ redet, ist sie zugleich „Erinnerung an das Ethos des bejahenden Standhaltens gegen die moderne Idee einer abschaffenden Verneinung.“⁴⁹⁶

In Nietzsches Philosophie kündigt sich ein ‚dionysischer Materialismus‘ an, der einer

„erneuten und vertieften Vermittlung von Erkenntnis und Sinnlichkeit“⁴⁹⁷

das Wort redet. Sein leibhaftiges Denken „erscheint demnach als die dionysische Stille nach dem Sturm..., die Feier des Gewöhnlichen im Licht des Exzesses.“⁴⁹⁸

„Seither ist die Philosophie taub, wenn es gilt, die Wahrheit über sich zu hören; sie will nicht wahrhaben, daß sie ein Denken auf der Suche nach dem verlorenen Orgiasmus ist.“⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ ebd., S. 157

⁴⁹⁶ ebd., S. 162

⁴⁹⁷ ebd., S. 130

⁴⁹⁸ ebd., S. 114

⁴⁹⁹ ebd., S. 113

10. Adligenkultur versus Volkskultur

10.1. Die Lehre vom Ethos

10.1.1. Das Ethos des Orgiasmus

Über den musikalischen und sozialpolitischen Hintergrund der Aulos-Kithara Problematik habe ich weiter oben ausführlich berichtet. Dieser mit Vehemenz ausgetragenen Auseinandersetzung, eine Auseinandersetzung bei der es um das Wesen der altgriechischen Musik und des Staates ging, ist auch das Entstehen einer Theorie zu verdanken, die für diese Musik von großer Bedeutung ist, nämlich die Lehre vom Ethos. Gewiss handelt es sich hier um keine homogene und in sich abgeschlossene Theorie, doch seitdem H. Abert in seinem Buch ‚Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik‘ alles gesammelt hat, was zu diesem Thema gesagt und geschrieben wurde, ist man geneigt, diese Fülle von Ansichten als eine Theorie zu verstehen und zu bezeichnen.

Provoziert und hervorgerufen wurde diese weitreichende Lehre eben durch das Aufkommen des Aulos, der im Gefolge der kleinasiatischen Kulte der ‚Großen Mutter‘ Kybele und des Dionysos auf dem griechischen Mutterland landen und sich schnell flächendeckend ausbreiten konnte. Die aufreizenden wilden Gesänge und Tänze des Gefolges der Göttin, der Korybanten, die unter der Begleitung des Aulos stattfanden, konnten, ähnlich den Praktiken bei anderen ekstatischen Kulturen, ‚bestimmte anfällige‘ Menschen in eine ekstatische Raserei versetzen.

Dieser Zustand wurde so ins Extreme gesteigert, daß er zu einer Entladung, zu einer Reinigung (Katharsis) der pathogenen Affekte führte.

„Diese seelische Erregung, die von Angstzuständen begleitet werden konnte, wurde als Gottbesessenheit (Enthusiasmus) erfahren, die nur

durch das homöopathische Mittel des Tanzes im Kult dieses Gottes geheilt (abreagiert) werden konnte.“⁵⁰⁰

Dieser Enthusiasmus war nur eine von den verschiedenen Arten des Wahnsinns, der Mania, wie Plutarch differenzierend bemerkt:

„Eine andere Art des Wahnsinns ist nicht ohne göttliche Mitwirkung, sie ist nicht psychogen, sondern eine von außen kommende Inspiration und >Verrückung< des Verstandes und der Vernunft... Die gemeinsame Bezeichnung für alle diese Erscheinungen heißt >Enthusiasmos<... Zum Enthusiasmos zählt auch die seherische Gabe, aus Inspiration durch Apollo und Teilhabe an seiner Kraft; aber auch die bacchische Raserei, welche vom Gott Dionysos ausgeht.“⁵⁰¹

Allerdings bedurfte es dazu einer spezifischen seelischen Veranlagung wie in einem interessanten Vergleich zu lesen ist:

„Wie wenn der phrygische Aulos ertönt, nicht alle in Raserei geraten, sondern nur die, welche von der Göttin Rhea ergriffen werden, durch das Lied an ihre >Anfälligkeit< erinnert werden, so geraten auch nicht alle in Verzückung, wenn sie Philosophen hören..., sondern die, welche eine natürliche Verwandtschaft mit der Philosophie haben.“⁵⁰²

Auszumachen war dies nur über eine empirische Probe, durch das Abspielen der verschiedenen Melodien: „Diese Liedweisen... sind die einzigen, welche die innere Ergriffenheit bewirken und kundtun, wer der Götter und der Weihen bedarf.“⁵⁰³

⁵⁰⁰ Koller, H., 1963, S. 150

⁵⁰¹ Plutarch, Erotikos 758 e, in: Koller, H., ebd., S. 151

⁵⁰² Lukian, Nigrinos 37, in: Koller ebd., S.150

⁵⁰³ Platon, Symposion 215 b, in: Koller, H., ebd., S. 151. Eine der altgriechischen fast ähnlich verlaufende Heilungsmethode, die in Rumänien bis in unsere Tage hinein praktiziert wird, wird von der Ethnographie bezeugt. Die Heiler dort werden nach dem Namen der Krankheit ‚Calus‘, Calusari genannt. Die Diagnose, ob der Kranke von dieser Krankheit befallen ist oder nicht, wird durch das Abspielen der verschiedensten Melodien erstellt. „Wenn der Kranke während dieser Diagnose zittert oder mit der Ferse aufstampft, ist kein Zweifel mehr, daß er von der Krankheit Calus befallen ist. Nun folgt der eigentliche Heilungstanz, wobei es für jede Art von Krankheit, die unter dem Namen Calus zusammengefaßt werden, eine besondere Melodie gibt.“
Richard Wolfram, *Alterklassen und Männerbünde in Rumänien*. Mitt. der anth. Gesellschaft in Wien, LXIV Band, 1934

Es war die pythagoreische Schule, die diese primär medizinischen Befunde zu einer umfassenden musikalisch-ästhetischen Theorie ausbaute, zu einer Theorie der Wechselbeziehung der Musik und der seelischen Vorgänge, was zu einer Theorie über die ethische Macht der Musik weiter entwickelt wurde. Dabei ist die Ästhetik der Pythagoreer ein Ableger ihrer Zahlentheorie.

„Gleich den Gestirnen des Himmels befindet sich auch die menschliche Seele in einer beständigen, nach bestimmten Zahlenverhältnissen geordneten Bewegung. Diese Zahlenverhältnisse aber entsprechen, einem Wort des Ptolemäus gemäß, der αρμονικοί των φθόγγων λόγοι. Daraus ergibt sich, daß bestimmte Melodien z.B. bestimmte Seelenbewegungen bei dem Hörer hervorzurufen und dementsprechend sein Gemütsleben zu beeinflussen imstande sind. Darin liegt die Grundursache der gewaltigen sittlichen Macht der Musik, darauf gründet sich ihre Fähigkeit, eine επανόρθωσις των ηθων“⁵⁰⁴

also eine Wiederherstellung der Sitten zu bewirken.

In einem poetisch brillianten Satz beschreibt Platon diesen Vorgang folgendermaßen:

„Μάλιστα καταδύεται εις το εντος της ψυχης ό τε ρυθμός και αρμονία και ερρωμενέστατα άπτεται αυτης.“⁵⁰⁵

Bei diesem Vorgang wurde der Körper als das Instrument der Seele aufgefaßt, denn nur ihr wurde eine Eigenbewegung zugesprochen.

Den notwendigen und folgerichtigen Schluß dieses Gedankenganges bildete die Auffassung, daß die Musik überhaupt durch die Bewegung der Seele entstehen kann, daß sie eben gerade Ausdruck (Mimesis) der Seele ist, wie in der Tat der attische Musiker und Erfinder dieser Theorie, Damon, behauptete: „Bestimmte Lieder und Tänze entstehen notwendigerweise, wenn die Seele sich auf bestimmte Weise bewegt.“⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Abert, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899, S. 5

⁵⁰⁵ Platon, *Resp. III*, 401 d, in: Abert, H., ebd., S. 49

⁵⁰⁶ in: Koller, H. ebd., S. 153

Wir haben es hier also mit einer Wechselwirkung der beiden Bewegungen, der musikalischen und der psychischen zu tun: Eine bestimmte Seelenbewegung läßt eine bestimmte Musik entstehen, die wiederum auf das Gemütsleben des Hörers einwirkt, was Platon in dem schon zitierten Satz unübertrefflich plastisch ausgedrückt hat.

Nach Damon war die Wirkung der Musik so stark, daß sie nicht nur in Lage war zur Arete zu führen, sondern für die ganze staatliche Ordnung von konstitutiver Bedeutung war.

„Eine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiel steht. Werden doch nirgends die Tonweisen verändert, ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze.“⁵⁰⁷

Aus diesem Grund wies er der Musik eine zentrale Rolle in der Jugenderziehung zu.⁵⁰⁸ So folgten der ersten Erkenntnis über die sittliche Macht der Musik Schlußfolgerungen über ihren Einsatz für das soziale Leben im Dienste der Polis. Der altgriechische Musiker wurde somit zum sittlichen Erzieher seines Volkes auserkoren, was ihm einen Zuwachs an Verantwortung brachte, denn nun muß er in der Lage sein, die negativen Wirkungen der Musik zu neutralisieren und die positiven in den Dienste des sittlichen Ideals zu stellen. Dadurch erhalten die ethisch-medizinischen Vorstellungen der Ethostheorie eine erzieherisch soziale Komponente, als deren strengster Vertreter zweifelsohne Platon anzusehen ist. Es sind gewiß pythagoreische Ansichten, die Platon im Anschluß an Damon wieder aufgreift, denn ursprünglich waren es die Pythagoreer, die von der grundlegenden Bedeutung der Musik für die Konsolidierung des Staates gesprochen haben.

„Sicherlich hat in den ältesten Zeiten, als der Staat noch in keiner Weise bestimmt eingerichtet war, die Pflege der Musik zusammen mit der Tugend die Unruhen und Zwistigkeiten sowohl innerhalb der einzelnen Völker, wie mit ihren Nachbarn gemildert, hat die

⁵⁰⁷ Platon, Staat, 424 c, in: Koller, H., ebd., S. 156 ff.

⁵⁰⁸ s. Neubecker, A. J., 1977, S. 130 ff.

Feindschaften der Städte und Völker aufhören lassen, indem sie geregelte Zeiten für Volksfeste lehrte und durch die bei ihnen üblichen Fröhlichkeiten und Vergnügungen die gegeneinander gerichtete Wildheit beschwichtigte und die Gesittung dafür einführte.⁵⁰⁹

Man könnte sogar, gibt sich an anderer Stelle Aristides überzeugt, den Charakter ganzer Staaten aus den Melodien und Rhythmen, deren sie sich bedienen, herauslesen.⁵¹⁰

Der gleiche Aristides gewährt uns auch Einsicht in die Methode und Organisation dieser musikalischen Erziehung, die mit Hilfe der verschiedenen Melodien und Rhythmen erfolgte.

„Gebraucht man die Harmonien... indem man entweder nach dem Gesichtspunkt der Wesensgleichheit oder nach dem der Gegensätzlichkeit die Harmonie an die jeweilige Seele heranbringt, so wird man die schlechte und versteckte sittliche Wesensart enthüllen und heilen, eine bessere (ins Herz) hineinlegen und eine feste Überzeugung herbeiführen. Falls ein unedler und roher Charakter im tiefsten Grunde vorhanden ist, muß man ihn über die mittlere Linie zu seinem Gegenteil führen, falls ein feiner und rechtschaffener, ihn auf Grund der Wesensgleichheit bis zum richtigen und günstigen Maß fördern und steigern.“⁵¹¹

Ähnlich lautende Stellen lassen sich auch bei Platons Werk, vor allem in seinem ‚Staat‘ in Fülle finden. Darin wird eine Hochschätzung und Kenntnis der Tiefenwirkung der Musik sichtbar, die Platon, eben aus diesem Grunde, zum Aufbau und Erhalt eines gesunden Staatslebens einsetzen möchte. Diese Würdigung der Musik steht allerdings im Widerspruch zu der Stellung der Kunst in seiner Ideenlehre, in der die Kunst und die Musik lediglich zur

⁵⁰⁹ Aristides Quintilianus, *Über die Musik* p. 74, in: Koller, H., S. 54

⁵¹⁰ Aristides Quintilianus, *ebd.*, p. 73, in: Abert, H., *ebd.*, S. 50

⁵¹¹ Aristides Quintilianus, *ebd.*, p. 95, in: Koller, H., *ebd.*, S. 153

Nachahmung fähig sind, d.h. der Künstler in Wirklichkeit keine Ideen, sondern nur εἰδῶλα, Abbildungen der Dinge hervorbringt.

Platon nennt in diesem Zusammenhang die Musik παιδιά, Kinderspiel, freilich ein wenig schmeichelhafter Ausdruck. Wie soll aber dann gleichzeitig die Musik, als Vorbereiterin der Philosophie, in der Lage sein, die Menschen gar sittlich zu erziehen, wo sie doch nur Unwahrheit und Schein produziert? Dieser Widerspruch auf den Abert hingewiesen hat,⁵¹² läßt sich nach J. Stenzel auflösen durch eine von Platon eingeführte Zweiteilung der Künste in solche, die nur die äußere Sicht der Dinge und jene, die ein inneres Ethos nachzuahmen in der Lage sind.⁵¹³ Unter den ersten sind die bildenden Künste zu verstehen, bis zum Hellenismus galt der bildende Künstler als Kunsthandwerker, dessen Werk nur ein ‚Spiegel‘ der Welt sei, während man Musik und Sprache als göttliche Gaben und, gemäß dem Satz, daß nur das Hörbare ein Ethos besitze, ethische Wirkung zusprach.

Doch auch wenn man hier Platon nicht den Vorwurf der Inkonsequenz machen kann, muß sein Auftreten als oberster Zensor, der zu bestimmen habe, was gespielt werden darf, und was verboten gehört, nicht nur für uns unverständlich bleiben, weil die Kriterien für seine einzelnen Zuschreibungen nicht mehr nachvollziehbar sind. Schon Aristoteles zeigte sich befremdet und irritiert über Platons Zuteilungen, wodurch gerade das Phrygische „einen berausenden und die Affekte aufregenden Eindruck mache“⁵¹⁴

Platon ist der Meinung, daß es bei der mixolydischen, der hochlydischen und einigen anderen Tonarten sich um klagende Tonarten handelt.

„Diese also sind auszuschließen, denn sie sind selbst für Weiber von anständiger Denkart vom Übel, geschweige denn für Männer.“⁵¹⁵

Nachdem er auch die anderen Tonarten entsprechend charakterisiert und abgelehnt hat, bleiben für ihn nur zwei, die für den Erziehungsunterricht

⁵¹² s. Abert, H., ebd., S. 12 ff.

⁵¹³ vgl. dazu Vetter, Walter, Ethos, in: MGG. Band 3, S. 1583

⁵¹⁴ Aristoteles, Politik, 1342 a 33 f, in: Koller, H., ebd., S. 199

⁵¹⁵ Platon, Staat 398 d/e, in: Koller, H., ebd., S. 155

geeignet wären, das Dorische: „drückt aus Stimme und Betonung eines Mannes, der sich in kriegerischer Tat und jeder gewaltsamen Lage tapfer erweist“⁵¹⁶ und das Phrygische, das eine „friedliche, für Überredungen und Bitten“ geeignete Tonart sei.

Auch wenn diese Kontroverse uns skuril vorkommt, ist sie schon in der Lage uns eine Einsicht darin zu gestatten, daß nämlich schon damals keine Einigkeit über diese komplizierte Materie herrschte. Mehr noch, es haben auch diejenigen nicht gefehlt, wie wir später sehen werden, die das Ganze für Unfug hielten.

Doch zuerst wäre für uns sinnvoll vor Augen zu führen, daß die Ethostheorie, die zu Platons und Aristoteles' Zeit sich halbwegs konsolidieren konnte und auch später sich gegen die Stimmen der ungläubigen Widersacher durchsetzen sollte, „Resultat einer langen historischen Entwicklung“ war.⁵¹⁷

So wie die großen literarischen Formen, das Epos, die Chorlyrik, die Lyrik ihre Entstehung der musikalischen Pflege der einzelnen Stämme verdanken, so setzte man ursprünglich das Ethos der einzelnen Tonarten in Beziehung zum vermeintlichen Charakter dieser verschiedenen griechischen Stämme.

„Wie heutzutage bei den germanischen Völkern die Durtonleiter, bei den slavischen dagegen die Molltonleiter das Nationale ist, so bevorzugte auch unter den griechischen Stämmen der eine diese, der andere jene αρμυρία, welche dann den Namen des betreffenden Stammes erhielt.“⁵¹⁸

Da die Musik abhängig von der Poesie war, die von den Stämmen zu ganz bestimmten Anlässen eingesetzt wurde, gewöhnten die Griechen „sich im Laufe einer langen geschichtlichen Entwicklung daran, mit bestimmten Anlässen und bestimmten Dichtungsarten auch bestimmte αρμυρία zu

⁵¹⁶ ebd.

⁵¹⁷ Abert, H., ebd., S. 75

⁵¹⁸ Abert, H., ebd., S. 76

verbinden,⁵¹⁹ die später die Charakteristika der ganzen Dichtungsgattung selbst übertragen bekommen haben.

Als dann im Zuge der Verbreitung der kleinasiatischen Flötenmusik in Griechenland auch die phrygische und die lydische Tonart hinzukamen, trat der Gegensatz zwischen Phrygisch und dem griechisch nationalen Dorisch immer stärker hervor, unterstützt zudem vom Gegensatz zwischen Kithara und Aulos.

„In der δωριστί erkannte man Ruhe, Objektivität, echt hellenisches Ebenmaß an, während die φρυγιστί den Charakter der Erregung und der ausgesprochenen Subjektivität trug; erstere vertrat das apollinische, letztere das dionysische Prinzip in der griechischen Musik.“⁵²⁰

Vereint wurde dies alles erst im attischen Drama und den großen Spielen, an denen Künstler aus allen Gegenden Griechenlands teilnahmen, in einer Zeit, in der das Bewußtsein der griechischen Einheit durch die Kunst gefördert wurde, und die Aulos-Musik ihren Platz in der griechischen Musik geltend machen konnte.

„Den Abschluß dieser langen Entwicklung, deren einzelne Phasen durch Namen wie Terpander, Thaletas, Sappho, Xenokritos u.a. bezeichnet werden bildet die Zusammenfassung sämtlicher Tonarten in ein System, wie es uns am vollständigsten z.B. bei Aristoxenos vorliegt, ein System, in dem auch dem Ethos nach die einzelnen Tonarten scharf voneinander geschieden sind.“⁵²¹

10.1.2. Harmonie und Rhythmus

Ἀρμονία καὶ ρυθμός, Melodie und Rhythmus sind die zwei Grundfaktoren von denen die ethische Wirkung der Musik ausgeht. In einem ausgewogenen

⁵¹⁹ ebd.

⁵²⁰ Abert, H., ebd., S. 78

⁵²¹ Abert, H., ebd., S. 79

Verhältnis beider Elemente zueinander sah man jene *ορθότης* sich verwirklichen, jenen Idealzustand, den Platon in der Ethosfrage vor Augen hatte. Die größere Bedeutung maß man jedoch dem Rhythmus bei. Die Melodie faßte man als ein Potential auf, das erst durch die gestalterische Funktion des Rhythmus Sinn und Kraft gewinnen konnte. Das bei den Griechen beliebte dualistische Verständnis, erfährt hier sogar eine geschlechtsspezifische Kategorisierung. Die, vermutlich pythagoreischen Ursprungs, Zuteilung der Melodie als das Weibliche und des Rhythmus als das männliche Prinzip ist, ist wie es ein Bericht des Aristides zeigt: „*τινές δε των παλαιων τον μεν ρυθμόν άρρεν απεκάλουν, το δε μέλος θηλυ.*“⁵²²

Für die Ethostheorie bedeutet dies, daß erst die Zuordnung des Ethos zu einem bestimmten Rhythmus von ausschlaggebender Bedeutung sein konnte, was die Unstimmigkeiten zwischen Platon und Aristoteles über die Tonarten jetzt in einem anderen Licht erscheinen läßt. Denn entgegen dem widersprüchlichen Tonartenverständnis war die Charakterisierung der Rhythmen weitgehend einheitlich und nachvollziehbar.

„Aus diesen Gründen sehen wir, daß die Kürzen in den Pyrrhischen (Waffentänzen) nützlich sind, die gemischten in den mittleren Tanzarten, die längsten aber in den heiligen Hymnen, die mit außerordentlich gedehntem Rhythmus in Gebrauch waren..., damit gestalteten sie zugleich ihren eigenen Geist durch die Gleichheit und Länge der Zeiteinheiten zur besonnenen Sittsamkeit, und die wäre Gesundheit der Seele... Die hemiolischen Rhythmen, das heißt die, die im Verhältnis 3 : 2 stehen, sind enthusiastischer. Die aus mehreren Elementen zusammengesetzten Rhythmen sind ungleichmäßiger. Denn bei ihnen ist die Ungleichmäßigkeit größer. Deswegen bringen sie, wie sie mannigfache Bewegungen des Körpers veranlassen, auch den Geist in nicht geringe Verwirrung... Die Lieder jedoch, die modulieren, bringen die Seele ge-

⁵²² Aristides Quintilianus, p. 43 M, in: Abert, H., S. 54

waltsam in eine andere Lage, indem sie sie zwingen, jeder Verschiedenheit zu folgen und der Mannigfaltigkeit sich anzupassen.⁵²³

Was aus diesen Passagen aus Aristides Werk klar zutage tritt, Auffassungen, die sich im Werk Platons, Aristoteles, Hermogenes u.a. genauso in Fülle finden lassen, ist:

1. grundsätzlich die hohe Bedeutung des Rhythmus, als das eigentliche Lebensprinzip in der griechischen Musik wie im Leben der Griechen überhaupt. Wie aus dem letzten Satz auch ersichtlich wird, waren deswegen μεταβολαί, rhythmische Modulationen vor allem in archaischer und klassischer Zeit streng untersagt.
2. wird klar, daß die ethische Charakterisierung der Rhythmen sich an der Silbenquantität orientiert hat, und zwar nach dem Grundsatz: „Verse, die vorwiegend aus langen Silben zusammengesetzt sind, tragen einen ruhig erhabenen Charakter, Verse mit vielen Kürzen einen wild erregten.“⁵²⁴

Wichtig waren außerdem Versanfang und Versschluß, sowie die Art und Zahl der Pausen, welche die einzelnen Verseinheiten enthielten.

Zu berücksichtigen ist bei all diesen Fragen, daß die instrumentale Begleitung des Gesangs, die man κρουσις nannte, nicht unisono mit der Singstimme ging und eine eher kommentierende Funktion hatte. Während sie alle Töne zu spielen hatte, ließ man aus ethischen Gründen beim Gesang bestimmte Töne aus. Der Gesang, der am Anfang eines Stückes bei den höheren Tönen begann, um am Schluß in die tiefere Region der Tonart zu gelangen, hatte sich überwiegend in den tieferen Regionen zu bewegen, da man ihnen eine größere Bedeutung zuwies.

Die τόπος φωνης, die Stimmlage, sollte für die Beurteilung des Gesamtethos eines Stückes sogar von zentraler Bedeutung sein, folgt man Aristides (S. 29 ff) für den, Modulationen der Tonart mit dem Wechsel der Stimmlage assoziiert wurden. Für Aristoxenos sind Stimmlage und Tonart sogar fast identisch:

⁵²³ Aristides Quintilianus, ebd., 98 ff., in: Koller, H., ebd., S. 136

⁵²⁴ Abert, H., ebd., S. 122

„επεῑ δε των συστημάτων̄ ἕκαστον εν̄ τόπω̄ τινί̄ της φωνης̄ τεθέν̄ μελωδείται.“⁵²⁵

Das bedeutet also, daß für das Ethos eines Stückes nicht die absolute Höhenlage der Tonart, die den Griechen fremd sein mußte (s.auch: Chronos Protos), sondern ihre relative Lage zum Umfang einer Singstimme entscheidend war. So lassen sich die Unterteilungen der Stimmlage, der Stilarten und des Ethos folgendermaßen in einem Diagramm darstellen:⁵²⁶

Stimmlage	Stilarten	Ethos	Literaturgattungen
Hoch: νητοειδής	νομικός	Συσταλικόν	Erotische Lyrik
mittel: μεσοειδής	διθυραμβικός	Ἡσυχαστικόν	Hymnen, Chorlyrik
tief: υπατοειδής	τραγικός	Διασταλικόν	Tragische Monodie

Als Letztes sei hier auch die Unterteilung des Ethos nach den drei γένη, den drei Tongeschlechtern angemerkt: Diatonisch, chromatisch, enharmonisch, wobei die Diatonik von den Griechen als das natürlichste Geschlecht angesehen wurde und somit mit allen Tonarten in Verbindung gebracht werden konnte, was für die anderen zwei Tongeschlechter nicht zutrifft.

10.1.3. Gegenrichtung:

Formalisten, Hibeh-Rede, Iamblich

Auch die noch so ausgefeilten Untersuchungen und Bestimmungen über die ethische Wirkung der Musik konnten nicht verhindern, daß Mitte des 5. Jh. v.Chr. lautstarke Stimmen sich erhoben haben, die das Ganze für Unfug hielten. Ausgegangen ist dieser Widerspruch von den Sophisten, die als

⁵²⁵ Aristoxenos, harm. I, 7/1

⁵²⁶ s. dazu: Abert, H., S. 73 ff., Pöhlmann, E., 1960, S. 53 ff.

Vertreter der Skepsis in Griechenland, auch im Bereich der Musik jegliche traditionelle Sichtweise und Autoritätsgläubigkeit in Frage gestellt haben, indem sie das Maß aller Dinge in dem Menschen selbst zu finden suchten.

„Man suchte nachzuweisen, daß die Musik ihrer eigensten Natur nach lediglich eine Kombination von Klängen und Rhythmen sei und nichts weiter.“⁵²⁷

Während Zeugnisse, die die Urhebererschaft der Sophisten eindeutig belegen, fehlen, ist ein längeres Fragment erhalten geblieben, das nach seinem Fundort als Hibeh-Rede bezeichnet wurde und nach W. Crönert aus dem beginnenden 4. Jh.v.Chr. stammt.⁵²⁸

Darin stellt der unbekanntes Verfasser (auch wenn vieles für eine direkte Beeinflussung dieser Rede durch die Sophisten spricht, konnte der Versuch, sie dem Sophisten Hippias zuzurechnen, nicht erhärtet werden) den Einfluß der Musik auf die Seele mit bissigen Kommentaren in Frage. Mit ähnlichen Angriffen werden darin auch die sogenannten „Harmonikoi“ bedacht, die nach dem Verfasser zwar keine Ahnung von Musik hätten, doch über Melodien und Tongeschlechter zu urteilen sich anmaßen würden.

Einspruch gegen die Ethostheorie wurde auch von theologischer Seite erhoben, wie bei Iamblich zu lesen ist,⁵²⁹ wobei nirgendwo die therapeutischen Grundsätze der Ethostheorie und der Mimesislehre so klar wie bei Iamblich eingeführt werden.

„Daß von den Begeisterten die einen in den enthusiastischen Zustand geraten, wenn sie die Auloi hören, oder die Cimbeln oder irgendein bestimmtes Lied, wie die Korybanten, die von Sabazios Besessenen und die Anhänger der Großen Mutter, so muß man dafür die Gründe erörtern... Zu behaupten, daß die Musik das Bewegende und Pathos-Verursachende sei, und daß das Aulosspiel die >Entzückung<, die Ekstase hervorrufe und auch heile, und daß mit bestimmten Melodien die

⁵²⁷ Abert, H., ebd., S. 27

⁵²⁸ Crönert, W., Die Hibeh-Rede über die Musik, in: Neubecker, A. J., 1977, S. 19

⁵²⁹ Iamblich, De mysteriis 117, 13 ff., in: Koller, 1963, S.160.

bacchantische Raserei hervorrufen und wieder mit anderen sie beseitigen könne, und wie die Verschiedenheiten der Melodien zu den verschiedenen Zuständen passen,... und was alles sonst an derartigem erzählt wird... scheint mir in Bezug auf den Enthusiasmus verfehlt zu sein. Denn all das sind ja natürliche und menschliche Erklärungen und Werk unserer Techne. Die Wirkung des Göttlichen zeigt sich darin auf keine Weise... Nicht weil der Körper und die Seele sich gegenseitig beeinflussen und die durch die Lieder gleichgestimmt werden (Sympathie von Körper, Seele und Melodie) geschieht dies.⁵³⁰

Geheilt werden kann man nach Iamblich nur durch die göttliche Kraft, „denn göttlich und von oben ist die Ursache des Enthusiasmos.“⁵³¹

Als weitere Zeugnisse der Ansichten dieser von Abert „ästhetisch-formalistisch“ genannten Musikauffassung ist die Abhandlung περί μουσικης von Philodem aus Gadara (1. Jh. v.Chr.) sowie ein gegen die Musiker gerichteter Abschnitt des Sextus Empiricus vom Ende des 2. Jh. n.Chr., eine Schrift, der Abert eine „merkwürdige Übereinstimmung... mit der Philodems“ attestiert.

Die Hauptzüge der Kritik Philodems und Sextus Empiricus bilden folgende Auffassungen:

1. Daß „die Grundelemente der Musik, Rhythmus und Melodie... rein äußerlicher, formaler Natur und somit an und für sich durchaus indifferent (άλογον)“ seien.⁵³²
2. Daß angesehene Musiker wie Terpander, Tyrtäus oder Thaletas ihren Erfolg nicht ihrem musikalischen, sondern ihrem dichterischen Können verdanken.
3. Daß die hohe Wertschätzung der Tonkunst weiter sich den „leeren, jedes positiven Haltes entbehrenden δόξαι, die sich im Laufe der Zeit in den Köpfen der Leute festgesetzt“ hätten, verdankt, wie auch „das Geheimnis

⁵³⁰ ebd., in: Koller, H., 1963, S. 160

⁵³¹ ebd.

⁵³² Philodem, in: Abert, H., 1899, S. 28

der dionysischen Ekstase, die lediglich als das Produkt eines unter dem Getöse der verschiedenen Lärminstrumente zustande kommenden Gemisch von Wahnvorstellungen angesehen wird.⁵³³

4. Daß die Musik schließlich überhaupt keinen nützlichen Zweck hat und in Wahrheit ein Luxusartikel sei, der lediglich ηδονή καί τέρψις, Lustgefühl und Unterhaltung uns verschaffen kann.

Die plausible Radikalität dieser Ansichten der Sophisten, Philodems und Sextus Empiricus, ihre schonungslose Kritik der Theorie Platons und Aristoteles, konnte doch nicht verhindern, daß die platonisch-aristotelischen Gedanken sich letzten Endes durchgesetzt haben und eine enorme Wirkung weit bis ins Mittelalter hinein besessen haben.

⁵³³ Abert, H., ebd., S. 30 ff.

11. Die Anfänge der Ästhetik bei den Griechen

11.1. Elemente einer dialektischen Vermittlung

11.1.1. Pythagoras und die Weisheit

In der Auseinandersetzung mit dem altgriechischen Material und beim Versuch, es in Form einer einleuchtenden Darstellung zu präsentieren, kommt man nicht umhin, immer wieder einen bestimmten Typus von Erfahrung machen zu müssen, der folgendermaßen verläuft: Man beginnt sich mit einem Teilaspekt zu beschäftigen, dessen Konturen man im Dickicht der Geschichte erkannt zu haben glaubt, und je mehr man darüber „erfährt“ desto mehr entgleitet es einem ins Trübe. Beim beschwerlichen Gang durch die Wüste, ist man gewohnt, dererlei Erfahrungen als Fata Morgana zu titulieren, ein Benennungsakt, der freilich selbst eher Teil des Durstes als seines Löschens bleibt, (was einem den Durst trotzdem nicht nimmt).

In der Wissenschaft, in dem Bereich, der vom Durst nach mehr Erkenntnis geleitet wird, würde man dererlei Erfahrung der Dialektik des Stoffes wenn schon nicht in den Hals, dann eher in die Schuhe schieben. Aufklärung schlägt in Mythos zurück, sagten bekanntlich schon Adorno und Horkheimer. Dabei weiß man schon, daß es in unserem Fall, des Pythagoras, und sogar im Unterschied zu dem von Orpheus, dessen Wurzeln tief im Morast des Mythos stecken, es sich tatsächlich um eine geschichtliche Person handelt. Man ist sich einig: Pythagoras hat existiert. Wer war aber dieser Pythagoras, mehr noch, was war wirklich seine Lehre, die den Beginn der theoretischen Beschäftigung mit der Musik, ja überhaupt der Ästhetik markieren soll.

Pythagoras ist in der 2. Hälfte des 6. Jh.v.Chr. auf Samos geboren, sein Vater hieß Mnesarchos. Seine Reisen führten ihn durch die damalige antike Welt, er soll u.a. auch in Ägypten gewesen sein, wie Herodot schon berichtet, bis er schließlich sich in Unteritalien niederließ. Dort gründete er eine ‚Schulgemeinschaft,‘ die aber eher einem Geheimbund glich, „eine Art Orden mit

strengen Regeln und wohl eine Art Hierarchie,⁵³⁴ der zumindest in den für die Pythagoreer wichtigsten Städten Süditaliens, Kroton und Metapont großes Ansehen genoß und wohl auch einen gewichtigen Machteinfluß besaß. Nach einem Bericht des Nikomachos konnte Pythagoras mit einer einzigen öffentlichen ἀκρόασις direkt nach seiner Ankunft in Kroton, 2000 seiner Hörer derart beeindrucken, daß sie

„mit Frau und Kindern ein riesiges ομακοειον, also ein Vorlesungsgebäude, errichteten, sich den strengen von Pythagoras aufgestellten Regeln unterwarfen, ihren gesamten Besitz zum Gemeinbesitz machten, und den Meister wie eine Art Gott verehrten.“⁵³⁵

Nach einem anderen Bericht jedoch, der eine spätere Phase der Entwicklung des Ordens beschreibt, wurde keiner in die Gemeinschaft aufgenommen, der vorher nicht einer dreijährigen Probezeit unterworfen wurde. Über die Zahl der Schüler, ein anderer Text von Iamblich spricht von nur 600 Adepten, sowie über die Regeln und die Bräuche, die in der Gemeinschaft herrschten, gibt es freilich auch zahlreiche andere Berichte, die voll Übertreibungen und Widersprüche sind. Iamblich schaffte es sogar, sich selbst in zwei verschiedenen Berichten zu widersprechen. Alle diese deskriptiven Überlieferungen über verschiedene Stufen der Einweihung, über eine praktizierende Gütergemeinschaft, der mit weißen Leinengewändern bekleideten Mitglieder, über das Verbot des Verzehrs jeglicher tierischer Nahrung und die Verpflichtung, die Lehre des Meisters vor Nicht-Eingeweihten geheim zu halten, lassen die Altpythagoreer als eine streng organisierte religiöse Gemeinschaft erscheinen, die große Gemeinsamkeiten zu den Orphikern aufweist, ein Zusammenhang, der schon durch Herodot bezeugt wird.⁵³⁶

⁵³⁴ Fritz, K. von, ebd., S. 6

⁵³⁵ ebd., S. 7

⁵³⁶ s. Burkert, Walter, *Weisheit und Wissenschaft*, Nürnberg 1962, S. 105

Auch Xenophanes, Heraklid und Empedokles, die Pythagoras erwähnen, tun das fast immer in bezug auf eine Lehre, die die Seelenwanderung und die schamanistische Technik der Ekstase (Heilung für Kranke durch ekstatische Reise, Burkert, S. 124), wie wir sie im Kapitel über die Ethostheorie kennengelernt haben, als zwei zentrale Säulen ihres architektonischen Gebildes begreift.

„Man kann sich nicht dem Eindruck entziehen, daß all diese alten Zeugnisse in eine ganz bestimmte Richtung weisen, nicht auf Wissenschaft, sondern auf religiöse Offenbarung,“⁵³⁷

und als einen solchen „sittlich-religiösen Erwecker seiner Zeit“⁵³⁸ kennt noch Platon den Pythagoras. Demgegenüber läßt sich das heute noch herrschende Bild von Pythagoras als den Begründer der modernen Mathematik kaum belegen. In der Tat kennt diese Zeit des noch archaischen Griechenlands zwar eine Fülle von wandernden καθαραί, Erlöser, Sühnepriester, die mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgestattet, prophetengleich auftraten und, wie Epimenides, sogar vom Staat selbst berufen werden konnten.

„Ein gemeinsamer Horizont umschließt diese Erscheinungen, den man >schamanistisch< nennen kann: Verwandlung, Entrückung, ekstatische Reise ins Jenseits, Herrschaft über Tiere und dämonische Kräfte, Gottnähe, Überwindung des Todes“⁵³⁹

während

„in der Seelenwanderung ein allgemeines Gesetz ausgesprochen (ist). Es geht nicht um Augenblickserklärungen, sondern Vergangenheit und Gegenwart, Präexistenz und Leben nach dem Tode sind in einem Gedanken umfaßt... (Pythagoras) in seiner Art ein Denker in einem Bereich, wo unter der Hülft alter Formen sich bereits Neues abzeichnet – eine Präfiguration der Ontologie des Parmenides –.“⁵⁴⁰

⁵³⁷ ebd., S. 100

⁵³⁸ Frank, Erich, *Plato und die sogenannten Pythagoreer*, Damstadt 1962, S. 67

⁵³⁹ Burkert, W. ebd., S. 132

⁵⁴⁰ ebd., S. 112

So gut also dieser prophetische Pythagoras in dieser, voll mystischer Luft getränkten Zeit, paßt, die sich freilich in einem gewaltigen Umbruch befand, so undenkbar ist es, in dieser Atmosphäre „strenge Wissenschaft und exakte Mathematik mit der ganzen souveränen Freiheit des Geistes, die sie voraussetzt“⁵⁴¹ zu vermuten. Genausowenig darf man nach einer in sich geschlossenen Theorie suchen, denn „nicht aufs abgerundete System, sondern auf die Wirkungskraft der Lehre kommt es an.“⁵⁴²

Die ursprüngliche Art, das Medium durch das die Lehre des Meisters weiter vermittelt wurde, waren die ‚Akusmata‘, auch ‚Symbola‘ genannt, „mündlich tradierte Lebensregeln und Sprüche.“⁵⁴³

Nach Iamblich, der hier aristotelische Auffassungen weitergibt, waren die Akusmata in drei Gruppen eingeteilt „als Antworten auf die Fragen τί ἐστὶ, τί μάλιστα, τί πρακτέον.“⁵⁴⁴

Nach K. von Fritz gehören die ersten beiden den Akusmata theoretischer Art, die dritte hingegen, wie es auch ihr Name präjudiziert, denen der praktischen.

„Unter den Fragen nach dem τί ἐστὶν finden sich solche, wie >was sind die Inseln der Seligen?< Antwort: >Sonne und Mond<... Unter den Fragen nach dem τί μάλιστα finden sich Fragen wie: τί σοφώτατον?

Antwort: >An erster Stelle die Zahl.<“⁵⁴⁵

Die dritte Art der praktischen Akusmata, zu denen Regeln und Verbote gehören, und die untereinander sehr verschieden sind, hatten eine starke reglementierende Wirkung, die alle Bereiche des Alltags betraf. Sie können nach Burkert als Vorboten „einer künftigen griechischen Ethik“⁵⁴⁶ angesehen werden.

⁵⁴¹ Frank, E., 1962, S. 67

⁵⁴² Burkert, W., ebd., S. 111

⁵⁴³ ebd., S. 150

⁵⁴⁴ ebd., S. 152

⁵⁴⁵ Fritz, K. von, ebd., S. 15

⁵⁴⁶ Burkert, W., ebd., S. 175

11.1.2. Ton und Zahl

Der genaue Zeitpunkt der Entdeckung der musikalischen Verhältnisse in Griechenland wird wohl für uns nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen sein. Während E. Frank auf Grund seiner Auffassung der Zahlenlehre und Mathematik, die uns noch beschäftigen wird, ihn erst um 400 v.Chr. im Kreise des Archytas vermutet, hält Van der Waerden es durchaus für möglich, daß schon Pythagoras selbst die harmonischen Grundproportionen gekannt haben könnte.

Eine der weitverbreitetsten Versionen über die Entdeckung der Zahlenverhältnisse durch Pythagoras selbst, ist die von dem unterschiedlichen Klang verschieden schwerer Hämmer, die Pythagoras, an einer Schmiede vorbeigehend, wahrgenommen habe. Es soll sich dabei um reine Intervalle von Oktave, Quarte und Quinte gehandelt haben, doch

„der vorausgesetzte Satz, das Schwingung und Klang eines Metallkörpers seinem Volumen und Gewicht direkt proportional sei, ist physikalisch falsch.“⁵⁴⁷

Physikalisch falsch ist auch der andere Satz, der das Bespannen von gleichlangen Saiten mit den Gewichten jener Hämmer betrifft, nämlich „daß die Schwingungszahl einer Saite der Spannung direkt proportional sei.“⁵⁴⁸

Den einzigen Sinn, den Burkert in dieser Legende ausmachen kann, ist, daß die mythischen Erfinder der Schmiedekunst, die Idäischen Daktylen, die Kureten und Korybanten, denen wir in den Landschaften dieser Arbeit schon begegnet sind, gleichzeitig als Erfinder der Musik (percussiven) gelten.

„Es gibt also einen zweifellos sehr alten Zusammenhang der Schmiedekunst mit der Musikmagie, die die Mysterienkulte durchdringt und gerade bei den Pythagoreern eine besondere Ausprägung erfahren hat... Das Pythagoras in einer Schmiede das Grundgesetz der Akustik entdeckt habe, ist demnach eine – physikalisch falsche –

⁵⁴⁷ Burkert, W., ebd., S. 354

⁵⁴⁸ ebd.

Rationalisierung der Überlieferung, daß Pythagoras das Geheimnis der magischen Musik kannte, wie sie die mythischen Schmiede erfunden haben,⁵⁴⁹

als sie also mit Krotala und Kymbala lärmend, das von seiner Mutter Rhea versteckte weinende Baby Zeus vor seinem kinderfressenden Vater Kronos zu retten versuchten. Musik kommt vom Lärm dachte wohl ein paar Jahrtausende später auch John Cage, als er die Geräusche einer Straßenkreuzung als ein Musikstück präsentierte.

Als ein weiterer Baustein und Antrieb für mein Vorgehen, könnte an dieser Stelle die Erkenntnis betrachtet werden, daß die Zahlenhaftigkeit der konsonanten Töne, das waren in Altgriechenland die Oktave, die Quinte und die Quarte, nicht aber die Terz, „schon gegen Ende des sechsten oder Anfang des fünften Jahrhunderts,⁵⁵⁰ gewonnen worden sein muß. Zwei Wege führten dahin, wobei die Streckenauffassung, die Vorstellung des musikalischen Intervalls, wie es schon das griechische Wort διαστημα anzeigt, als Strecke, mit dem Namen des Aristoxenos verbunden ist. „Maßeinheit ist der >Ton<, die Differenz von Quart und Quinte.“⁵⁵¹

Der andere Weg, der mit den Pythagoreern verbunden ist, ist der der Proportionenlehre der Musik, „es zeigte sich nämlich, daß eine Saite, welche im Verhältnis 2:1 geteilt wurde, die Oktave ergab, die Teilung 3:2 die Quinte und 4:3 die Quarte.“⁵⁵²

Die Erkenntnis vom Wesen des Schalls und der Schwingungsbewegung der Luft hängt nicht unbedingt mit dieser Entdeckung zusammen, die Konsonanz der Tetraktys konnte aber somit gehört werden als >Harmonie<, die sich in Zahlen ausdrückt, in Zahlen Gestalt annimmt. Da man aber, wie wir im Kapitel über die Ethik gesehen haben, von einer direkten Verbindung zwischen

⁵⁴⁹ ebd., S. 355

⁵⁵⁰ Koller, H., 1963, S. 180

⁵⁵¹ Burkert, W., Weisheit und Wissenschaft, Nürnberg 1962, S. 348

⁵⁵² Koller, H., ebd., S. 180. „Nach der Terminologie moderner Mathematik entsprechen die Intervalle als Strecken den Logarithmen der zugehörigen Zahlenverhältnisse. Also z.B. : Quint + Quart = Oktav, d.h. $(3 : 2) \times (4 : 3) = 2 : 1$; Quint – Quart = Ganzton, d.h. $(3 : 2) : (4 : 3) = 9 : 8$.“ Burkert, W., ebd.

Musik und Seele überzeugt war, mußte auch die Seele Harmonie in Zahlen sein.

„Die Seele ist eine Art Harmonie, und zwar eine Harmonie in Zahlen, denn auch die musikalische Harmonie besteht aus denselben Analogien.“⁵⁵³

Dies bedeutete nicht nur für den ersten Philosophen, der sich mit Fragen der Musik beschäftigte, Demokrit, eine Bestätigung seiner „mathematisch-quantitativen Naturauffassung“⁵⁵⁴, auch für Platon galt danach die Musik als

„die reine Harmonie der Töne, als die Offenbarung des metaphysischen Urgrundes alles Seins, als die, die Menschenseele ebenso wie alles Wirkliche in der Welt beherrschende Macht, die in den menschlichen Tondichtungen, aber nur in gebrochenem Echo wiederklingt“⁵⁵⁵

was wiederum verstehen läßt ,

„daß die Erforschung eines so rätselhaften und geheimnisvollen Phänomens, wie es die Musik ist, zu einer Hauptaufgabe der Philosophie wird.“⁵⁵⁶

Doch hatte die Entdeckung der Harmonie zunächst weniger harmonische Folgen unter den Pythagoreern ausgelöst. Während die konsonanten Töne zu den Ecktönen jeder griechischen Tonleiter und jeden Systems gehören, unterscheiden sich die Systeme voneinander durch die Aufteilung der übrigen Töne beider, durch einen ganzen Ton verbundener Tetrachorde. Hinsichtlich dieser Aufteilung der beweglichen Töne (Dihäresis) entbrannte unter den Pythagoreern ein heftiger Streit, der zur Bildung zweier verschiedener Schulrichtungen unter ihnen führte, der Akusmatiker, welche sich dem Urteil des Ohres vertrauten und ihren Namen den ακουσματα verdanken und der Mathematiker, aus dem Wort μαθηματα, welche

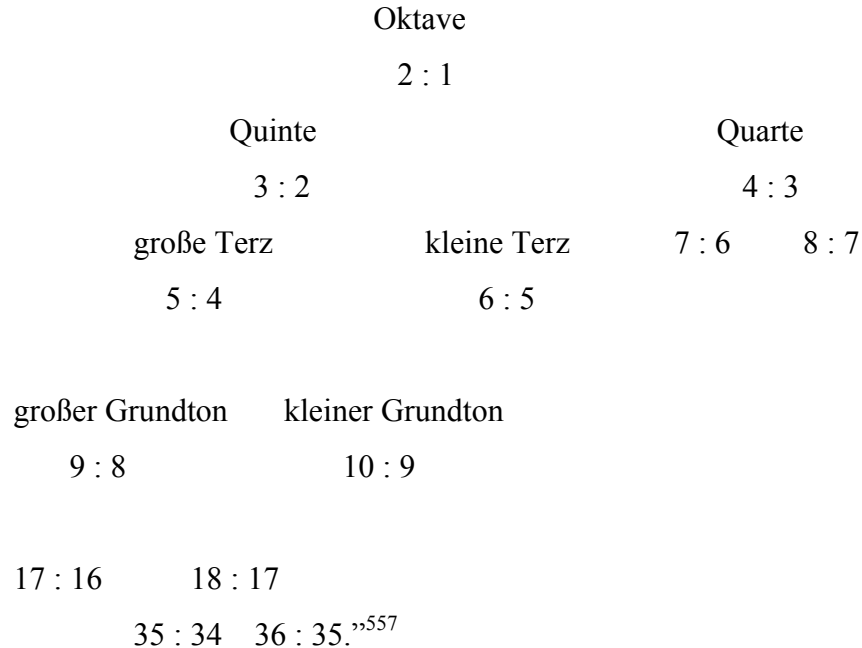
„streng nach der >Dichotomie<, nach der >Zweiteilung< vor(gingen), das heißt, gesucht wurde die Teilung der Intervalle, welche möglichst

⁵⁵³ Aristides Quintilianus, in: Koller, H., ebd., S. 180

⁵⁵⁴ Frank, E., 1962, S.12

⁵⁵⁵ ebd., S. 10

nahe an der Hälfte war; das ergab aber die folgende dichotomische Pyramide:



Dieses >dihäresische< Verfahren sollte große Bedeutung für die philosophische Methode erlangen, wie zwei Zitate Platons belegen:

„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 Bezeichnung der Intervalle und die daraus gebildeten Systeme, die unsere Altvorderen 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; und ebenso steht es mit jedem anderen Gebiet des Seienden;

⁵⁵⁶ ebd., S. 11

⁵⁵⁷ Koller, H., ebd., S. 182

wenn du es durch solche Forschungsweise in deine Gewalt bringst, dann bist du zum Sachverständigen (Technikos) darin geworden.“⁵⁵⁸

In einem anderen Zitat läßt Platon Sokrates ähnliches erzählen:

„Sondern, mein Freund, erst wenn du begriffen hast, wie viele es Intervalle des Tons, sowohl was die Höhe als Tiefe desselben betrifft, der Zahl nach gibt und wie beschaffen sie sind, sodann die Grenzen der Intervalle, und wie viele Tonsysteme auf denselben beruhen, die schon unsere Vorfahren erkannt und uns, ihren Nachkommen, unter dem Namen Harmonien überliefert haben, ferner noch andere hierher gehörige, aus den Bewegungen des Körpers sich ergebende Verhältnisse, welche man nach Zahlen messen und, sie weiter sagen, Takte und Maße nennen müssen, und hinsichtlich deren man zugleich wohlgemerkt jedes Eins und Vieles ebenso untersuchen muß, – wenn, sage ich, du dieses so begriffen hast, dann erst bist du ein Sachverständiger (Technikos) geworden. Und so mit jedem anderen Eins, was es auch sei, – erst wenn du es auf diese Weise untersucht und erfaßt hast, bist du zu einer Einsicht darüber gekommen. Die unbestimmte Vielheit aber des Einzelnen und im Einzelnen verleiht nur jedes Mal auch deiner Einsicht ein unbestimmtes Wesen und macht, daß du, weil du durchaus in nichts ein Auge für die Zahl hast, auch selbst weder mitgerechnet noch mitgezählt werden kannst.“⁵⁵⁹

In diesen Zitaten wird, denke ich, auf eine beeindruckende Weise die innigste Verbindung von Musiktheorie und Philosophie klar, es wird deutlich nicht nur wie das „rätselhafte“ Phänomen Musik philosophisch erklärt wird, sondern auch wie auf grundlegende Fragen der Philosophie, hier der parmenidischen Seinslehre, mittels der Musik Antworten gesucht wurden. Weiter wird hier deutlich, warum vieles was Aristoteles Platon zuschreibt, pythagoreischen Ursprungs ist.

⁵⁵⁸ Platon, *Philebos* 17 c-e, in: Koller, ebd., S.186

⁵⁵⁹ ebd.

Weniger eindeutig ist dagegen der Streit, der innerhalb der Pythagoreer sich entlang der Frage entzündete, wer die echten Pythagoreer waren, ein Streit, der bis heute den Forschern zu schaffen macht.

Zu der Verwirrung, die bis heute herrscht, trug wesentlich derjenige Autor bei, auf dessen Berichte man sich stützen muß, nämlich Jamblich. Während er in seiner „Vita Pythagorae“⁵⁶⁰ erzählt, die Mathematiker würden von den Akusmatikern als die wahren Pythagoreer anerkannt, die Akusmatiker dagegen von den Mathematikern nicht, erzählt er in einem anderen Bericht, „De communi mathematica scientia“, genau das Gegenteil. E. Frank, der den Ausführungen dieses zweiten Berichts folgt, glaubt demnach, daß die Mathematiker bei ihrem Versuch den Vorwurf der Akusmatiker zu entkräften, sie seien gar keine echten Pythagoreer, und das, was sie praktizieren, würde auf Hippatos, einen alten pythagoreischen Mathematiker, zurückgehe und nicht auf Pythagoras, „ihre Beschäftigung mit der Mathematik und der spekulativen Naturphilosophie schon dem Pythagoras selbst“⁵⁶¹ verdanken.

Dagegen behauptet K.v. Fritz, es könne keine Rede sein,

„daß Mathematiker im modernen Sinne aus einem unerfindlichen Grunde Wert darauf gelegt hätten, als Pythagoreer zu gelten und ihre ganz neuen Entdeckungen und Erkenntnisse dem alten Pythagoras zuzuschreiben, sondern die Mathematik selbst hat ihren Namen von den μαθηματικοί unter den alten Pythagoreern, bzw. den μαθηματα (im allgemeinen Sinn), die sie vornehmlich betrieben,“⁵⁶²

während es Frank dabei nur darum gehe, zu beweisen,

⁵⁶⁰ siehe hierzu: Fritz, K., **Mathematiker und Akusmatiker bei den alten Pythagoreern, München 1960, S. 17**

⁵⁶¹ Frank, E., ebd., S. 69

⁵⁶² Fritz, K.v., ebd., S. 21

„daß die sogenannte pythagoreische Mathematik erst um die Wende des fünften zum vierten Jahrhundert entstanden sei und mit dem eigentlichen Pythagoreismus nur sehr wenig, wenn überhaupt etwas, zu tun gehabt habe.“⁵⁶³

Diese Auseinandersetzung über Akusmatiker und Mathematiker durchzieht die ganze Literatur ohne, daß es bis jetzt zu einem überzeugenden Ergebnis kommen konnte. Sicher ist jedenfalls, daß beide Methoden starken Einfluß auf die Philosophie ausgeübt haben, so auch auf Platon.

11.1.3. Die Pythagoreer, Platon und die Zahl

Platon, der sich durch die pythagoreische Lehre inspirieren ließ, schlug sich bei dieser Debatte auf die Seite der Mathematiker. Dabei störte ihn wenig, daß all die mathematisch errechneten Intervalle kaum Eingang in die musikalische Praxis finden konnten. Für ihn ist es wichtig, daß somit ein Verfahren gefunden wurde, das sich nach Belieben weiterführen läßt,

„denn die Mathematik hat für ihn die Aufgabe, den Geist von der Welt der Sinne loszureißen, ihn an die höhere Region des reinen Denkens zu gewöhnen und ihn so für das Erschauen der höchsten Idee, der des Guten, vorzubereiten, in der der letzte Zweck alles Lebens und Erkennens besteht.“⁵⁶⁴

Die Tatsache, daß die Konsonanz von Oktave, Quinte und Quarte sich durch die ersten vier Zahlen (1,2,3,4) ausdrücken läßt, die berühmte Tetraktys, auf die die Pythagoreer ihren Eid ablegen mussten, ließ ihn diese Zahlen als die Idealzahlen und deren Summe (10) als die vollkommene Zahl ansehen.

Wenn wir nach Platon diese Idealzahlen in ihrer Reinheit erfassen wollen, so dürfen wir nicht empirisch vorgehen und wie manche Pythagoreer das Ohr über die Vernunft stellen, sondern

⁵⁶³ ebd., S. 19

⁵⁶⁴ Frank, E., ebd., S. 14

„ganz a priori die Konsonanten-Zahlen durch reines Denken zu erkennen suchen,“⁵⁶⁵

„Platon fordert nicht eine Theorie der hörbaren Musik, sondern reine überempirische Zahlentheorie,“⁵⁶⁶

so wie die ‚Idee‘ die reine Form des Empirischen ist. Während das Verhältnis dieser Idealzahlen zu den mathematischen nicht ganz geklärt ist, wird deutlich, daß es hier nicht um eine Zahlentheorie geht, sondern um Weltprinzipien:

„die Idealzahlen sind nicht nur eben die Ideen einzelner Zahlen – >Zweiheit<, >Dreiheit< usw., sondern selbst Formkräfte aller Wirklichkeit, Ideen, Grund alle anderen Ideen und damit der Welt.“⁵⁶⁷

Als Beispiel für die Ableitung der Welt aus der Zahl gibt Aristoteles

„die Stufenlehre der mathematischen Gestalten: der Zahl 2 entspricht die Linie, der Zahl 3 die Fläche – das Dreieck als einfachste denkbare Flächengestalt –, der Zahl 4 der Körper – das Tetraeder.“⁵⁶⁸

Diese in der pythagoreische Tradition stehende platonische Ideenzahlenlehre ist wichtig für Platon in bezug auf die Beantwortung der grundlegenden Frage seiner Seinslehre, der Frage nach ‚der $\pi\alpha\nu\tau\omega\nu$ αρχη‘.

Nach Aristoteles (erstes Buch der Metaphysik) haben Platons Schüler und die Pythagoreer gemeinsam die Zahlen als $\alpha\rho\chi\alpha\iota$ angenommen, wobei die Zahl nicht als selbständiges Wesen, $\text{o}\upsilon\sigma\iota\alpha$, aufgefaßt wird. Vielmehr

„geht [es] darum, das ideale Sein, dessen Absonderung und ontologische Priorität der empirischen Welt gegenüber vorausgesetzt bleibt, auf seine letzten Prinzipien zurückzuführen und von diesen her zu verstehen, so wie der Platoniker die Welt, in der wir leben, von den Ideen her zu verstehen gelernt hat.“⁵⁶⁹

⁵⁶⁵ ebd., S. 13

⁵⁶⁶ Burkert, W., ebd., S. 351

⁵⁶⁷ ebd., S. 21

⁵⁶⁸ ebd.

⁵⁶⁹ ebd., S. 16

Höchstes Prinzip der platonischen Ontologie ist das $\epsilon\nu$, ihm gegenüber findet sich die $\alpha\omicron\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma\ \delta\upsilon\alpha\varsigma$, „das $\epsilon\nu$ ist identisch mit dem $\alpha\gamma\alpha\theta\omicron\nu$, die $\alpha\omicron\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma\ \delta\upsilon\alpha\varsigma$ ist Grund alles Schlechten“,⁵⁷⁰ wobei beide Prinzipien aus sich Zahlen ‚zeugen‘.

„Das geheimnisvolle Agathon das man nicht fassen kann geht ihm über allen menschlichen Verstand hinaus und kann nur in den seltenen Augenblicken mystischer Ekstase erschaut werden. Die diskursive Dialektik, die sogenannte Ideenlehre ist nur Vorstufe... wer unmittelbar schauen könnte, wie durch dieses Agathon die ganze Welt bis in ihre Einzelheiten bestimmt ist, der brauchte keine diskursive Dialektik.“⁵⁷¹

Dieses Agathon, das für Platon ein ‚ewiges Geheimnis‘ darstellt, ist für ihn die höchste Offenbarung und zugleich „das absolute Denken, der Verstand.“⁵⁷²

Gemäß den Idealzahlen unterscheidet Platon vier Stufen des Seins:

„1. Stufe: Einheit. Die überräumliche Ideenlehre, der Gegenstand des $\text{No}\upsilon\varsigma$.

2. Stufe: Zweiheit. Die wahre (mathematisch-quantitative) Welt der Mathematik und Astronomie im Weltraum (Weltkugel), der Gegenstand der mathematischen „Dianoia.“

3. Stufe: Dreiheit. Die (qualitative) Sinnenwelt des Menschen, der Gegenstand der >Doxa< ($\pi\iota\sigma\tau\iota\varsigma$).

4. Stufe: Vielheit. Die Scheinwelt der Spiegelbilder, Schatten der Kunst und Sophistik, der Gegenstand der >Phantasie<.“⁵⁷³

⁵⁷⁰ ebd., S. 20

⁵⁷¹ Frank, E., ebd., S. 109

⁵⁷² ebd., S. 111

⁵⁷³ ebd., S. 116

Doch bleibt für Platon immer ein unfassbarer Rest, ein unlösbares Geheimnis.

„Platon, der leidenschaftliche Anwalt des λογος, ist sich der Grenzen des rationalen Wissens bewußt, und doch dringt seine denkerische Energie eben gegen diese Grenze unablässig vor. Wenn er die Aufgabe stellte, das Seiende, die Ideen auf ihren letzten Grund zurückzuführen, so begnügte er sich nicht mit einer begrifflich widerspruchsfreien deduktiven Ontologie. Das αγαθον nicht das >Gute< im Sinne eines von höchster Instanz geforderten Sollens, sondern als Ziel allen Strebens, Halt und Sinn aller Existenz – kann nur in einem gleichsam religiösen Erlebnis erfahren werden; doch zieht das Denken – gerade in seiner strengsten Form, der Mathematik – auf die bestmögliche Annäherung, um die Kluft, die jener Funke überspringen muß, so klein wie möglich zu halten.“⁵⁷⁴

Diese Art des Denkens, unterscheidet Platons System

„von jeder rationalistischen Philosophie, wo sich alles, wie z.B. bei Hegel oder Demokrit, aus einem Prinzip logisch entwickelt. Bei Plato ist die rationale Vernunft wohl auch Prinzip, aber neben ihr steht das irrationale Moment der Materie, das von der Form zwar gebändigt wird, das in ihr aber nie, wie bei Hegel, restlos aufgehen kann.“⁵⁷⁵

Rationalität war für die Pythagoreer, für Platon und für jeden Griechen der klassischen Zeit Zahlenhaftigkeit, Zahlenverhältnis, und Aristoteles sieht in seiner ‚Metaphysik‘ (985 b 31), die pythagoreische Spekulation aus dem Zusammenhang von Musik und Zahl erwachsen. Grundsatz aller pythagoreischen Spekulation war dabei die Auffassung ‚Alles ist Zahl‘, das Herzstück der pythagoreischen Lehre, das Pythagoras selbst zugeschrieben wird.

⁵⁷⁴ Burkert, W., ebd., S. 19

⁵⁷⁵ Frank, E., ebd., S. 117

Zahl und Mathematik sind allerdings nicht unbedingt miteinander in enger Beziehung zu bringen.

„Daß Pythagoreer sich intensiv mit Zahlen befaßt haben, steht fest; fraglich aber ist, wann daraus Mathematik im Sinne der strengen, deduktiv beweisenden Wissenschaft geworden ist. Denn die eigentliche griechische Form der Mathematik ist die Geometrie.“⁵⁷⁶

Grundsätzlich unterscheiden die Pythagoreer die Zahlen in gerade und ungerade Zahlen, wobei die ungerade Zahl dem höher bewerteten Prinzip der >Grenze< entspricht und zugleich als männlich gilt. Interessant ist die große Ähnlichkeit, die die pythagoreische Zahlensymbolik mit dem Glauben von verschiedenen Völkern Afrikas und insbesondere der Zahlensymbolik im chinesischen Denken aufweist, bei dem der Urgegensatz von Yin und Yang sich sowohl in den geraden und ungeraden Zahlen ausdrückt, als auch zu einem System aufgebaut wurde, „das Kosmos und Mensch, Natur und Sozialordnung gleichermaßen umspannt.“⁵⁷⁷

11.1.4. Sphärenharmonie und Dialektik

Wir haben gesehen, wie die Mousiké als ein nach Maß und Zahl errichtetes System und als die Lehre von Relationen und Proportionen, zur Grundlage der theoretischen Beschäftigung mit der Mathematik und zum Grundgerüst für den Aufbau der Philosophie wurde. Ihre Bedeutung beschränkte sich aber nicht nur auf diese Felder. Zusammen mit der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie bildete sie das sogenannte ‚Quadrivium‘, dieses Quartett der wissenschaftlichen Fächer, welches jahrhundertlang der gesamten abendländischen Bildung sein Stempel aufdrücken sollte. Während die Arithmetik von Zahlen und Menge handelte, die Geometrie Zahl und Menge im Raum und die Astronomie die Körper in Bewegung beschrieb, war es

⁵⁷⁶ Burkert, W., ebd., S. 404

⁵⁷⁷ ebd., S. 446

Sache der Musiké zu bestimmen, in welchem Verhältnis die Zahlen, Flächen und Körper zueinander standen.

Es sollte hier nicht verschwiegen werden, daß jedes dieser Fächer sein Entstehen auch dem angesammelten Erfahrungswissen jener Zeit verdankt, doch

„eine erste theoretische Durchdringung aller mathematischen Gebiete erfolgte nun gerade mit dem in der Akustik gewonnenen Begriff der Analogie, der Proportion.“⁵⁷⁸

Und es ist eben dieser Begriff, der durch Platon zum Schlüsselbegriff für die Bestimmung der Dialektik in seinem ‚Timaios‘ werden sollte:

„Zwei Dinge allein aber ohne ein Drittes wohl zusammenzufügen ist unmöglich, denn nur ein vermittelndes Band kann zwischen beiden die Vereinigung bilden. Von allen Bändern ist aber dasjenige das schönste, welches zugleich sich selbst und die durch daß elbe verbundenen Gegenstücke möglichst zu einem macht. Dies aber auf das schönste zu bewirken, ist die Proportion da.“⁵⁷⁹

Die Proportion, die Verhältnisfindung am Kanon der Pythagoreer wurde auch zum Vorbild für die Architektur und die bildenden Künste allgemein, wie der gleichnamige Traktat ‚Kanon‘ des berühmten Bildhauers Polyklet dokumentiert,

„worin er die Proportionen des menschlichen Körpers mit Hilfe des Moduls, der Maßeinheit, die am menschlichen Körper selbst zu finden war, bestimmt.“⁵⁸⁰

Ähnliches ist auch beim lateinischen Architekten Vitruv nachzulesen:

„Die Natur bildete den Körper des Menschen so, daß das Gesicht vom Kinn bis zu den Haarwurzeln den zehnten Teil des ganzen Körpers

⁵⁷⁸ Koller, H., ebd., S. 187

⁵⁷⁹ Platon, Timaios, 30 c- 32 a

⁵⁸⁰ Koller, H., ebd., S. 183

ausmacht, und ebenso die innere Handfläche vom Kinn bis zum Scheitel den achten Teil usw.“,

oder :

„wenn daher die Natur den menschlichen Körper so plante, daß seine Glieder proportional sind zur ganzen Gestalt, so hatten die Alten allen Grund zu bestimmen, daß sie in der Ausführung ihrer Werke die Teile proportional zum Ganzen zu gestalten hätten. Da sie nun in allen ihren Werken die Ordnungen überlieferten, so taten sie dies ganz besonders bei den Tempeln der Götter, die ihre Vorzüge und Mängel gewöhnlich die Jahrhunderte überdauern.“⁵⁸¹

Daher war es auch kein Zufall, wenn die Verhältnisse der drei Hauptstile, Ionisch, Dorisch, Äolisch, ebenfalls den Verhältnissen der verschiedenen menschlichen Glieder entsprachen.

11.1.5. Sphärenharmonie, Platon und die Astronomie

Zum Schluß möchte ich kurz auf die Beziehung der Musik zur Astronomie eingehen, und den Beitrag der Pythagoreer dazu. In der Geschichte der Astronomie ging man, den antiken Vorstellungen folgend, lange Zeit davon aus, daß es Pythagoras selbst war, der die astronomischen Kenntnisse des Orients nach Griechenland brachte und somit entscheidend dazu beitrug die mythischen Vorstellungen von den ‚Wurzeln der Erde‘ und dem auf dem Okeanos zurückschwimmenden Helios zu überwinden.

Nun sollte man erstens bei aller Anerkennung der Leistungen des Orients, die Eigenständigkeit des griechischen Beitrags in der Astronomie nicht verkennen, und zweitens sind trotz langer Suche keine überzeugende Zeugnisse entdeckt worden, die die Urheberschaft Pythagoras selbst bei den in der Tat bahnbrechenden Entdeckungen bestätigen könnten. Aus diesem

⁵⁸¹ ebd.

Grund sprach man später von den älteren Pythagoreern, was die Sache nicht unbedingt leichter macht. Wäre nämlich dies der Fall, dann hätten in den nachfolgenden Jahrhunderten Spuren dieses Wissens existieren müssen, was aber nicht zutrifft.

Die **erste** dieser grundlegenden Lehren der Pythagoreer ist die Lehre über die Kugelgestalt der Erde. Der älteste Hinweis darüber findet sich in Platons Werk und zwar im ‚Phädon‘, also um 380 v.Chr., in dem Platon

„eine noch ganz neue und selbst den Gebildeten damals noch unbekannte Wahrheit mit den begeisterten Worten eines Sehers“⁵⁸²

bekannt gibt. Die Begeisterung Platons verdankt sich der Tatsache, daß die Entdeckung der Kugelgestalt der Erde bahnbrechende Folgen hatte, indem sie das bisherige Weltbild des anaxagoreisch-demokriteischen Materialismus in seinen Grundfesten erschütterte und auf revolutionäre Weise veränderte.

Die unmittelbare Anschauung, die uns die Erde durch einen horizontalen Kreis eingegrenzt scheinen läßt, konnte so mit Hilfe des mathematischen Denkens korrigiert werden.

„Der wichtige Schritt von der demokriteischen Beckenform zur Kugelgestalt der Erde ist nun aber nach dem übereinstimmenden Zeugnis aller unserer Quellen wiederum pythagoreischen Mathematikern zu verdanken, unter denen nur die Pythagoreer um Archytas, das heißt der Generation nach Demokrit, verstanden werden können.“⁵⁸³

Auch wenn es nicht eindeutig geklärt werden kann, ob es Archytas selbst oder jemand aus seinem Kreis, wie Burkert herausgefunden haben will⁵⁸⁴, daß Eudoxos, ein Schüler Archytas, der Entdecker war, so herrscht doch Übereinstimmung darüber, daß diese Entdeckung in der Zeit Platons bzw. kurz davor gemacht worden sein muß, also am Anfang des 4. Jahrhunderts.

⁵⁸² Frank, E., ebd., S. 23

⁵⁸³ Frank, E., ebd., S. 26

⁵⁸⁴ Burkert, W., ebd., S. 308 ff.

Die **zweite** große astronomische Leistung, die übereinstimmend dem Pythagoreern zugeschrieben wird, war die Erkenntnis, daß die Sterne nicht umherirrende Körper, wie ihre Bezeichnung Planeten (Irrsterne) andeutet, sind, sondern

„in Wahrheit geometrisch vollkommene Kreisbahnen nach streng mathematischen Gesetzen beschreiben.“⁵⁸⁵

Für Platon war das wirklich sensationell und für seine Philosophie und Staatslehre von ungeheurer Bedeutung, wie am Schluß der ‚Gesetze‘ zu lesen ist:

„Es ist unmöglich, daß irgend ein sterblicher Mensch jemals eine feste Gottesfurcht erlangt, wenn er nicht die zwei soeben ausgesprochenen Wahrheiten annimmt: erstens, daß die Seele das Ursprünglichste von allem Geschaffenen ist, daß sie unsterblich ist und somit über alle Körper gebietet. Dazu kommt, was wir nun so oft schon ausgesprochen haben, daß der erwähnte vernünftige Geist der Dinge in den Gestirnen wohne. Auch muß einer die vorangehenden notwendigen Kenntnisse sich erworben haben, muß den innigen Zusammenhang derselben mit der musischen Kunst gründlich durchschauen, muß hiervon einen harmonischen Gebrauch machen für die sittlichen Bestrebungen und das Gesetzwesen, muß von allem, was einen Grund hat, diesen Grund anzugeben fähig sein. Wer nicht imstande ist, neben den gewöhnlichen Tugenden auch diese Eigenschaften sich zu erwerben, wird vermutlich niemals der tüchtige Vorstand eines ganzen Staates werden können, sondern nur der Diener für andere Herren.“⁵⁸⁶

Nachdem nun Archytas in seiner ‚Harmonik‘ die Entdeckung machte,

„daß die Töne auf >Bewegung<, d.h. auf den Schwingungen tönender Körper beruhen und daß die Höhe der Töne im geraden Verhältnis zu der Schnelligkeit dieser Bewegungen und im umgekehrten Verhältnis zu der Länge des schwingenden Körpers (der Saite oder ähnlichem)

⁵⁸⁵ ebd., S.28

⁵⁸⁶ Platon, Gesetze 967 b- 968 b

steht, eine Lehre, die dann von seinem Schüler Eudoxus noch weiter ausgebildet wurde“⁵⁸⁷,

war der Weg frei um das Problem der Planetenbewegungen zu lösen. Hier anknüpfend,

„Mich aber bestärkte jener noch rohe Zustand der antiken Astronomie, mehr noch diese vollkommene und genaue Übereinstimmung unserer beiden um 15 Jahrhunderte auseinanderliegenden Betrachtungen“⁵⁸⁸,

konnte Kepler die noch vorliegenden Schwachpunkte korrigieren (ekliptische Bahnen), oder das dritte Keplersche Gesetz formulieren das besagt, daß die Quatrare der Umlaufzeiten sich zueinander wie die Kuben der mittleren Entfernungen verhalten und mit ihnen die moderne Astronomie begründen.

„So hat die Intuition des großen Unbekannten, sei es nun Archytas gewesen oder welcher Pythagoreer sonst, Recht behalten, und nicht nur in diesem übertragenen Sinn: Kepler zeigt in seinem Werk, daß die Planetenbahnen tatsächlich durch harmonische Verhältnisse bestimmt sind, daß z.B. die Ekzentrizität der Saturnbahn, d.h. das Verhältnis ihrer großen und kleinen Achse, durch die große Terz, die des Jupiter durch die kleine Terz, die des Mars durch die Quinte usw. veranschaulicht werden kann.“⁵⁸⁹

Die **dritte** und berühmteste Entdeckung der Pythagoreer ist dennoch die,

„daß die Himmelskörper bei ihrem Umlauf Töne erzeugen, deren verschiedene Höhe den Abständen und Umlaufgeschwindigkeiten der Gestirne entspricht und die dann als >Harmonie der Sphären< zusammenklingen.“⁵⁹⁰

Ausgangspunkt dieser Gedanken war laut Burkert

⁵⁸⁷ Frank, E., ebd., S. 31

⁵⁸⁸ Kepler in: Frank, E., ebd., S. 32

⁵⁸⁹ Frank, E., ebd., S. 33

⁵⁹⁰ Neubecker, Annemarie. J., 1977, S. 117

„vielmehr... die Assoziation der seit alters sprichwörtlichen >siebenseitigen< Leier mit der später nicht minder berühmten Siebenzahl der Planeten“⁵⁹¹

und außerdem nicht neu, denn Vorstellungen von kosmischer Musik wären uralte, und hätten ihre Wurzeln in „vorwissenschaftlich – reflektierendem Ordnungsdenken und schamanenhafter Ekstase.“⁵⁹²

Daß die Pythagoreer „ihre Art modernste wissenschaftliche Entdeckungen in uralte orphische Mythen hineinzudeuten“⁵⁹³ pflegten, will auch Frank nicht leugnen, doch er meint,

„mit ihrem Gedanken von der Harmonie der Welt haben die Pythagoreer einen tiefen Blick in das wahre Wesen der Natur getan, der nichts mit abstrakter Spekulation oder mit orphischer Überlieferung zu tun hat“, womit „dies Ganze... nicht mehr als ein Gebilde des Zufalls aufgefaßt werden“ könne, „er ist ganz Harmonie und Proportion. Die Idee der >Sphärenharmonie< ist aber vor Archytas schon deshalb nicht möglich, weil erst Archytas und Eudoxus das ihr zu Grunde liegende und ihr überhaupt erst einen Sinn gebende Gesetz entdeckt haben, daß die Geschwindigkeit der schwingenden Saite in einem umgekehrten Verhältnis zu ihrer Länge steht.“⁵⁹⁴

Die Klärung dieser Frage läßt wiederum vor unseren Augen das voller Ideen durchdrungene wissenschaftliche Duell aufsteigen, von dem weiter oben Bourdieu sprach. Nun sprechen aber schon antike Kommentatoren wie Nikomachos oder Jamblich davon, daß Pythagoras selbst von Sphärenharmonie sprach und im Stande gewesen sei als Einziger sie auch wahrzunehmen. Dieser Hinweis läßt uns aber die Wahrheit eher in beiden Darstellungen suchen, und zwar in ihrer Kombination. Warum sollte es in der Tat nicht so passiert sein, daß Archytas und Eudoxus oder wer auch immer

⁵⁹¹ Burkert, W., ebd., S. 329

⁵⁹² ebd., S. 334

⁵⁹³ Frank, E., ebd., S. 34

⁵⁹⁴ ebd., S34

von den späteren Pythagoreern, der vorwissenschaftlichen Intuition des großen Meisters folgend, losgezogen ist, um eine folgenreiche wissenschaftliche Leistung zu erbringen, und somit durch wissenschaftliche Untersuchungen wieder zu der intuitiven Erkenntnis des Meisters gelangte.

Die Geschichte der Astronomie macht freilich auch hier kein Halt, denn bald folgte eine weitere Erkenntnis: die der Bewegung der Erde um ihre eigene Achse. Platon, der in seinem ‚Timaios‘ darauf anspielt, „die Erde aber, unsere Ernährerin, welche um die durch das All gezogene Achse herumgeballt ist“ (40 d), ist von diesen mathematischen Leistungen seiner Zeit so beeindruckt, daß er nun „von der unbedingten Überlegenheit (Apriorität) der mathematischen Erkenntnis über alle bloß empirische Sinnesempfindung, also der Quantität über die Qualität“ überzeugt ist, ja sogar darin, „das eigentliche Wesen der Welt und alles Seins überhaupt zu finden glaubt.“⁵⁹⁵

Kein Wunder also, wenn er auf diese Weise und fern von empirischen Untersuchungen ‚ohne Laut und Schall‘, in seinem ‚Timaios‘ das Äquivalent der Weltseele in der Gestalt einer Tonleiter zu bilden versucht, eine Berechnung freilich, die sehr problematisch bleiben musste.⁵⁹⁶

Bemerkenswert dennoch ist, daß Anklänge seiner Konstruktion auch heute in mystischen Praktiken z.B. der Sufis finden lassen, wie Äußerungen des Vilayat Inoyat Khan bezeugen:

„Gebrauche die Folge der Obertöne als Jakobsleiter, um aufzusteigen... Wenn der Laut, der durch deine Stimmbänder hervorgerufen wird, im vibratorischen Netzwerk des Universums die Fähigkeit hat, dich zu stimmen, dann ist das darum möglich, weil er dich verbindet mit der Symphonie des Kosmos.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁵ Frank, E., ebd., S.39 ff

⁵⁹⁶ siehe dazu Nicklaus, Hans-Georg, Die Tonleiter des Timaios, in: Partitur der Träume. Über Musik und Klänge, Tübingen 1990

⁵⁹⁷ in: Berendt, J. E., Nada Brahma, Frankfurt/M. 1989, S. 45

Und während Jean Paul von der Musik als „Nachklang aus einer entlegenen harmonischen Welt“⁵⁹⁸ spricht und Platon sehr nahe kommt, für den die Wirkung der Musik auf die menschliche Seele auf der Erinnerung an die göttliche Harmonie beruht, scheint meine Hypothese von der Kongruenz von Wissenschaft und Intuition ihre vermeintliche Bestätigung zu finden. Der amerikanische Psychologe George Leonard berichtet folgendes:

„An der Wurzel jeglicher Kraft und Bewegung im lodernden Zentrum der Existenz ist Musik und Rhythmus: das Spiel geordneter Frequenzen in der Matrix der Zeit. Vor mehr als 2500 Jahren sagte der Philosoph Pythagoras seinen Schülern: Ein Fels sei zu Stein gewordene Musik – eine intuitive Erkenntnis, die durch die moderne Wissenschaft voll bestätigt wird. Wir wissen heute, daß jede Partikel im physischen Universum ihre Eigenschaft durch Frequenz, Muster und Obertöne ihrer speziellen Schwingungen, also durch ihren >Gesang< erhält. Daß selbe gilt für alle Formen von Strahlung, alle starken und schwachen Naturkräfte und für alle Informationen. Bevor wir Musik machen, macht die Musik uns...“⁵⁹⁹

Diese großartige Intuition von Pythagoras, die uns noch vor kurzem als Spinnerie vorkommen musste, wird durch die moderne Wissenschaft und zwar der Radioteleskopie bestätigt, wie die amerikanischen Forscher J. Lichtmann und Robert M. Sickels bemerken:

„Die Wissenschaft der Radioteleskopie hat eine ganz neue Dimension des Universums enthüllt. Die Tiefe des Kosmos ist dadurch ein lautstarkes Gezisch und Gezischel von Sounds geworden – Sounds, die durch plötzliche Veränderung der molekularen und atomaren Energie explodierender Gase – z.B. von neugeborenen Sternen – entstehen...“⁶⁰⁰

Die interplanetarischen Forschungen der Radioteleskopie finden ihre Ergänzung durch eine relativ neue Disziplin, die von Hans Kayser begründete ‚Har-

⁵⁹⁸ ebd., S. 52

⁵⁹⁹ ebd., S. 115

⁶⁰⁰ ebd., S. 75

„Harmonikale Forschung“, die heute von seinem Schüler Rudolf Haase an dem „Institut für Harmonikale Forschung“ in Wien weiterbetrieben wird, und mit geradezu sensationellen Ergebnissen über harmonikale Verhältnisse in der Pflanzen- Tier- und Kristallwelt aufwarten kann.

Nicht minder sensationell sind auch die Entdeckungen, die ein anderer Forscher, nämlich der Mathematiker und Musikwissenschaftler Hans Cousto gemacht hat. Hans Cousto, der die universelle Bedeutung des Oktavgesetzes in diversen Bereichen herausgestellt hat, ist vor Allem bekannt geworden

„durch die Berechnung der >harmonikalen Kammertöne<, die er von astronomischen Gegebenheiten abgeleitet hat. Dabei stellte sich heraus, daß diese Töne exakt übereinstimmen mit denjenigen, die in anderen Kulturkreisen seit Jahrtausenden meditativ erfahren werden. Besonders ist hier das Urmantra (eine Art Gebetsformel) >OM< der indischen und fernöstlichen Kulturkreise zu erwähnen. Das >OM< entspricht dem abendländischen >Amen< und wird, wie der Grundton der indischen Musik, genau im Einklang mit dem Jahreslauf der Erde intoniert.“⁶⁰¹

⁶⁰¹ Partitur der Träume, 1990, S. 44. Siehe dort: Die Kosmische Oktave von Hans Cousto

12. Mimesis

12.1. Die Mimesis bei den Griechen

12.1.1. Der Tanz ,und der Begriff der Mimesis

Der Begriff ‚Mimesis‘ besetzt nicht nur heute eine Schlüsselposition z.B. für das Verständnis der ‚Ästhetischen Theorie‘ Adornos, er spielte schon in den ästhetischen Theorien der Antike eine zentrale Rolle. Am intensivsten haben sich Platon und Aristoteles damit befaßt, allerdings gelangten sie zu völlig unterschiedlichen Bewertungen.

Glaubt man Aristoteles, so waren es die Pythagoreer, die das Wort μιμησις zuerst benutzten um damit jene, von ihnen für gegeben geglaubte Ähnlichkeiten, (ομοιωματα) zwischen den Dingen und den Zahlen auszudrücken.

Eins der ältesten Zeugnisse über das Auftreten des Begriffs in der altgriechischen Literatur, bietet uns ein Fragment, von Pindar, in dem μιμεισθαι im Zusammenhang mit dem Tanz gebraucht wird. Herman Koller sieht die Bestätigung, „daß μιμεισθαι die tänzerische Darstellung ist, die sich λογῶ, ρυθμῶ und ἀρμονίᾳ äußert.“⁶⁰²

„Nur im Tanz, und zwar im Tanz, der in Wort, Musik und Bewegung eine Geschichte erzählt und gleichzeitig darstellt, finden wir die natürliche Sinnfülle der Grundbedeutung von Mimesis, aus der heraus die Aufspaltung der Bedeutung, die zum weiten, von uns zu Beginn abgesteckten Bedeutungsfeld führen kann, verständlich wird.“⁶⁰³

Diese enge Verbindung bestand ursprünglich in den Kulttänzen, außerdem spricht Aischylos bei der Beschreibung einer orgiastischen Feier von furchterregenden ‚stierstimmigen‘ μιμοί, hinter denen Koller „Akteure des

⁶⁰² Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck.* Bern 1954, S. 38

⁶⁰³ ebd.

dionysischen Kultes⁶⁰⁴ vermutet. Aus diesem Grund glaubt er, daß μιμησις eben aus dem Wort ‚μιμος‘ abgeleitet worden sein muß.

„Μιμεισθαι wäre demnach der gemeinsame Tanz der μιμοι; μιμησις der Kultgeschichte, ihre einfache tänzerisch-dramatische Darstellung durch die μιμοι; μιμημα diese Darstellung als Resultat.“⁶⁰⁵

Gleichzeitig wird Koller nicht müde vor dem Mißverständnis zu warnen, dem wir durch die Übersetzung des Wortes μιμησις mit „Nachahmung“, fast unabweichlich ausgesetzt sind. Denn unter Nachahmung verstehen wir heute eher eine treue Wiedergabe des Realen, was unserem Verständnis von Kunst als schöpferische Tätigkeit der Phantasie zuwiderläuft. Dabei lassen wir außer Acht, daß es Kunst im modernen Sinne eines autonomen Bereichs zielgerichteter kreativer Tätigkeit in der Antike noch nicht gab und, daß die Welt den Griechen

„ursprünglich nicht als Inbegriff nüchterner, objektiver Tatsachen gegeben wäre, sondern als Inbegriff überlegener und bedeutsamer (im doppelten Sinn des Wortes), herrlicher Mächte,“⁶⁰⁶

deren Nachahmung eher dem Bereich des Phantasievollen, des Künstlerischen zuzuordnen wäre als der mechanistisch-realistischen Wiedergabe.

So ist z.B. im platonischen Kratylos, in dem das Wesen und die Leistung der Sprache untersucht werden, Mimesis

„vielmehr Gestaltwerdung eines Begriffes, Verwirklichung eines Geistigen, Form und Ausdruck der Seele, in der diese überhaupt erst Wirklichkeitscharakter bekommt.“⁶⁰⁷

Doch Unterschiede in der Einschätzung der Mimesis existieren nicht nur zwischen Adorno, der den Begriff der Mimesis aus einer anderen Tradition bezieht, und den antiken Autoren. Auch nicht nur zwischen Platon, der

⁶⁰⁴ ebd., S.39

⁶⁰⁵ ebd.

⁶⁰⁶ Krüger, G., in: Koller, H., 1954, S. 10

⁶⁰⁷ Koller, H., 1954, S. 12

ziemlich alles, was von ihm unter μιμησις aufgefaßt wird, ablehnt, ja sogar entschieden bekämpft, und Aristoteles, der ein positives Verständnis von der Mimesis entwickelt. Wir werden sehen, daß Platon selbst je nach dem Kontext der Erörterung und den Zielen, die er gerade verfolgt, unterschiedliche Auffassungen über die Mimesis an den Tag legt.

Bevor ich aber durch einen mimetischen Tanz mich dem Begriff der Mimesis anzunähern versuche, soll zunächst manches zu den Tänzen der Altgriechen berichtet werden.

12.1.2. Der Tanz bei den Griechen

Über die hohe Stellung des Rhythmus in der altgriechischen Musiké habe ich in dieser Arbeit schon mehrfach gesprochen, so daß uns inzwischen, wenn man Rhythmus mit Tanz ersetzt, es nicht schwer fallen dürfte die außerordentliche Bedeutung des Tanzes im sozialen Leben der Griechen vor Augen zu führen. In der Tat herrscht kein Mangel an Vasenbildern mit Tanzszenen, das Materialangebot in diesem Fall ist nahezu überschwänglich.

Der Tanz bei den Griechen durchdringt und erfaßt jeden Teil ihres Lebens, er ist

„die alles umfassende Kunstform; sie schließt das Wort, die Bewegung und Haltung und das Melos in sich ein.“⁶⁰⁸

„Volksliedhafte Reigen, Waffentänze, kultische Spiele, bacchantische Tänze, Einweihungsriten, Tiertänze, aber auch akrobatische Tanzleistungen ziehen in bunter Folge an unserem entzückten Auge vorüber und erwecken in uns eine Ahnung von der Macht des Rhythmus über dieses Volk.“⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ ebd., S. 25

⁶⁰⁹ ebd., S. 125

Nach einem weitverbreiteten Glauben galt der Tanz bei den Griechen als eine Erfindung und als Geschenk der Götter, seine Wiege soll wiederum die Insel Kreta gewesen sein. Wir erinnern uns an dem Tanz der Korybanten auf Kreta zwecks Schutzes des Baby-Zeus, doch auf Kreta sind in der Tat auch manche der schönsten Tanzdarstellungen gefunden worden.

Berühmt waren nicht nur die Tänze der Männer, bei denen es galt, eine gewisse Vollkommenheit zu erreichen, sondern auch die hohe tänzerische Fertigkeit der kretischen Frauen, wie nach fast tausend Jahren die Dichterin Sappho in ihrem Gesang zu berichten wußte:

„Horch, kretische Frauen tanzen mit zarten Füßen
So klingenden Gang nahe des Altars Stufen

Der schimmernd und fein trennte des Tanzes Glieder.“⁶¹⁰

Dieser Tanz der Korybanten, der kein anderer gewesen sein soll als der berühmte Pyrrhische Waffentanz, ist dann von Kreta aus nach ganz Griechenland übergegangen, erste Station machte er dabei im dorischen Sparta,

„wo er in rein militärischer Weise aufgefaßt und als Vorübung für den Krieg angesehen wurde.“⁶¹¹

Bald verbreitete er sich in ganz Griechenland und den griechischen Kolonien. So tanzt auf einer unteritalischen Vase des 4. Jh. in Neapel eine Pyrrhichistin vor Männern beim Symposion und eine andere auf einem Vasenbild aus einer griechischen Kolonie Südrusslands. Eine anschauliche Schilderung seiner Aufführung liefert uns Xenophon in ‚Anabasis‘ (VI 5 ff).

„Zuerst standen Thrakier auf und begannen nach der Flöte einen Waffentanz, wobei sie mit großer Behendigkeit hohe Sprünge machten und die Schwerter schwangen; zuletzt hieben sie aufeinander los, so daß jedermann glaubte, sie träfen einander; es war aber bloße Täuschung, wenn einer sank. Der Sieger zog seinem Gegner die Rüstung aus und ging, den Sitalkas singend, davon, andere Thrakier

⁶¹⁰ In: Weege, F., *Der Tanz in der Antike*, Halle/Saale 1926, S. 34

⁶¹¹ Weege, F., *ebd.*, S. 35

aber trugen den Besiegten, als ob er tot wäre, hinweg. Er hatte aber keinen Schaden genommen. Hierauf traten die Anianen und Magneten auf und führten einen Waffentanz auf, den sie καρπεια nannten. Er fand auf folgende Weise statt. Der eine legte die Waffen neben sich auf den Boden nieder und tat, als ob er säte und pflügte, während er sich oft umsah, wie einer, der sich fürchtet. Da kam ein Räuber heran, und als jener ihn erblickte, ergriff er die Waffen und ging ihm entgegen und kämpfte mit ihm vor dem Pfluggespann. Alles dies taten sie nach dem Takte, den die Flöte angab. Endlich fesselte der Räuber den Mann und trieb das Joch Ochsen weg... Hierauf trat ein Mysier auf, in beiden Händen einen kleinen Schild haltend... Nach ihm traten die Mantineer und andere Arkader, aufs stattlichste ausgerüstet, auf, sie schritten unter Begleitung von Flöten umher, sangen den Pään und tanzten, wie man bei feierlichen Aufzügen zu den Tempeln der Götter pflegt...⁶¹²

Abgesehen von der aufschlußreichen Schilderung dieser Tanzaufführung, ist für uns der Hinweis von Interesse, daß hier nicht ein regelloses hin und her Springen dargeboten wurde, sondern, daß das Ganze bestimmt wurde durch den für solche Tänze vorgesehenen Rhythmus (Enhoplios), und einen fest gegliederten Ablauf kannte, wie ein Bericht Lukians bestätigt:

„Die Musik begleitet dieses Volk in allen seinen Bewegungen: mit fest geregelten Schritten rückt es dem Feinde entgegen und im Kampfe selbst, nach dem die Flöte das Zeichen zum Angriff gegeben, bestimmen Takt und Töne die Bewegung des Kriegers.“⁶¹³

„Mit υπορχεῖσθαι, υπορχημα kommt also im Griechischen zum Ausdruck, daß die so benannten Tänze lediglich als Begleitung, als Verdeutlichung des gesungenen Wortes aufzufassen waren. Ungeregelter, bacchantischer, eines Freien unwürdiger Tanz, der bestenfalls von wilden Rufen oder dem ohrenbetäubenden Lärm der

⁶¹² Xenophon in: Weege, F., ebd., S. 36 ff

⁶¹³ Lukian in: Weege, F., ebd., S 50

Trommeln und Flöten entfacht wurde, konnte nie so bezeichnet werden.⁶¹⁴

Doch schon auf rotfigurigen Vasen und in Athen gegen Ende des 4. Jahrhunderts kann eine Infiltration der Pyrrhiche durch dionysische Tanzelemente festgestellt werden, was, wo doch das Hyporchema als die vollendete Form der musikalischen Mimesis galt, als Verfall der guten alten Musik aufgefaßt und bekämpft wurde.⁶¹⁵

Auch solch entschiedene Polemik konnte die Verwandlung der altehrwürdigen Pyrrhiche, des nach dem purpurroten Kriegskleids der Spartaner genannten ‚roten Tanzes‘,⁶¹⁶ nicht stoppen, so daß zur Zeit Alexanders des Großen ihr alter kriegerischer Sinn ganz in Vergessenheit geriet.

Nicht aber die Pyrrhiche selbst, die auch nach drei Jahrtausenden, von Lord Byron in seinem „Don Juan“ (III, 86), geschrieben während des Befreiungskrieges der Griechen gegen die osmanische Herrschaft, besungen wurde, weiter existierte:

„You have the Pyrrhie dance as yet,
Where is the Pyrrhie phalanx gone?“

Außer der Pyrrhiche gab es auch andere Waffentänze, wie der ορσιτης und επικρηδιος und die πυυλις in Kreta, die von Xenophon beschriebene καρπεια der Änianen und Magnetes, oder die τελεστιας der Makedonen.

Doch es existierten nicht nur Waffentänze. Platon teilte die Tänze in kriegerische und friedliche ein, außerdem gab es noch andere, die man nicht kategorisieren konnte. Dem Beispiel Emmanuels folgend unterteilt Weege die Tänze

⁶¹⁴ Koller, H., 1954, S. 166

⁶¹⁵ So Pratinas in einem Hyporchema bei Athenaios, 617 b ff, in: Koller, H., 1954, S. 71

⁶¹⁶ „Hieß doch eine Art antiken roten Gewandtes geradezu Pyrrhiche.“ Weege, F., ebd., S. 54

„in die großen Gruppen der kriegerischen, religiösen, ferner Rauschtänze, Tänze an öffentlichen Festen, Tänze im Privatleben und Volkstänze.“⁶¹⁷

Eine ausführliche Darstellung würde freilich den Rahmen dieser Arbeit sprengen, ich möchte daher nur einen kurzen Blick auf die religiösen Tänze werfen und insbesondere auf den berühmtesten von ihnen, den γερανός, den ‚Kranichtanz‘, der beim Aphroditefest auf Delos getanzt wurde.

Charakteristisch bei diesem Tanz, den Theseus nach seiner erfolgreichen Mission im kretischen Labyrinth mit den geretteten vierzehn Athenerkindern getanzt haben soll, müssen die heftigen Bewegungen der Tänzer,

„wahrscheinlich bestanden sie in lebhaften Schwingungen der Arme, gleich dem Flügelschlagen der Kraniche“,⁶¹⁸

gewesen sein. Außerdem die verwickelten Windungen dieses Tanzes von dem die Delier sagten, er sei

„μιμημα των εν τω λαβυρινθω περιοδων και διεξοδων εν τινι ρυθμω παραλλαξεις και ανελιξεις εχοντι γιγνομενην.“⁶¹⁹

Dabei ist laut Koller auch hier zu beachten, daß

„der Rhythmus (und in seinem Gefolge natürlich die σχηματα) παραλλαξεις und ανελιξεις enthielt, daß also die Struktur des Tanzes selbst Ausdruck der labyrinthischen Gänge und Windungen waren.“⁶²⁰

Auch bei dieser Gruppe gab es Tänze, die von Frauen ausgeführt wurden, wie der Manteltanz oder ein anderer namens γιγγρας, bei denen die Frauen mit verhüllten Händen getanzt haben.

Eine besondere Art der religiösen Tänze, die Platon außer Acht gelassen hat, waren die ekstatischen Tänze. Zu ihnen gehören sowohl die Rauschtänze zu Ehren des Dionysos, als auch die der gottbegeisterten Mänaden, wie auch

⁶¹⁷ Weege, F., ebd., S. 49

⁶¹⁸ Weege, F., ebd., S. 62.

⁶¹⁹ Plutarch, Theseus XXI in: Koller, 1954, S. 42. Dieses tänzerische Spiel kann man immer noch heute beobachten, wie ich im Norden Griechenlands, der Gegend in der ich geboren wurde, dem beiwohnen konnte.

⁶²⁰ Koller, H., ebd., S. 42

die Wirbeltänze der kleinasiatischen Korybanten, Satyre und Silenen. Zu diesen Tänzen zieht Weege eine für uns interessante Parallele:

„Die ekstatischen Wirbeltänze der mohammedanischen Derwische dürfen als eine Erbschaft dieser heidnischen Tänze gelten, deren Spuren sich in Vorderasien durch das Mittelalter hindurch verfolgen lassen. Ist doch auch die Beziehung zwischen den Umdrehungen beim Tanze und der Bewegung der Gestirne, die Lukian erwähnt, den Derwischen geläufig.“⁶²¹

Diese kurze Darstellung der altgriechischen Tänze zu Ende führend, seien hier auch jene erwähnt, die bei den öffentlichen Festen und auf der Bühne dargeboten wurden. Zunächst die Emmeleia der Tragödie, die mit ihren bedächtigen Bewegungen den ‚edlen‘ Tänzen zugeschrieben wurde, dann der Kordax der Komödie, der dem Hyporchema nahe stand, und mit dem die Griechen die größte Unanständigkeit verbanden, außerdem dem heutigen Bauchtanz ähnlich, und die Sikinis des Satyrspiels, die dank ihrer schnellen Schritten mit der Pyrrhiche verglichen werden könnte.

12.2. Mimesis bei Platon

12.2.1. Mimesis des Tanzes

Im Kapitel über das Ethos haben wir schon mal verfolgen können wie Besessene durch die Anwendung der zu ihrem anomalen Seelenzustand passenden Rhythmen und Melodien, zu einer Steigerung dessen geführt wurden, zu einer Ekstasis, um dann durch eine Modifikation der musikalischen Mittel zu einer Heilung, zu einer Katharsis zu gelangen. Durch diesen therapeutischen Vorgang hat sich, zuerst für die Pythagoreer, eine

⁶²¹ Weege, F., ebd., S. 70

ausgesprochene Verwandtschaft der Rhythmen und Melodien mit dem Seelenzustand (ηθος) des Menschen offenbart.

Auf diesen Beobachtungen basierend ist dann die weitreichende musikalische Praxis und Theorie der Pythagoreer entstanden mit ihrem Kernsatz des ‚similia similibus‘, der homöopathischen Wirkung der Musik. Eine Theorie und Praxis, die den Menschen als Ganzes, d.h. auch seine irrationale Seite ernst nimmt.

„Daher sagen sie, daß auch die bacchantischen Weihen und die, welche ihnen ähnlich sind, eine gewisse Berechtigung haben, insofern offenbar die durch Leben oder Geschick verursachte Furcht durch die bei ihnen üblichen Melodien und Tänze zusammen im Spiel gereinigt werden.“⁶²²

Die wilden pyrrhichischen Rhythmen der dionysischen und phrygischen Tänze wurden als solche dem anomalen Seelenzustand passend empfunden, die ruhigen des Apollokultes ließen den Gegensatz dazu besonders hervortreten. Das, was der Mensch im triebhaftem Urzustand durch den dionysischen Tanz erreicht, erreicht der zivilisierte Kulturmensch durch das Anhören (Ακροασις) und das Anschauen (θεωρια).

Der Akteur solcherart Kultspiele wurde μιμος, orgiastischer Tanz μιμησις genannt.

„Befreiung von der Furcht durch Mimesis im orgiastischen Tanz oder durch Anhören und Miterleben (συμπαθεια), die sich als ελεος korrelat zu φοβος verhält, gab also den ursprünglichen Anstoß zu dieser fruchtbaren Ausdrucks- und Erziehungslehre.“⁶²³

Mimesis wurde so, als ‚Äußerung‘, ‚Form- und Fleischwerdung‘ des Geistigen, zum Grundbegriff der pythagoreischen Ausdrucksphilosophie.

Diese Ausführungen hier sind nicht nur für das Verstehen des katharsis Abschnitts in der Tragödiendefinition des Aristoteles von größter Bedeutung,

⁶²² Aristides Quintilianus, Zweites Buch über die Pythagoreer in: Koller, H., ebd., S. 128

⁶²³ Koller, H., ebd., S. 102

sie ermöglichen uns auch die Ansichten Platons zu diesem Thema besser einordnen zu können.

Aber natürlich auch zu verstehen, warum Mimesis zu allererst eine tanzende Obsession war, oder anders ausgedrückt, eine Gestalt, die durch rhythmische Bewegung den Begriff zum Tanzen bringen und so entstehen lassen konnte. Auch wenn bei Platon im Zusammenhang mit der Mimesis sein pädagogisch-praktisches Interesse im Vordergrund steht, gilt meine Aufmerksamkeit zuerst dem ontologischen Hintergrund von Platons Theorie. Denn wie schon in der Schule Damons, so wird auch bei Platon die Beschäftigung mit der Musik und insbesondere den Rhythmus, als eine natürliche Veranlagung des Menschen angesehen, ein von Natur aus (φύσει) das Wesen des Menschen bestimmender Trieb. Der Mensch ist nicht nur das „ζῶον πολιτικόν“, sondern auch das „ζῶον ῥυθμὸν ἔχον“.

„Wir sagen: nachgerade alles, was jung ist, ist gar nicht imstande, mit dem Körper und der Stimme ruhig zu bleiben; das will sich immer tummeln und lärmeln; die einen hüpfen und springen, als wollten sie vor lauter Lustigkeit immer tanzen und spielen; die andern geben alle möglichen Laute von sich. Nun haben freilich alle anderen lebendigen Wesen schlechterdings keinen Sinn für Ordnung oder Unordnung bei ihren Bewegungen, für Rhythmus und Harmonie, wie man's nennt. Nur wir Menschen machen eine Ausnahme.“⁶²⁴

Dieser ontologischen Begründung der menschlichen Natur verdankt sich die Kulturfähigkeit des Menschen und die erzieherische Wirkung der Musik.

„Paideia ist nur bei dem Lebewesen möglich, das Zeit kennt und mit ihr die Überwindung der Zeit: die Gliederung durch den Rhythmus.“⁶²⁵

„Die Wirkung der Musik auf das Ethos ist aber nur die praktische Seite der Lehre, denn sie ist ja nur möglich, weil die Musik ihrerseits Ausdruck (μιμησις) der ἠθῆ und παθῆ der menschlichen Seele ist.“⁶²⁶

⁶²⁴ Platon, Gesetze, III Buch, 653 d

⁶²⁵ Koller, H., ebd., S. 26

⁶²⁶ Koller, H., ebd., S 92

Der Trieb, sich durch den Tanz zu äußern, ist Mimesis, der Mensch ist, um es mit Aristoteles zu sagen, das ‚ζωον μιμητικοτατον‘. Nun haben wir aber schon gesehen, daß Platon die Tänze nicht nur in kriegerische und friedliche einteilt, sondern auch in edle und solche die weniger edel sind. Dies verdankt sich nicht nur der systematischen Konstruktion der ‚Politeia‘, in der den niederen Bevölkerungsgruppen nicht nur die niederen Regungen der Seele zugeacht werden, sondern auch, [das wird aus dem Gesprächsverlauf deutlich], einer allgemein verbreiteten Meinung im Publikum, die die Mimesis von Frauen, Sklaven, Bauern und Kindern eines freien Mannes unwürdig erklärt.

In typisch platonischer Manier geht es hier um die Erstellung eines Kanons der musischen Erziehung für die Wächter in seinem idealen Staat, die, und das ist ebenso typisch für Platon, in eine wahre Reglementiersucht ausartet.

Ορχεισθαι τα καλα setzt eine philosophische Bestimmung des καλον voraus, „Es muß nämlich die Musenkunst enden in der Liebe des Schönen“⁶²⁷ und was als dieses Schöne zu gelten hat, daran läßt Platon keinen Zweifel.

„νομοθετικον μεν ουν και πολιτικον υπερβαλλοντως“⁶²⁸ obliegt der gesetzgeberischen und politischen Befähigung des Gesetzgebers. Im Kampf gegen den Verfall der alten Musiké kommt Platon richtig in Fahrt und schießt bisweilen aber öfter über das Ziel hinaus. Seine Organe der Exekutive sind die sechzigjährigen Sänger des Dionysoschores, die allein imstande sind, den Jungen die passende Aufführung der Mele beizubringen. Außerdem die Wächter, die durch die Tugend der **Tapferkeit**, eine der vier Grundtugenden im platonischen Staat, die von Bedeutung sind, leuchtendes Beispiel sein sollen. Die anderen sind die **Gerechtigkeit** als Eigenschaft des Gesamtmodells, die **Besonnenheit** mit der die beiden anderen Tugenden

⁶²⁷ Platon, Staat, 403 c

⁶²⁸ Platon, Gesetze, 656 d/e

jeweils in einem Stand verkörpert sind, die **Weisheit** im herrschenden Philosophenstand.

Der Lehre Damons folgend, wonach Melos, Rhythmos, und Logos als $\mu\mu\eta\mu\alpha\tau\alpha\ \beta\iota\omicron\upsilon$, als „Ausdrucksformen des Lebens“ betrachtet werden, faßt Platon auch die Tänze als Ausdrucksformen des Charakters auf.

„Alle Tänze sind Nachahmungen des Benehmens, indem jeder einzelne tanzend durch Nachahmung darstellt, was bei den verschiedenartigsten Handlungen, Schicksalen und Charakteren zu geschehen pflegt.“⁶²⁹

„Die Unanständigkeit nun und die Ungemessenheit und die Unge-stimmtheit sind verschwistert mit der Übelredenheit und der Übelgesit-tenheit, das Gegenteilige aber mit dem Gegenteiligen, der züchtigen und guten Sitte, verschwistert und dessen Nachahmung.“⁶³⁰

Während die vielerlei Begierden und ungeordneten Lüste bei den Kindern, den Frauen, den Dienstboten u.s.w. sich finden, werden diejenigen, die durch Verstand und reife Überlegung hervortreten, diese Lüste zu beherrschen wissen. Bei ihnen hat diese $\epsilon\gamma\kappa\rho\alpha\tau\epsilon\iota\alpha$, (Selbstbeherrschung) eine andere Bedeutung, die in der souveränen Verfügungsgewalt über innere und äußere Natur besteht.

Die Beherrschung der eigenen Sinnlichkeit ist so Voraussetzung für die Sicherung der äußeren Herrschaft, die selbst wiederum durch die Entlastung von körperlicher Arbeit und den Sorgen der Lebenserhaltung, diese aristokratische Distanz erst möglich macht.

Die Besonnenheit ist so für die Herrschenden eine Form der Selbstkonstitution und Selbsterhaltung. Bei Platon führt dies dazu, daß er alles, was dieses aristokratische Selbstverständnis bedroht, die eigenen Leidenschaften und Phantasien, die Nöte der Armen und die Existenz von Krankheit und Wahn, die betörende Vielfalt von Farben und Stimmen, für die künstlerische Mimesis tabuisiert oder als häßlich diffamiert. Was seine Kritik

⁶²⁹ ebd., 655 d

⁶³⁰ Platon, Staat, 401 a

an der Mimesis motiviert, ist die Verdrängung dessen, was in der perfekten Ordnung seines Idealstaates und bei der Konstituierung der eigenen Persönlichkeit keinen Platz hat.

Im vierten Buch seines ‚Staates‘ stellt Platon dar, wem der besonnene Gesetzgeber auf keinen Fall ähneln darf, nämlich dem auf dem Musendreifuß sitzenden Dichter, der Dinge aus sich emporquellen läßt, über die er keine Rechenschaft geben kann. Platon läßt keine Gelegenheit aus, um sich über die Dichter lustig zu machen.

Aus seinem Kampf gegen die Dichtung gewinnt er auch seine analytischen Werkzeuge, als Sokrates im Gespräch mit Adeimantos das Thema vom Gegenstand (τελος) der Dichtung zu einer Darstellung ihrer sprachlichen Form (λεξις) lenkt. Die Dichtung wird hier in απλη διηγησις (einfache Erzählung) und μιμησις, sowie in einer dritten Mischform beider, unterteilt.

„Von der Dichtung und Märchenerzählung [wird] eine Art ganz durch Nachahmung bewerkstelligt, das Trauerspiel und das Lustspiel, wie du sagst, eine andere durch Auftreten des Dichters selbst. Du findest diese Vorzugsweise in Dithyramben –, eine dritte Art durch beides, in dem erzählenden Gedicht und auch sonst oft, sofern du mich verstehst.“⁶³¹

Adeimantos versteht nicht ganz, weswegen Sokrates an einem Beispiel über die Vortragsweise Homers zu erläutern versucht, was dieses in die Diskussionen eingeführte Element auf sich hat.

„Sage mir, kennst du den Anfang der Ilias, wo der Dichter sagt, Chryses habe den Agamemnon gebeten, seine Tochter freizugeben, dieser aber sei in Zorn geraten, und jener habe, als seine Bitte nicht erfüllt wurde, den Gott um Unheil für die Achaier angefleht?“⁶³²

Während der Dichter dies einfach erzähle, spräche er das Folgende

„als wäre er selbst Chryses, und sucht uns möglichst glauben zu machen, daß nicht Homer der Sprechende sei, sondern der alte Priester

⁶³¹ Platon, Staat, 394 b/c

⁶³² ebd., 392 e

[und] in solchem Fall also, scheint es, erfolgt bei ihm und den anderen Dichtern die Erzählung durch Nachahmung.⁶³³

Diese Form der Identifikation ist das, was Sokrates hier Mimesis nennt,

„Mimesis ist also hier nur ein Spezialfall der dichterischen Form: Persönliches Auftreten und Handeln der in der Dichtung vorkommenden Gestalten.“⁶³⁴

Doch was bisher bei der Vorstellung des Mimesisbegriffs technisch herausgestellt wird, erlangt eine andere Bedeutung als Sokrates im Anschluß daran die Frage stellt „ob unsere Wächter im Nachahmen geschickt sein dürfen oder nicht?“⁶³⁵

Der technokratisch, also ideologisch scheinbar unverdächtig gewonnene Mimesisbegriff bekommt eine moralische Wertung aufgetragen, und wir befinden uns wieder auf den weiten Feldern der Ethostheorie.

Das Verständnis der Mimesis als einer Vortragsform, die auf Identifikation beruht, läßt es als gefährlich erscheinen, wenn die Mimesis freier Männer das Unfreie zum Gegenstand hat, weil die Identifikation die ganze Person einbezieht und nicht bloß Anwendung bestimmter Darstellungstechniken ist.

Die sachlich-nüchterne Präsentation des Mimesisbegriffs dient doch keinem Selbstzweck.

„Damit wird zum erstenmal die Darstellungsform μιμησις mit dem Dargestellten konfrontiert.“⁶³⁶

In der folgenden Analyse des zehnten Buches des „Staates“ wird der systematische Angriff gegen die Dichtung weitaus faßbar bzw. radikaler geführt.

⁶³³ ebd., 393 a/b

⁶³⁴ Koler, H., 1954, S. 16

⁶³⁵ Platon, Staat 394 e

⁶³⁶ Koller, H., 1954, S. 17

12.2.2. Mimesis und Ideenlehre:

Der totale Angriff auf die Dichtung

Während in der moralpädagogischen Kritik des dritten Buches des ‚Staates‘ der Mimesis noch die Darstellung edler Charaktere erlaubt wird, postuliert Platon im zehnten Buch, daß die Dichtung, ὄση μιμητικὴ „soweit sie in das Gebiet der Nachahmungspoese einschlägt“,⁶³⁷ auf keine Weise zuzulassen sei.

Diese entscheidende Verschärfung der Kritik an der Dichtung geschieht nicht ohne eine grundlegende Abwandlung des Mimesisbegriffs, denn „was hier definiert wird, ist die alltägliche abgeblaßte Bedeutung von Mimesis“,⁶³⁸ die zudem an einem Beispiel vorgeführt wird, das relativ wenig Gemeinsamkeiten mit der bis dato unter dem Stichwort der Mimesis praktizierten Abhandlung hat.

Platon läßt Sokrates mit einem Grundsatz seiner Ideenlehre beginnen:

„Unser gewöhnlicher Standpunkt ist nämlich, daß wir eine ideelle Einheit allemal bei jeder Art von Vielheiten annehmen, denen wir denselben Namen geben.“⁶³⁹

Wie das auch zu verstehen ist, erläutert Platon im ‚Gastmahl‘, als er über die ‚rechte Knabenliebe‘ doziert.

„Denn dies eben heißt ja, den richtigen Weg der Liebe einschlagen oder von einem anderen auf diesem geleitet werden, wenn man um dieses Urschönen willen von jenem vielen Schönen ausgeht und so stufenweise innerhalb desselben immer weiter voranschreitet, von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Körpern, und von den schönen Körpern zu den schönen Bestrebungen zu den schönen Erkenntnissen, – bis man innerhalb der Erkenntnisse bei jener Erkenntnis endigt, die von nichts anderem als vor jenem Urschönen

⁶³⁷ Platon, Staat 595 a

⁶³⁸ Koller, H., ebd., S. 63

⁶³⁹ Platon, ebd., 596 a

selber die Erkenntnis ist, und so schließlich das allein wesenhafte Schöne erkennt.⁶⁴⁰

Bei einem konkreten Beispiel von Platon heißt das, daß eine Vielheit von Stühlen auf die eine ‚Idee‘ (το εἶδος) des Stuhles zurückzuführen ist, also ein Abbild dieser ‚Idee‘ ist. Während Gott

„jenes eine ideelle Urbild von Stuhl geschaffen (hat), weil er in Wahrheit Schöpfer eines wahrhaft wesenhaften Stuhles sein wollte“,⁶⁴¹

baut der Hersteller, der ‚Werkmeister‘ den konkreten Stuhl, der seine mehr oder weniger zufällige Besonderheiten hat und von vergänglicher Natur ist, diesem dem Wesenhaften nach. Ein μιμητής also, und hier ist es der Maler, verfertigt das Abbild des Einzelgegenstandes, das wiederum Abbild der Idee des Urgegenstandes ist. Sein mimetisches Werk steht also an dritter Stelle, ist bloß eine φαντασματος μιμησις, eine Nachahmung von Schein und deswegen „von der wesenhaften Wahrheit weit entfernt.“⁶⁴²

Was aber für den Maler gilt ist ebenso für den Dichter gültig da er ebenso ein Mimet ist und seine künstlerische Mimesis nicht auf Wissenschaft und wahre Kenntnis des Gegenstandes beruht. Um dies zu belegen, geht Sokrates von der Unterscheidung aus,

„daß es überhaupt bei jedem Dinge drei Wissenschaften gibt: die des Gebrauches, die der Herstellung, die der Nachahmung“⁶⁴³

(χρησομενην, ποιησουσαν, μιμησομενην).

Eine echte Beurteilung des Gegenstandes kann unter ihnen nur der Gebrauchende liefern, denn

„Tüchtigkeit, Schönheit, Richtigkeit eines jeden Gerätes, lebenden Wesens, Handelns bezieht sich auf sonst nichts anderes als auf den Gebrauch.“⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Platon, Gastmahl, 211 c

⁶⁴¹ Platon, Staat, 597 c

⁶⁴² ebd., 598 b

⁶⁴³ ebd., 601 c

⁶⁴⁴ ebd., 601 d

Er allein besitzt das eigentliche Wissen und kann als ein Wissender dem Hersteller, der „nur als ein Glaubender die Verfertigung bewerkstelligt“⁶⁴⁵ berichten, wie er die Arbeit auszuführen hat, so daß das Produkt ein gelungenes wird.

„So berichtet z.B. der Flötenspieler dem Flötenmacher, welche Flöten im Spielen taugen, und gibt ihm auf, wie er sie machen soll, und dieser befolgt seine Vorschriften.“⁶⁴⁶

Der Μιμητής dagegen hat weder ein Wissen aus dem Gebrauch noch eine ορθή δοξα, eine richtige Meinung aufgrund seiner Kooperation mit dem Wissenden, er orientiert sich allein an dem Geschmack der Masse.

„Darüber nun sind wir uns, sollte ich doch meinen, hinlänglich einig, daß erstlich das Nachahmungsgenie gar kein ordentliches Wissen besitzt von dem, was er nachahmt, sondern, daß die nachahmende Kunst nur eine Spielerei und keine ernstliche Beschäftigung ist; daß zweitens die, welche sich mit dramatisch darstellender Poesie, sei es in theatralischen Iamben oder epischen Hexametern befassen, Nachahmer im höchsten Grade sind.“⁶⁴⁷

Die zwei stilistischen Mitteln seiner Rhetorik, d.h. der Gebrauch eines Nebensatzes, um zu erwähnen, daß dieser aus der Malerei stammende Mimesisbegriff auch für die Dichtung gilt, als auch der äußerst abfällige Ton, machen klar, daß Platon hier „die für Griechenland eigentlich lebensgestaltende Macht, die Dichtung, in ihrem Innersten“⁶⁴⁸ zu treffen sucht. Sein Angriff richtet sich nun nicht nur gegen die zeitgenössischen Dichter, die für ihn Dichter des Verfalls sind, sondern gegen die Dichtung an sich:

„Wir dürfen also als ausgemacht annehmen, daß alle Künstler in der Nachahmungspoesie, von Homer an gerechnet, in bezug auf geistige

⁶⁴⁵ ebd., 601 e

⁶⁴⁶ ebd., 601 d/e

⁶⁴⁷ ebd., 602 b

⁶⁴⁸ Koller, H., 1954, S. 65

Tüchtigkeit und die anderen Gegenstände ihrer Darstellung nur nachahmende Schattenbildkünstler sind und die eigentliche Wahrheit nicht erfassen.⁶⁴⁹

Diese Frage, die Frage nach der Wahrheit, nach dem Wesen (ουσια) der Dinge, behandelt Platon auch in seiner sprachtheoretischen Abhandlung „Kratylos.“

Dort unterhält sich Sokrates mit zwei Gesprächspartnern, die gegensätzliche Auffassungen bezüglich der Richtigkeit der Wörter vertreten. Hermogenes, der Nomosvertreter, der behauptet, daß sie auf Konvention (θεσει) beruht und Kratylos als Anwalt der Phisistheorie, für den der Sprache eine natürliche Richtigkeit zukommt.

Für Kratylos besitzt die Sprache dank der Geschlossenheit des semantischen Universums, vor dessen Hintergrund die einzelnen Wörter überhaupt erst ihre Bedeutung gewinnen, eine innere Konsistenz, so daß es keine falschen Benennungen geben kann. Sinn und Lautgestalt sind als zwei Seiten der selben Medaille aneinander gebunden,

„Mimesis ist sprachlicher Ausdruck (nicht Bezeichnung), und zwar ist Sprache die lautgewordene Physis des Menschen.“⁶⁵⁰

Sokrates stellt der objektiven Vorgegebenheit der Sprache als μιμημα des Seins die Tätigkeit der μιμησις als eine subjektive Leistung zur Seite. Ob diese Mimesis wahr oder falsch ist, läßt sich nach seiner Meinung nur dann klären, wenn es eine Erkenntnis der Ideenwelt außerhalb der Sprache gibt:

„Man muß etwas anderes als >Wörter< suchen, das uns ohne Wörter das offenbart, was wahr ist, das uns das wirkliche Wesen der Dinge zeigt,“⁶⁵¹

wenn es also eine außersprachliche Erkenntnis der Idee gibt.

Die nachahmenden Künste sind aber nicht nur weit von der Wahrheit entfernt, sie suchen ferner die Grundlage unseres von rationalen Prinzipien

⁶⁴⁹ Platon, ebd., 600 e

⁶⁵⁰ Koller, H., ebd., S. 55

⁶⁵¹ Platon, ebd., 438 d

geleiteten Handelns, „das Geschäft des rechnenden Verstandes und Vernunftvermögens in unserer Seele“⁶⁵² aus der Fassung zu bringen.

Für Platon bestehen keine Zweifel, daß diese nachahmende Künste geheime Kontakte zu einem Teil unserer Seele unterhalten,

„der von Vernunfteinsicht weit entfernt ist, und es sei nichts Gesundes und Wahres, was diesem Bunde und dieser Freundschaft als Ziel zugrunde liege.“⁶⁵³

Indem es in ihnen um solche Handlungen geht, die nicht eindeutig sind und den Handelnden mit sich selbst in Streit geraten lassen, untergraben sie die Handlungsfähigkeit unseres rationalen Denkens.

Spätestens hier erinnern wir uns wieder an Damon, für den eine μεταβολη, ein Tonartwechsel in einem Stück einem Staatsumsturzversuch gleich galt, und wir verstehen, daß es Platon hier nicht bloß um die ontologische (Ab)Wertung der Dichtung geht.

Mit diesen Ausführungen und Auslassungen Platons befinden wir uns mitten in einem existenziellen Machtkampf. Platon wähnt seinen von einer Herrscherelite aus Philosophen angeführten Idealstaat in Gefahr, und wehrt sich heftig.

12.3. Die Mimesis bei Aristoteles

12.3.1. *Techne und Poiesis*

Während die Mimesis bei Platon infolge ihres Zusammenstoßes mit der ‚Idee‘ eine dreifache Abwertung einstecken mußte, wird sie bei Aristoteles durch eine „affirmative Wendung“⁶⁵⁴ zum Oberbegriff seiner Ästhetik. Durch

⁶⁵² ebd., 602 d

⁶⁵³ ebd., 603 a

⁶⁵⁴ Früchtl, Josef, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986, S. 11

eine Erweiterung des Mimesisbegriffs in seiner ‚Poetik‘, versucht Aristoteles ihn für das Gesamtgebiet der Poetik nutzbar zu machen. Mimesis wird bei ihm sogar zur zentralen Kategorie anhand derer die echte von der Scheindichtung unterschieden werden kann.

Aristoteles eröffnet sein Thema mit den folgenden Sätzen:

„Wir wollen sprechen über das Poetische selbst und dessen Gattungen und über die Fähigkeit einer jeden und wie man die Mythen zusammensetzen muß, wenn man will, daß Poiesis schön sei, dann wollen wir über die Zahl und das Wie der Teile sprechen und über alles Weitere, was mit einer solchen Untersuchung zu tun hat.“⁶⁵⁵

Die hier gemeinten Gattungen,

„die Epopoie, die Poiesis der Tragödie, die Komödie, der Dithyrambus und der größte Teil des Flöten- und Kitharaspieles sind alle im ganzen Mimesis.“⁶⁵⁶

Sie unterscheiden sich in dreifacher Sicht:

1. durch die verschiedenen Mittel
2. durch die verschiedenen Objekte und
3. durch die verschiedenen Weisen der Mimesis.

Zu beachten sei hier, daß Poetik, ein Adjektiv zu dem das Substantiv *τεχνη* mitzudenken ist, bei Aristoteles wie schon bei Platon (vgl. Syb. 205 b ff), ein weitreichendes Phänomen von prinzipieller Bedeutung anzeigt, das des Hervorbringens; ein Werdeprozeß „von der *γενεσις* auf *τελος*“⁶⁵⁷, auf das Werdeziel.

„Aristoteles sagt ausdrücklich, daß jede Techne eine Poiesis ist, aber nicht jede Poiesis eine Techne, denn Poiesis ist ein viel weiterer Begriff.“⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Aristoteles, Poetik, 1447 a ff

⁶⁵⁶ ebd., 1447 a 8 ff

⁶⁵⁷ Blumenberg in: Früchtl, J., ebd., S. 12

⁶⁵⁸ Grassi, Ernesto, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980, S. 120

Aristoteles versteht die Poiesis anders als Platon, als Formvollendung, als eine Kunstfertigkeit, die nach ihren eigenen Regeln betrieben werden muß um den ihr eigentümlichen Zweck zu erreichen. Ihre Kunst basiert nicht auf einem rein technischen Wissen, sondern auf der besonderen Begabung des Poeten und der noch im Zustand der Erregung impliziten Rationalität seines Schaffens.⁶⁵⁹

In deutlicher Distanzierung zu Platon, der den Wert der Poiesis an ihrer politischen Nützlichkeit mißt, verfügt nach Aristoteles die Poetik als eigenständige Disziplin über ihre eigenen Kriterien der ‚Richtigkeit‘, an denen die Qualität ihrer Kunstwerke zu messen ist.

Techne dagegen als Teilaspekt der Poiesis, bedeutet für Aristoteles Bewältigung von Gegenständen unter Einsatz von technischen Mitteln. Sie umfaßt eine Art des Wissens und Handelns, das wir heute instrumentelle Vernunft oder instrumentelles Handeln zu nennen pflegen.

Das Gelingen der Poiesis beim Übergang aus dem Nichtsein zu etwas Seiendem hängt vom dialektischen Verhältnis zwischen Materie (υλη) und Form ab, Elemente, die bei Aristoteles nicht getrennt, sondern als Einheit wahrgenommen werden.

Diesen Prozeß des Werdens⁶⁶⁰ veranschaulicht Aristoteles am Beispiel des Bildhauers, der einem bestimmten Stoff – Stein, Bronze, oder Ton – als Möglichkeit, als Potenzialität eine bestimmte Form gibt und so zum Kunstwerk erhebt. Dabei sind diese Gegenstände

„für den Künstler nicht dieselbe Realität, die auch dem Nichtkünstler begegnet, denn sie stellen für jenen die Fülle aller Möglichkeiten (δυναμις) dar, unter denen er wählen wird, um sein Werk zu verwirklichen.“⁶⁶¹

⁶⁵⁹ vgl. Poetik, 1455 a 30-34

⁶⁶⁰ „Für Aristoteles ist Werden, und daher auch das Entstehen von etwas die Verwandlung von etwas in etwas Anderes, und zwar dadurch, daß es eine neue Form, eine neue Gestalt (εἶδος) erhält, (ein Stein wird Standbild)“. Grassi, E., ebd., S. 120

⁶⁶¹ Grassi, E., ebd., S. 121

Nach Aristoteles ist es dieser Begriff der ‚Möglichkeit‘, der die Poiesis zusätzlich von der Geschichtsschreibung unterscheiden läßt. Während die Historie sich mit dem Geschehenen beschäftigt und es möglichst getreu wiederzugeben versucht, bringt die Poiesis das, was gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen könne, zum Ausdruck. Sie will keine wirklichen Ereignisse darstellen, sondern sie behandelt die Wirklichkeit selbst als Stoff, dem sie Form, ihre Form, gibt. In ihren Werken werden die Bedingungen für das Erreichen des $\tau\epsilon\lambda\omicron\varsigma$, als da sind das destruktiv-dämonische bzw. das mögliche Glück (1450 a), das im Handeln der Menschen vorhanden ist, thematisiert und offengelegt.

Da auch die poetische Mimesis dem Material der möglichen Handlungen eine bestimmte, wenn auch fiktive Form gibt, eröffnet sie damit zugleich Einsicht in die Beschaffenheit ihres Materials, das letztlich die rohe Wirklichkeit des praktischen Lebens ist. Ihr Wahrheitsanspruch bleibt aber ein anderer als derjenige der Geschichtsschreibung. Das $\delta\upsilon\nu\alpha\tau\omicron\nu$ ihrer erzählerischen Rekonstruktion zielt auf ein Potential jenseits des Faktischen, auf die Verwirklichung der Idee des guten Lebens, die aber nicht im ‚Wirklichen‘, im ‚Wahren‘ wie bei Platon, zu suchen ist, sondern im „offenbaren der dem Menschen eigentümlichen Möglichkeiten.“⁶⁶²

„Deshalb ist auch die Poesie philosophischer und höher einzuschätzen als die Geschichtsschreibung, denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung das Einzelne dar.“⁶⁶³

12.3.2. Poiesis und die Lust an der Mimesis

Durch diese aristotelische Konstruktion, in der die poetische Mimesis „unter der leitenden Kategorie der Möglichkeit“⁶⁶⁴ behandelt wird, wird der

⁶⁶² Grassi, E., ebd., S. 129

⁶⁶³ ebd.

⁶⁶⁴ Früchtel, J., 1986, S. 11

Trennungsstrich zu ihrer ontologischen Bestimmung durch Platon vollzogen, ein Trennungsstrich, der freilich um den Preis eines „Freiheitsdefizits“⁶⁶⁵ möglich ist.

Die Ursachen des Poietischen sieht Aristoteles anthropologisch bestimmt, d.h. in der natürlichen Veranlagung des Menschen zur Mimesis, „das μιμεῖσθαι nämlich ist den Menschen von Jugend an eingeboren“⁶⁶⁶, durch die er sich von den anderen Tieren unterscheidet. Die zweite Ursache neben dieser natürlichen Befähigung ist die Freude an der Mimesis, die beim Menschen mit dem Akt der Erkenntnis zusammenhängt:

„Darum also haben sie Freude am Anblick von Bildern, weil sie beim Anschauen etwas lernen und herausfinden, was ein jedes sei.“⁶⁶⁷

Damit konstatiert Aristoteles eine mimetische Form der Erkenntnis, in der Emotionalität und Rationalität ein symbiotisches Dasein führen. Während er also, Platons Gedanken gleich, von der natürlichen Fähigkeit des Menschen zur Mimesis ausgeht, gelangt Aristoteles auf diese Weise zu einer positiven Umbewertung des Affektiven im Menschen, das für Platon noch als irrational, chaotisch und unberechenbar galt.

Aristoteles geht sogar einen Schritt weiter, wenn er meint, daß

„wir uns besonders an Bildern von Dingen freuen, die wir im wirklichen Leben nur ungern erblicken, wie z.B. an Darstellungen der abscheulichsten Bestien und von Leichen.“⁶⁶⁸

Zwar findet das vor allem in der Komödie statt, doch auch die Tragödie erzielt ihre Wirkung indem sie edle Menschen darstellt, die „wegen eines Vergehens“ einen „Umschlag vom Glück ins Unglück“⁶⁶⁹ erleiden.

Doch auch Aristoteles nimmt eine „moralische Wertung der Objekte der Mimesis“⁶⁷⁰ vor, indem er zwischen edlen und niederen Menschen

⁶⁶⁵ Siehe: Blumenberg in: Früchtel, J., ebd.

⁶⁶⁶ Aristoteles, ebd., 1448 b

⁶⁶⁷ ebd., S 1448 b

⁶⁶⁸ ebd., 1448 b

⁶⁶⁹ ebd., 1453 a

⁶⁷⁰ Koller, H., 1954, S. 107

unterscheidet. Außerdem läßt er keinen Zweifel an der sozialen Herkunft der einzelnen Gattungen. So meint er z.B., daß die Akteure der Komödie ihren Namen daher hätten, daß sie als Ehrlose aus der Stadt vertrieben, durch die Dörfer gezogen seien (1448 a 36-38), und die Unterschiede der Gattungen selbst dadurch entstanden sind, daß

„die Vornehmen schöne Handlungen bzw. die von Ihregleichen nachahmen, die Gewöhnlicheren dagegen die von Schlechten.“⁶⁷¹

So gehören die komischen und satyrischen Gattungen eher dem niederen Volk, die tragischen und erhabenen der aristokratischen Oberschicht.

Auch dem schockierenden der Darstellung sind Grenzen gesetzt. So gilt für Aristoteles als Tabu, dessen Verletzung den sozialen Konsens gefährden würde, wenn man edle Männer vom Glück ins Unglück stürzen läßt, ohne daß sie einen Fehler begangen. Die Wirkung des Tragischen und Komischen darf nicht die Fundamente des gemeinschaftlichen Lebens untergraben, sie muß im Gegenteil einen sozial-regulativen Charakter entfalten.

12.3.3. Mimesis und Praxis

Auf meinem weiteren Weg durch die ‚Poetik‘ möchte ich der Frage nachgehen, worauf denn nach Aristoteles die Mimesis sich bezieht.

Aristoteles beginnt das zweite Kapitel mit dem folgenden Satz:

„Da nun die, welche eine Mimesis vollziehen, die Mimesis von solchen vollenden, die eine Praxis verwirklichen...“⁶⁷²

um etwas weiter, bei der Definition der Tragödie zu betonen, „die Tragödie ist eine μιμησις πραξεως σπουδαιας“⁶⁷³, Mimesis einer ernsthaften Praxis. Da viele Kommentatoren von Aristoteles’ Werk vor ihm den Fehler begangen haben sollen, den hier zentralen Begriff der ‚Praxis‘ bloß mit ‚Handlung‘ zu

⁶⁷¹ Aristoteles, 1448 b 25 f

⁶⁷² ebd., 1448 a

⁶⁷³ ebd., 1449 b 24

übersetzen, sieht sich E. Grassi genötigt, darauf zu verweisen, diesen Begriff doch bitte nicht mit philologischen Augen zu betrachten, denn so ließe sich die Kunst als *μιμησις της πραξεως* nicht bestimmen.

Die Intention Aristoteles ist hier eine tief philosophische, es geht ihm dabei um den wichtigen Unterschied zwischen Poiesis und Praxis innerhalb seines philosophischen Systems. Während Poiesis etwas hervorbringt, das selbst wieder nur Mittel für etwas anderes ist, meint Praxis eine Tätigkeit, die um ihrer Selbstwillen vollbracht wird.

„Nicht jede Handlung – und auch die Poiesis (das Hervorbringen) ist eine Handlung, aber eine unvollkommene – ist identisch mit Praxis; sämtliche Handlungen aber, welche nur Mittel zu etwas sind und nicht ihren Sinn in sich selbst haben, dürfen nicht Gegenstand jener Mimesis sein, welche die schöne Künste bestimmt, sondern nur solche Handlungen, die in sich selbst ihr Ziel haben und daher von sich aus sinnvoll sind. In sich sinnvoll sind solche Handlungen, die ein >Ganzes< bilden.“⁶⁷⁴

Auf diesem Praxisbegriff beruht eines der Grundprinzipien der aristotelischen Poetik, nämlich die Geschlossenheit der Handlung, das auch für die Definition der Tragödie von maßgebender Bedeutung sein wird.

Anhand des Praxisbegriffs thematisiert Aristoteles weiterhin auch die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Regel. Während die wissenschaftliche Erkenntnis (*επιστημη*) auf allgemeingültige Aussagen, andererseits die handwerkliche Kunst (*τεχνη*) auf die allgemeinen Regeln einer bestimmten Tätigkeit, sich beziehen, bestimmt Aristoteles die Praxis dadurch, daß sie sich „um das Einzelne dreht.“⁶⁷⁵

Die individuelle Situation, mit der sich der Handelnde auseinandersetzen muß, läßt sich nicht einfach aus dem Allgemeinen ableiten, weil sie immer

⁶⁷⁴ Grassi, E., ebd., S. 126

⁶⁷⁵ Aristoteles, Nikomachische Ethik, 1141 b 16

mehrdeutig ist.⁶⁷⁶ Um die am Einzelfall gewonnene Erfahrung mit dem allgemeinen Wissen zu verbinden, bedarf es daher einer eigenen Form der praktischen Einsicht, die $\phi\rho\nu\nu\eta\sigma\iota\varsigma$, das was Kant mit ‚Urteilkraft‘ übersetzt hat.

„Sofern zur Handlung Einsicht gehört ist sie auf situationsübergreifendes Wissen zwar angewiesen, sie bewährt sich aber erst in der konkreten, nicht im Wissen vorwegnehmenden Applikation dieses Wissens.“⁶⁷⁷

Das hat allerdings zur Folge, daß die Erkenntnisse die durch Praxis gewonnen werden, sich mit einer mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeit beweisen lassen, eine Kategorie die selbst mehrdeutig seinkann: „denn wahrscheinlich geschieht vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit.“⁶⁷⁸

Die Transformation der Mimesisbegriffs zu einem ästhetischen heißt aber nicht, daß auch die $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ της $\pi\rho\alpha\xi\epsilon\omega\varsigma$ sich jeglicher moralischen Wertung entzogen hätte. Menschliches Handeln läßt sich nach Aristoteles nur im Bereich des Ethos als gut oder schlecht für die Verwirklichung des Menschen bestimmen.

„Für Aristoteles zeigen sich erst durch die Philosophie und durch die Bewertung des menschlichen Tuns in Hinblick auf das Ethos die verschiedenen Möglichkeiten des Menschen, das heißt das Gelingen oder Scheitern seines Werks als Mensch. Die offensichtlich zu machen ist Aufgabe der Kunst.“⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Vgl.: Wils Jean-Pierre, „Ästhetische Güte“, Philosophisch-theologische Studien zu Mythos und Leiblichkeit im Verhältnis von Ethik und Ästhetik. München 1990. S. 205

⁶⁷⁷ Wils J. P., ebd., S. 207

⁶⁷⁸ Aristoteles, Poetik, 1456 a 24 f

⁶⁷⁹ Grassi, E., ebd., S. 133

12.3.4. Mythos als Ordnungsprinzip der Tragödie

Wenn man will, daß die Poiesis schön sei, schreibt Aristoteles gleich am Anfang seiner „Poetik“, dann muß man wissen, wie die Mythen zusammengesetzt sind. Doch man sollte sich auch hier hüten, Mythos wie gewöhnlich mit „Fabel“ zu übersetzen. Während die Mythen noch bei Platon abgewertet und ihr Wahrheitsanspruch in Frage gestellt wurde, erschließt der ‚Mythos‘ bei Aristoteles ein gänzlich anderes Bedeutungsfeld. Unter allen sechs Elementen der Tragödie als das sind:

1. der *κοσμος οψεως*, das Seiende,
2. die *μελοποιια*, das Musikalische,
3. die *λεξις*, das Sprachliche,
4. das *ηθος*, die Charaktere,
5. die *διανοια*, die Gedankenführung,
6. der *μυθος*, der Mythos,

wird er, der Mythos, von Aristoteles für das Wichtigste gehalten.

„*αρχη μεν ουν και οιον ψυχη*“⁶⁸⁰, der Mythos ist das Anfangsprinzip und zugleich die Seele der Tragödie, schreibt Aristoteles, nicht ohne zu definieren, was er unter Mythos versteht. Die „*συστασις των πραγματος*“⁶⁸¹, die Zusammensetzung der Handlungen, d.h. eine gemäß der Logik des Notwendigen und Wahrscheinlichen konstruierte Handlungsstruktur, ein Entwurf, durch den eine Reihe von Ereignissen zu einer in sich abgeschlossenen Handlung verbunden werden.

„Mythos ist also in der Kunst der Entwurf einer Spannung, die den Menschen als Darstellenden und Zuhörenden angeht.“⁶⁸²

Als Grundregel dieses Entwurfs, meint Aristoteles, hat die Einheit der Handlung zu gelten:

⁶⁸⁰ Aristoteles, *Poetik*, 1450 a 39

⁶⁸¹ ebd., 1450 a 5

⁶⁸² Grassi, E., ebd., S. 135

„Wie also in den andern mimetischen Künsten, die eine Mimesis eines Gegenstandes sind, so muß auch der Mythos, da er Mimesis von Handlung ist, Mimesis einer einzigen und ganzen Handlung sein“⁶⁸³, eine Bestimmung, die sich aus dem aristotelischen Begriff der Praxis als einer Handlung, die ihren Sinn und Zweck in sich selbst hat, ableiten läßt.

Wichtig ist, daß die Gesamthandlung einerseits nicht durch Voraussetzungen außerhalb ihrer selbst bedingt sein darf, also alle für das Verständnis der Handlungsabfolge notwendigen Ereignisse erzählt werden müssen, und die Handlung andererseits einen Abschluß findet, aus dem nichts Neues mehr folgt.

Hinzu treten einige inhaltliche Aspekte, über die eine solchermaßen gestaltete Handlungsabfolge verfügen sollte:

1. die περιπετεια, der Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil,
2. die αναγνωρισις, die Wiedererkennung, und
3. das παθος, das Leid.

Am gelungensten ist die Tragödie, wenn die eben genannten Teile des Mythos nicht ‚episodischer‘ Natur sind, sondern ‚verschlungen‘, solche also, die mit ‚Notwendigkeit‘ oder ‚Wahrscheinlichkeit‘ geschehen.⁶⁸⁴

Der Dichter muß also das Kunststück vollbringen, die Handlung so zu konstruieren, daß „das Überraschende aus dem Wahrscheinlichen hervorgeht.“⁶⁸⁵

Der Mythos folgt also weitgehenden Regeln formaler und inhaltlicher Art, so daß es offensichtlich ist, daß keine Handlung des wirklichen Lebens je in dieser idealen Form abläuft. Es kommt noch hinzu, daß das Kriterium, welches Aristoteles für das Urteil über so gestaltete Mythen angibt, nicht die Übereinstimmung mit den Fakten ist, sondern die Frage, ob die beabsichtigte Wirkung erzielt wird. Für die Tragödie, die für ihn die Funktion eines Paradigmas hat, beschreibt er diese Wirkung mit der Katharsislehre,

⁶⁸³ Aristoteles, ebd., 1451 a 30 ff

⁶⁸⁴ Siehe: Poetik, 1452 a 19 f

⁶⁸⁵ ebd., 1455 a 17

derzufolge die Tragödie dann ihren Zweck erfüllt hat, wenn sie „durch Mitleid und Furcht eine Reinigung (καθαρσις) von solchen seelischen Regungen (παθημάτων) bewirkt.“⁶⁸⁶

„Zusammenfassend ist festzustellen: Wenn der Gegenstand der Kunst die Praxis ist und wenn die menschliche Praxis in der Tragödie durch Handelnde dargestellt wird, wenn weiterhin das Ziel der Kunst das Sichtbarmachen menschlicher Möglichkeiten in ihrem Gelingen oder Scheitern ist, so wird der Mythos – als συστασις των πραγμάτων – zum Entwurf des Rahmens, innerhalb dessen die Charaktere, Gedanken und Worte in ihrem Sinn sichtbar werden. Deswegen bezeichnet Aristoteles den Mythos als die Seele der Tragödie. Der Mythos zwingt alle Handlungen, die existentielle Bedeutung der Gegenstände, Worte und Gedanken in einen Zusammenhang, der ein Ganzes bildet: der Mythos wird zur sinngebenden Ganzheit menschlicher Handlungen.“⁶⁸⁷

Dem möchte ich an dieser Stelle nichts mehr hinzufügen.

⁶⁸⁶ ebd., 1449 b 27 f

⁶⁸⁷ Grassi, E., ebd., S. 136

13. Zweiter Exkurs

Mimesis bei Adorno

13.1 ‚Bewusstsein des Ausgeschlossenen‘:

Mimesis als zentrale Kategorie in Adornos Ästhetik

Nachdem ich die besondere Stellung der Mimesis im Werk von Platon und Aristoteles darzulegen versucht habe, möchte ich, mittels eines Exkurses über die Mimesis bei Adorno, eine abschließende Annäherung an diesen Begriff unternehmen.

Eine Annäherung an einen Begriff, der, mit seinem dialektischen Verhältnis zur Ratio, eine exponierte Stellung in Adornos ‚Ästhetische Theorie‘ einnimmt, wenngleich „ästhetisch zentralen“ Begriffen ihre Widerspenstigkeit „gegen die Theorie“⁶⁸⁸ nicht auszutreiben ist. Das Bewußtsein dieser prinzipieller Schwierigkeit dürfte auch der Grund sein, weshalb Adorno anstatt des Versuchs sie einzukreisen, „die Begriffe um die zu erkennende Sache“⁶⁸⁹ eher einen mimetischen Tanz aufführen läßt, der zur Offenlegung der Vielfalt des Sachverhalts führen soll.

Die Tatsache allerdings, daß von Adorno

„weder Etymologie noch die auf Platon und Aristoteles zurückdatierende philosophiegeschichtliche Provenienz... für den Mimesisbegriff explizit in Anspruch genommen“⁶⁹⁰

werden, bedeutet nicht, bei Adorno würde der Begriff dem Rauch der Flammen des Feuertanzes entnommen.

⁶⁸⁸ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 170

⁶⁸⁹ Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1982, S. 164 ff. „Indem die Begriffe um die zu erkennende Sache sich versammeln, bestimmen sie potentiell deren Inneres, erreichen denkend, was Denken notwendig aus sich ausmerzte.“

⁶⁹⁰ Früchtl, J., *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg 1986, S. 13

Im Gegenteil „seine begriffsgeschichtliche Tradition ist jungen Datums und durch die Namen Hubert und Mauß, Caillois und Freud angezeigt“,⁶⁹¹ und wohl auch Benjamins.

Im 1938 erschienenen Buch ‚le mythe et l’homme‘ kennzeichnet ‚le mimetisme‘ bei Caillois

„gleichermaßen ein biologisches wie soziokulturelles Verhalten und steht als >Wunsch der Assimilierung an den Raum<, >Identifikation mit der Materie<, dem Leblosen insgesamt, unter der Bedeutung von Mimikry,“⁶⁹²

was dem Todestrieb bei Freud sehr verwandt ist.

Bei Adorno ist die Grundstruktur

„die eines onto- und phylogenetisch frühen Vermögens, das zugleich die primäre Funktion der Selbsterhaltung für das natur- und sozialgeschichtlich ohnmächtige Subjekt wie der Herausbildung von Humanität übernimmt in seinem intimen Verhältnis zum Nichtidentischen“,⁶⁹³

was J. Ritsert das ‚Naturverhältnis der Subjektivität‘ nennt, das

„über die instinktgesteuerte Anpassung an Naturbedingungen der Existenz hinausreicht. Mimesis setzt immer schon ein Stück Trennung des Individuums von seinen natürlichen Daseinsbedingungen und den Vorschein gestaltender Subjektivität voraus.“⁶⁹⁴

Dabei übernimmt sie (die Mimesis) eine korrektive Funktion einer bloß instrumentellen Rationalität, die auf die Unterjochung der Natur hinarbeitet. Dies verleitet ihr neben einer ästhetischen zweifelsohne auch eine erkenntnistheoretische Dimension und Bedeutung.

Doch schon hier ist zu beachten, daß eine simple Trennung, hier die positive Mimesis dort die, die Natur unterjochende, negative Rationalität, nicht

⁶⁹¹ Früchtl, J., ebd.

⁶⁹² Früchtl, J., ebd., S. 15

⁶⁹³ ebd., S. 4

⁶⁹⁴ Ritsert, Jürgen. *Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik*, StS-Sonderband 4, Frankfurt/M. 1990, S. 26

aufrecht zu erhalten ist. Schon im archaisch-mimetischen Verhalten ist die Entfremdung des Subjekts von der Natur enthalten, durch seine Angleichung an die äußeren Daseinsbedingungen wird das Subjekt selber zum Objekt da es unter „einem Raum-Apriorie von Entfremdung und Verhärtung“⁶⁹⁵ steht.

Der Raum ist die absolute Entfremdung, da die Zeit, als „Einheit des inneren Sinns“⁶⁹⁶ wie Adorno mit Kant sagt, in ein äußerliches Nebeneinander zerteilt wird, das zum Verlust der Einheit des Bewußtseins des Subjekts führt.

„In der sogenannten transzendentalen Deduktion, also der Ableitung der Formen, durch die unser Denken die Erfahrung konstituieren soll, nennt Kant eine der entscheidenden Formen, man könnte fast sagen, die entscheidende Form auf Grund derer es so etwas wie einheitliches Bewußtsein überhaupt gibt, Reproduktion in der Einbildungskraft.“⁶⁹⁷

Und so wie für Kant, gilt auch für Adorno, daß Mimesis als Korrektiv der Rationalität selber der Rationalität als ihres korrektiven Vermögens bedarf, das „systematische Einheit, Synthesis, Kontinuität und auch Erinnerung“⁶⁹⁸ stiften kann.

„Das Subjekt schafft die Welt außer ihm noch einmal aus den Spuren, die sie in seinen Sinnen zurückläßt: die Einheit des Dinges in seinen mannigfaltigen Eigenschaften und Zuständen; und es konstituiert damit rückwirkend das Ich, indem es nicht bloß den äußeren, sondern auch den von diesen allmählich sich sondernden inneren Eindrücken synthetische Einheit zu verleihen lernt. Das identische Ich ist das späteste konstante Projektionsprodukt.“⁶⁹⁹

Die archaische Mimesis, die sich an ‚bloße Natur‘ anzugleichen versucht ist kein Modell für Adorno, sie ist falsche Mimesis, mit der der Siegeszug der ‚Gesellschaft über Natur‘, d.h. die Geschichte der Herrschaft beginnt.

⁶⁹⁵ Früchtl, J., ebd., S. 37

⁶⁹⁶ Adorno, Theodor W., GS 10, S. 279

⁶⁹⁷ Adorno, Theodor W., Philosophische Terminologie, Band 2, Frankfurt/M. 1974, S. 60

⁶⁹⁸ Früchtl, J., ebd., S. 34

⁶⁹⁹ Horkheimer, Max-Adorno, Theodor W., Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1980, S. 169

„Zugleich vollstreckt sich im künstlerischen Ausdruck das geschichtliche Urteil über Mimesis als ein archaisches Verhalten: daß diese, unmittelbar praktiziert, keine Erkenntnis ist; daß, was sich gleichmacht, nicht gleich wird; daß der Eingriff durch Mimesis misslang.“⁷⁰⁰

Als Distanzlose ist Mimesis keine Erkenntnis, während umgekehrt empirische Rationalität als distanzierendes und verdinglichendes Vermögen deren Fortsetzung ist.

„Rationalität formt sich empirisch als systematische, Kontinuitätverbürgende Einheit aus, indem sie auf der höheren Stufe des Bewußtseins die absolute Einheit in der Abfolge punktueller Gegenwarten restituiert, selber >falsche Mimesis< wird und so nicht die transzendental geforderte Funktion des Korrektivs erfüllen kann.“⁷⁰¹

Ihr Versuch Identität zu stiften wird damit bezahlt,

„daß nichts zugleich mit sich selber identisch sein darf. Aufklärung zersetzt das Unrecht der alten Ungleichheit, das unvermittelte Herrentum, verewigt es aber zugleich in der universalen Vermittlung, dem Beziehen jeglichen Seienden auf jegliches“,⁷⁰²

was zum Triumph einer ‚repressiven Egalität‘ ausartet: auf dem Prokrustes-Bett wird jegliches Inkommensurable weggeschnitten.

„Den Menschen wurde ihr Selbst als ein je eigenes, von allen anderen verschiedenes, geschenkt, damit es desto sicherer zum gleichen werde.“⁷⁰³

Diese Art der Rationalität stellt allerdings nur eine einseitige Ausdifferenzierung der Mimesis dar, denn neben der oben beschriebenen gibt es auch eine andere, positive Seite der Mimesis.

⁷⁰⁰ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 169

⁷⁰¹ Früchtel J., *ebd.*, S. 37

⁷⁰² Horkheimer, M.-Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung* 1980, S. 15

⁷⁰³ *ebd.*

„Ihr Doppelcharakter, zeigt sich im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Herrschaft über innere wie äußere Natur. Sie depersonalisiert zwar das Subjekt, verunmöglicht die systematische Einheit des Bewußtseins, aber sie entzieht sich auch der >Herrschaft des Subjekts<, etwas >nicht ganz Domestiziertes<, >Ungebändiges< steckt in ihr, auf sie reduziert sich, >was am armen Leben trotz allem sich nicht ganz beherrschen läßt<.“⁷⁰⁴

So bestimmt sich Mimesis

„in der Gestalt einer strikten Antithesis zur Ratio... zunehmend durch das Gegensatzverhältnis zu inneren >Negativitäten< der Rationalität.“⁷⁰⁵

Mimesis konstituiert sich durch das Prinzip der Selbstständigkeit des Urteils gegen den >Willen zur Verfügung<, der in der rationalen Aneignung von Erkenntnis als Einheitliche Macht über Menschen und Natur faßbar wird..

„Mimesis rückt dabei in die Nähe hermeneutischer Sensibilität für den Einzelfall und seine Merkmalsmannigfaltigkeit. Sie gründet in der urteilenden Kraft des Subjekts, selbst Allgemeinheitbestimmungen und Bestimmungen des Allgemeinen durch eine >Versenkung< in den Facettenreichtum von Einzelheiten einzusehen.“⁷⁰⁶

Dieses mimetische Vermögen wird von Adorno als ein Denken in Konfigurationen beschrieben, das sowohl in die „immanente Allgemeinheit des Einzelnen“,⁷⁰⁷ als auch in „die Notwendigkeit der Individuierung für das Allgemeine“⁷⁰⁸ sich zu versenken bemüht.

„Kommunikation mit Anderen kristallisiert sich im Einzelnen, das in seinem Dasein durch sie vermittelt ist. Tatsächlich haust das Allgemeine, wie Husserl erkannte, im Zentrum der individuellen Sache,

⁷⁰⁴ Früchtl, J., ebd., S. 37 ff. Die Adorno-Zitate finden sich in: GS 12, S. 170 ff

⁷⁰⁵ Ritsert, J., ebd., S 30

⁷⁰⁶ ebd., S. 29 ff

⁷⁰⁷ Adorno, Theodor W., 1982, S. 165

⁷⁰⁸ Ritsert, J., ebd., S. 35 ff

konstituiert sich nicht erst im Vergleich eines Individuellen mit andern.⁷⁰⁹

Das einigende Moment, die „Reproduktion in der Einbildungskraft“, findet nicht durch einen sukzessiven Stufengang auf die nach oben aufgestellte Leiter der Erkenntnis statt, sondern dadurch, daß die Begriffe „in Konstellation treten.“⁷¹⁰

„Der Konstellation gewahr werden, in der die Sache steht, heißt soviel wie diejenige zu entziffern, die es als Gewordenes, in sich trägt... Nur ein Wissen vermag Geschichte im Gegenstand zu entbinden, das auch den geschichtlichen Stellenwert des Gegenstandes in seinem Verhältnis zu anderen gegenwärtig hat... Erkenntnis des Gegenstandes in seiner Konstellation ist die des Prozesses, dem er in sich aufspeichert.“⁷¹¹

Doch Mimesis ist nicht nur als Denken in Konfigurationen und Konstellationen, sondern auch als Weg der Erfahrung zu betrachten.

„Mimesis als Gang der Erfahrung ist Bewußtsein des Ausgeschlossenen, der Möglichkeiten des Bestimmens jenseits der Grenzen des aktuellen Bestimmteins, einer womöglich anderen Daseinsweise und/oder alternativer Bedeutungs- und Darstellungsmöglichkeiten, ohne sich ins Unbestimmte und die definatorische Willkür der Bedeutungszuweisungen zu verlieren.“⁷¹²

Diese Art der Mimesis, die „Versenkung ins Einzelne, die zum Extrem gesteigerte dialektische Immanenz“,⁷¹³ ist weder eine Enzyklopädie, d.h. systematisch geordnetes Wissen, noch irrationale Willkür, sie ist „Verbindlichkeit ohne System“,⁷¹⁴ Denken in Modellen und dadurch von großer Bedeutung für die Philosophie.

⁷⁰⁹ Adorno, Theodor W., ebd., S. 164

⁷¹⁰ Adorno, Theodor W., ebd., S. 164

⁷¹¹ ebd., S. 165 ff

⁷¹² Ritsert, J., ebd., S. 35

⁷¹³ Adorno, Theodor W., ebd., S. 39

⁷¹⁴ ebd.

„Philosophisch denken ist soviel wie in Modellen denken; negative Dialektik ein Ensemble von Modellanalysen.“⁷¹⁵

Erbin dieser Mimesis als „Bewußtsein des Ausgeschlossenen“ ist nach Adorno die Kunst:

„Aber die ästhetische Verhaltensweise ist nicht durchaus rudimentär. In ihr, die in der Kunst konserviert wird und deren Kunst unabdingbar bedarf, versammelt sich, was seit undenklichen Zeiten von Zivilisation gewalttätig weggeschnitten, unterdrückt wurde samt dem Leiden der Menschen unter dem ihnen Abgezwungenen, das wohl schon in den primären Gestalten von Mimesis sich äußert.“⁷¹⁶

Während die Zivilisation in der Kontinuität von Gewalt und Unterdrückung steht, wird hier Mimesis von Adorno als „biologisch sedimentiertes und unbewußtes Leidensgedächtnis“⁷¹⁷ beschrieben, das von der zivilisatorischen Rationalität bedrängt, Zuflucht und Ausdruck in dem Überbauphänomen der Kunst sucht.

„Kunst ist Zuflucht des mimetischen Verhaltens. In ihr stellt das Subjekt, auf wechselnden Stufen seiner Autonomie, sich zu seinem Anderen, davon getrennt und doch nicht durchaus getrennt.“⁷¹⁸

Jedes Kunstwerk fördert daher ins Unbewußte abgedrängte Erfahrungen zutage, vor allem solche aus der Kindheit der Zivilisation.

„Die Erinnerungspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und den anderen.“⁷¹⁹

„Ausdruck haben sie [die Kunstwerke], nicht wo sie das Subjekt mitteilen, sondern wo sie von der Urgeschichte der Subjektivität, der von Be-seelung erzittern.“⁷²⁰

⁷¹⁵ ebd.

⁷¹⁶ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 487

⁷¹⁷ Früchtl, J., ebd., S. 62

⁷¹⁸ Adorno, Theodor W., 1973, S. 86

⁷¹⁹ ebd., S. 198

⁷²⁰ ebd., S. 172

Die Artikulation des Ausgeschlossenen, des Verdrängten aus dem Subjekt, in den Kunstwerken konstituiert ihren kollektiven Gehalt:

„Aber an den ästhetischen Bildern ist gerade, was dem Ich sich entzieht, ihr Kollektives... Kraft ihres subjektiv mimetischen, ausdrucks-
haften Moments münden die Kunstwerke in ihre Objektivität,⁷²¹

werden zum objektiven Gedächtnis der Menschheit und der Natur.

Die Tendenz der Kunst, die Spaltung zwischen dem Subjekt und dem Anderen, zwischen Körper/Natur und Geist/Gesellschaft zu überbrücken, Annäherung an das Andere ohne Herrschaftsinteresse zu ermöglichen, beschreibt Adorno als ihren Versuch Versöhnung zu stiften, ‚zwangslose Kommunikation‘ herbei zu führen, um es mit einem Terminus von Habermas auszudrücken.

Als Vermittlungsinstanz fungiert dabei die Sprache, „weil sie als Mimetische-Semiotische die >Nahtstelle< des Triebes, der vorgesellschaftlichen Libido fortsetzt,⁷²² und so zu einem Organ der Vernunft wird, die ihrerseits erst dann sich als >vernünftiges Mittel< erweist, wenn sie unbewusste Wünsche und Triebansprüche nicht ausschließt, sondern geradezu das Vernunftlose, die Lust zu ihrem Zweck erklärt.

„Nur wer es vermöchte, in der blinden somatischen Lust, die keine Intention hat und die letzte stillt, die Utopie zu bestimmen, wäre einer Idee von Wahrheit fähig, die standhielte.“⁷²³

Von der „Mimesis als Vollstreckung der Objektivität“⁷²⁴ kann nur dann die Rede sein, wenn sie mit einem ungebändigten Ausdrucksbedürfnis konvergiert, sich zu seiner Sprache erklärt.

„An der Irrationalität des Ausdrucksmoments hat Kunst den Zweck jeglicher ästhetischen Rationalität... Das von keinem Geschmack,

⁷²¹ ebd., S. 198

⁷²² Früchtl, J., ebd., S. 191

⁷²³ Adorno, Theodor W., *Minima Moralia*, Frankfurt/M. 1980, S. 72

⁷²⁴ Adorno, Theodor W., 1973, S. 175

keinem künstlerischen Verstand gebändigte Ausdrucksbedürfnis konvergiert mit der Nacktheit rationaler Objektivität.⁷²⁵

„Intentionslos’, ‚blind’, ‚wohin die Hand führt’, ‚nichtbegrifflich’, sind hier, in Anlehnung an Husserl und Benjamin, von Adorno gebrauchte Beschreibungen des mimetischen Verhaltens.

„Fortlebende Mimesis, die nichtbegriffliche Affinität des subjektiv Hervorgebrachten zu seinem Anderen, nicht Gesetzten, bestimmt Kunst als eine Gestalt der Erkenntnis, und insofern ihrerseits als >rational<. Denn worauf das mimetische Verhalten anspricht, ist das Telos der Erkenntnis, das sie durch ihre eigenen Kategorien zugleich blockiert.“⁷²⁶

Eine solche Vernunft nennt Adorno ‚ästhetische Rationalität’, die zugleich der Oberbegriff für Mimesis und instrumentelle Rationalität, wie auch des Mediums zur Bestimmung der Utopie bei ihm ist.

Adornos Utopie ist die der ‚Versöhnung‘, die ein

„Verhältnis der Menschheit zur Natur, wie es für Augenblicke aufblitzt in den großen Kunstwerken“,⁷²⁷

impliziert.

Auch wenn Adorno manchmal diesen Eindruck vermittelt, sollte man den Begriff der Versöhnung nicht als Stillstand und somit als das Ende der Dialektik auffassen. Vielmehr

„läßt sich an diesen Versöhnungsbegriff durchaus eine Vorstellung von offener Dialektik anschließen.“⁷²⁸

„Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.“⁷²⁹

⁷²⁵ ebd.

⁷²⁶ ebd., S. 86 ff

⁷²⁷ Adorno, Theodor W., GS 8, S. 236

⁷²⁸ Ritsert, J., ebd., S 46

⁷²⁹ Adorno, Theodor W., 1982, S. 21

Entgegen einer, durchaus notwendigen, zweckrationalen Aneignung und Verfügung über die Natur, besteht nach Kant die Zweckmäßigkeit der Kunst darin, keinen Zweck zu bezwecken.

„Die kantische Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist ein Prinzip, das aus der empirischen Realität, dem Reich von Zwecken der Selbsterhaltung, einwandert in ein dieser entzogenes, das ehemals sakrale. Dialektisch ist die Zweckmäßigkeit der Kunstwerke als Kritik an der praktischen Setzung von Zwecken. Sie ergreift Partei für die unterdrückte Natur; dem verdankt sie die Idee einer anderen Zweckmäßigkeit als der von Menschen gesetzten; freilich ward jene durch die Wissenschaft von der Natur aufgelöst. Kunst ist Rettung von Natur oder Unmittelbarkeit durch deren Negation, vollkommene Vermittlung.“⁷³⁰

Während bei Kant die Form der Zweckmäßigkeit ohne Zweck noch als ein subjektives Prinzip der reflektierenden Urteilskraft aufgefaßt wird, erhält sie bei Adorno eine rationalitätskritische Dimension.

Rationalitätskritisch ist die ästhetische Rationalität, indem sie anders als die Gewalttätige gegen dem Eigensinn von Natur verfahrende, materielle Produktion im Dienst von Profit, Effizienzsteigerung, Wachstum u.s.w., in nicht repressiver Form sich ihrem Material gleichmacht, indem sie „gegenüber dem natürlichen Anderssein“⁷³¹ Zweckmäßigkeiten „vom Typus des Freilassens von Andersseiendem“⁷³² praktiziert, und zwar in einer durch und durch dialektischen Form.

„Alldem gegenüber ist ästhetische Form die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen

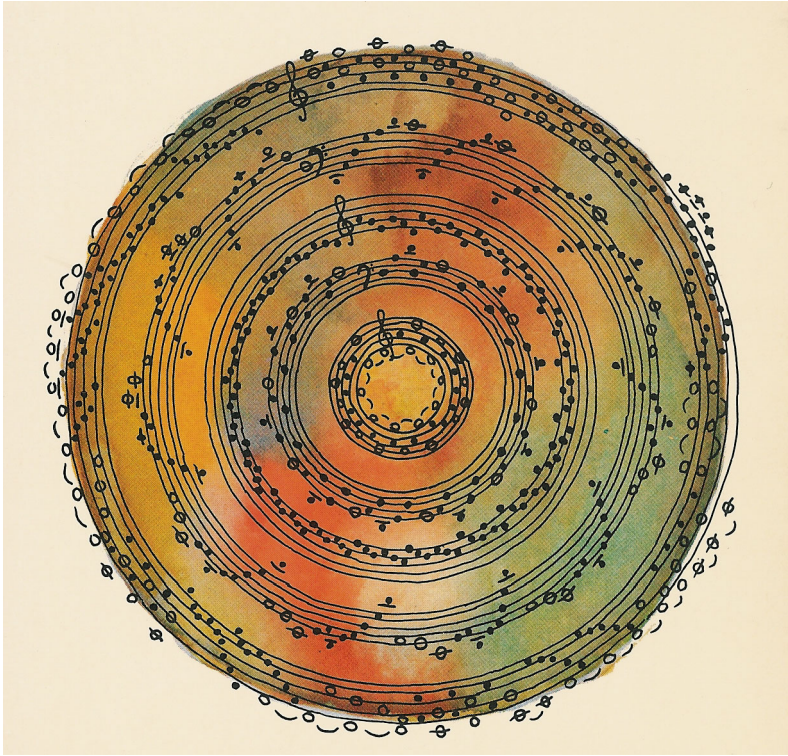
⁷³⁰ Adorno, Theodor W., 1973, S. 428

⁷³¹ Ritsert, J., ebd., S. 46

⁷³² ebd.

Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit.⁷³³

⁷³³ Adorno, Theodor W., 1973, S. 215 ff



14. Hypomnema

„Hypomnemata“, „Erinnerungsstützen“, wurden die ersten Prosaschriften der Historiker, Mediziner und Rhetoren genannt. Insofern hegen diese letzten schriftlich fixierten Sätze die Absicht, am Ende dieser Arbeit sich wieder dessen zu erinnern, was an ihrem Anfang und ihrem weiteren Verlauf intendiert war.

Der Titel dieses Kapitels „Hypomnema“ deutet allerdings auch auf eine andere symbolische Korrespondenz hin, die hier praktiziert werden soll. Wir erinnern uns, daß der erste Begriff, der im Titel dieser Arbeit auftaucht, „Kollektives Gedächtnis“ heißt.

Mit „Hypomnema“ soll also unter anderem auch auf die dialektische Beziehung der persönlichen Erinnerung mit dem kollektiven Gedächtnis reflektiert werden.

„Die Erinnerungsspur der Mimesis, die jedes Kunstwerk sucht, ist stets auch Antezipation eines Zustands jenseits der Spaltung zwischen dem einzelnen und dem anderen. Solch kollektive Eingedenken in den Kunstwerken ist aber nicht $\chi\omega\rho\iota\varsigma$ vom Subjekt sondern durch es hindurch.“⁷³⁴

Die dialektische Beziehung, die durch die Form dieser Arbeit auch reflektiert wird, ist die ihres Anfangs und Endes.

Die Beziehung, die schon in dem Ausdruck „Einleitendes Nachwort“ sichtbar wird: Indem das Ende an den Anfang gesetzt wird, wird es, da nun am Anfang stehend, aufgehoben, am Anfang dieser Arbeit steht ihr vermeintliches Ende und an ihrem Ende ihr vermeintlicher Anfang. Denn der letzt zitierte Satz von Adorno im vorigen Kapitel, könnte ohne Weiteres als Leitmotiv dieser Arbeit betrachtet werden.

⁷³⁴ Adorno, Theodor W., ebd., S. 198

Continuous Creation nennt Peter Michael Hamel seine hier abgebildete Partitur, und dieses musikalische Beispiel ist in der Lage, meine ich, die philosophische Symbolik, die hier gemeint ist, am besten auszudrücken.

Wenn Dialektik teil von der Lehre des Schließens ist, soll hier eine Dialektik des offenen Schlusses propagiert werden, eine Dialektik der kontinuierlichen Reflexion, die somit Züge eines autopoietischen Systems trägt.

Denn der durchaus ehrgeizige Anspruch dieser Arbeit ist, daß sie nicht nur als eine Ansammlung von Informationen wirken soll, sondern immer wieder zu neuen reflektiven Ergebnissen und fruchtbaren Irritationen führen soll, daß sie den Kunstwerken des Volkes nicht unähnlich, als das immer wieder Neue im Immergleichen erscheinen kann. Daß sie zur Entfaltung einer Wahrheit beitragen kann, die im Verborgenen liegt, und die gern übersehen und verdrängt wird.

Die ‚Entfaltung der Wahrheit‘ ist gewiß „allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen“, ⁷³⁵ gleichzeitig hängen Methoden „nicht vom methodologischen Ideal ab, sondern von der Sache.“ ⁷³⁶ Diese an Hegel geschulte Vorstellung Adornos, hat auch mein methodisches Vorgehen zentral bestimmt: Reflexionen über die ‚Sachen‘ durch die ‚Sache‘ hindurch.

Außerdem entbehrte es nicht einer gewissen Faszination, während dieser Arbeit zu erfahren, wie die Philosophie Platons, Aristoteles, Adornos und Nietzsches analog der Intuition des großen pythagoreischen Unbekannten, als geronnene Musik betrachtet werden kann. Das muß allerdings nicht, im Zuge eines logischen Mißverständnisses bedeuten, daß sie zu Stein geworden wäre, wenn schon eher zum Stein des Anstoßes.

Der Anstoß für die Verfassung dieser Arbeit war aber gewiß ideologiekritischer Natur. Intendiert wird eine Kritik des idealisierten Bildes der griechischen Kultur, sowohl im Ausland, als auch in Griechenland selbst, wo diese Vorstellung als zentraler Bestandteil der herrschenden Ideologie fungiert.

⁷³⁵ Adorno, Theodor W., ebd., S. 193

⁷³⁶ Adorno, Theodor W., Aufsätze zur Methodologie, Frankfurt/M. 1973

Diese undifferenzierte und ethnozentrische Bild, das nur unter Missachtung der tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse zu (re)produzieren ist, ist gewiß nicht nur auf Griechenland beschränkt.

Als ich 1989 durch diese Arbeit mich anschickte, Kritik daran zu üben, war nicht abzusehen, daß die Gefährlichkeit solcher Ideologien im Balkan und nicht nur dort, eine traurige und grausame Bestätigung finden würde.

Diese möglichst objektiv und ‚in der Sache‘ vorgetragene Kritik korrespondiert aber, wie schon erwähnt, mit einer subjektiven Dimension.

Wenn nach Foucault „das Subjekt, das schreibt...einen Teil des Werks“⁷³⁷ bildet, dann ist auch darüber zu reflektieren, in wieweit meine persönliche Geschichte auf vermittelter Art auch Teil dieser Arbeit geworden ist. Meine persönliche Geschichte als Erbe von pontischen Flüchtlingen einerseits, und als vermeintlicher Angehöriger einer gesellschaftlichen Klasse von Gebildeten andererseits. Insofern also im Spannungsverhältnis des kollektiven Unterstroms der Geschichte und der Kultur und des unerbittlichen dialektischen Prozesses der Individualisierung.

Dem Zufall geschult ist gewiß auch nicht die musiksoziologische Ausrichtung meiner Dissertation, wenn man bedenkt, daß die Anfänge meiner Beschäftigung mit der Musik zeitgleich mit denen meiner Beschäftigung mit der Soziologie liegen.

So gesehen intendiert diese Arbeit auch eine ‚Antezipation der Spaltung‘ zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Kunstwerk und Gesellschaftstheorie.

„Daß aber die Kunstwerke da sind, deutet darauf, daß das Nichtseiende sein könnte. Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen. Worauf die Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist – , das verwandelt sich ihr in Erinnerung.“⁷³⁸

⁷³⁷ Foucault in einem Gespräch über Raymond Roussel, in: Schmid, W., *Auf der Suche nach einer neuen Lebenslust*. Frankfurt/M. 2000

⁷³⁸ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973



ΕΙΚΟΝΗΝΑ
ΕΙΜΙΤΙΘΗ
ΜΕΚΛΑΟΝ
ΥΗΚΗΝΑ
ΥΗΑΤΟΛ
ΟΧΟΝΗΝΑ
ΥΗΔΕΝΟΛ
ΑΥΤΟΜΠΟ
ΤΟΝΕΥΤΙΟ
ΠΟΤΕΛΟΧΟΝ
ΝΟΝΑΤΑΙ
ΡΕΚΚΑΟΝ

Die Bilddokumente

1. **Musischer Unterricht. Enkyklios Paideia.** Schale, Berlin F 2285, in: Koller, H., Musik und Dichtung im alten Griechenland, Bern und München 1963
2. **Grundformen der wichtigsten Instrumente.** In: ebd.
3. **Kitharاسpieler.** Amphora des Andokidesmalers, Paris Louvre G 1, in : Neubecker, Annemarie J., Altgriechische Musik, Darmstadt 1977
4. **Aulospielerin.** Schale des Colmar-Malers, Paris Louvre G 135, in: ebd.
5. **Drei Kitharاسpielende Satyrn.** Amphora, Würzburg 184 Ta. 42, in: Koller, H., 1963
6. **Pferde und Reiter im Komos.** Amphora, Berlin F 1697, Photo Staatliche Museen, Berlin, in: Koller, H., 1963
7. **Continuous creation.** Partitur, in: Hamel, Peter Michael, Durch Musik zum Selbst, München, Kassel, Basel, London 1980
8. **Seikilos-Stele.** In: Pöhlmann, E., Denkmäler altgriechischer Musik, Nürnberg 1970

Literaturverzeichnis

- Abert, H.**, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.
- Adorno, Theodor W.**, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1973.
- Adorno, Theodor W.**, Aufsätze zur gesellschaftstheorie und Methodologie, Frankfurt/M. 1973.
- Adorno, Theodor W.**, Drei Studien zu Hegel, Frankfurt/M 1974.
- Adorno, Theodor W.**, Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt/M. 1980.
- Adorno, Theodor W.**, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt/M. 1980.
- Adorno, Theodor W.**, Negative Dialektik, Frankfurt/M. 1966.
- Adorno, Theodor W.**, Ohne Leitbild, Frankfurt/M. 1967.
- Adorno, Theodor W.**, Philosophische Terminologie, Bd., 1, Frankfurt/M. 1973.
- Adorno, Theodor W.**, Philosophische Terminologie, Bd., 2, Frankfurt/M. 1974.
- Adorno, Theodor W.- Horkheimer, Max**, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1969.
- Ahrens, Christian**, Aulos, Touloum, Fischietti. Aachen 1987.
- Ahrens, Christian**, Instrumentale Musikstile an der osttürkischen Schwarzmeerküste, München 1970.
- Aign, Bernhard**, Die Geschichte der Musikinstrumente, Frankfurt/M. 1963.
- Αλυγιζακης, Αντωνιος Ε.; Το ποντιακο τραγουδι, Θεσσαλονικη 1991.
- Archiv für Musikwissenschaft 31**, Stuttgart 1974.
- Aristides, Quintilianus**, 1,6, Übersetzt von: Schäffke, R., Berlin 1937.
- Aristoteles**, Hauptwerke, Übersetzt von: Nestle, Wilhelm, Stuttgart 1977.
- Aristoteles**, Nikomachische Ethik, Übersetzt von: Dirlmeier, Franz, Stuttgart 1987.
- Aristoteles**, Poetik, Übersetzt von: Gigon, Olof, Stuttgart 1981.
- Aristoxenos, F. Wehrli**, (Hg.) Basel 1967.
- Assman, Jan**, Ägypten. Eine Sinngeschichte, München, Wien 1996

- Assman, Jan**, (Hg.), Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M 1988.
- Auerbach, Erich**, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern, Stuttgart 1988.
- Bachtin, Michail M.**, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979.
- Bachtin, Michail**, Literatur und Lachkultur, München 1969.
- Baud-Bovy, Samuel**, Δοκιμιο για το ελληνικο δημοτικο τραγουδι, Ναυπλιο 1984.
- Bayerische Akademie der Wissenschaften**, Philosophisch-historische Klasse, Heft 4, 5, München 1949, 1962.
- Becker, Heinz**, Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente, Hamburg 1966.
- Behr, Hans-Georg**, Von Hanf ist die Rede, Basel 1982.
- Bellermann, F.**, Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Berlin 1947, Wiesbaden 1969.
- Benjamin, Walter**, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M 1977.
- Berendt, Joachim-Ernst**, Nada Brahma. Die Welt ist Klang, Hamburg 1985.
- Bericht der internationalen Kommission**, Association Internationale pour la Défense des Langues et Cultures Menacées, Perpignan/Reggio 1975.
- Berliner Philologische Wochenschau**, Berlin 1888.
- Bouda, Roland**, Kulturkritik und Utopie beim frühen Nietzsche, Frankfurt/M. 1980.
- Bourdieu, Pierre**, Homo academicus, Frankfurt/M. 1992.
- Bourdieu, Pierre**, Sozialer Sinn, Frankfurt/M. 1993.
- Breslauer Philologische Abhandlungen**, Breslau 1887.
- Brommer, F.**, Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen, Berlin 1959.
- Bücher, K.**, Arbeit und Rhythmus, Leipzig, Berlin 1919.
- Burkert, Walter**, Weisheit und Wissenschaft, Nürnberg 1962.
- Byung, Jin Lee**, Kunst als Korrelat und Korrektiv der Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1999.
- Castoriadis, Cornelius**, Gesellschaft als imaginäre Institution, Frankfurt/M. 1990.

- Christ, Wilhelm**, Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner, München 1870.
- Colli, G., Montinari, M., (Hg.)** Kritische Studien Ausgabe (KSA), Berlin, New York 1988.
- Damman, R.**, Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I, in: Archiv für Musikwissenschaften 31, 1974
- Δαμιανακος Σταθης, Η κοινωνιολογια του Ρεμπετικου, Αθηνα 1976.
- Δαμιανακος Σταθης, Παραδοση ανταρσιας και Λαικος Πολιτισμος, Αθηνα 1978.
- Δεδε, Μαρια Μ., Το ασεμνο, ανιερο, υβριστικο στο ελληνικο δημοτικο τραγουδι, Αθηνα 1991.
- Deubner, L.**, Attische Feste, Berlin 1932.
- Durkheim, Emile**, Die Regeln der soziologischen Methode, Neuwied und Berlin 1970.
- Durkheim, Emile**, Frühe Schriften zur Begründung der Sozialwissenschaften, Darmstadt, Neuwied 1981.
- Ersch und Gruber**, Enzyklopädie, Leipzig 1817, 1863.
- Ευσταθιαδης, Σταθης, Τα τραγουδια του ποντιακου λαου, Θεσσαλονικη 1992.
- Falleta, N.**, Paradoxon, Frankfurt/M. 1988.
- Fallmerayer, J. P.**, Geschichte der Halbinsel Morea während des Mittelalters, Bd. 1, Stuttgart, Tübingen 1830, Darmstadt 1965.
- Fauriel, Claude**, Δημοτικα τραγουδια της συγχρονης Ελλάδος, μεταφρ. Α.Δ. Χατζηεμμανουηλ, Αθηνα 1956.
- Fichte, Johann G.**, Volk und Staat, München 1921.
- Fink, E.**, Nietzsches Philosophie, Stuttgart 1973.
- Finley, Mose I.**, Antike und moderne Demokratie, Stuttgart 1987.
- Finley, Moses I.**, Das politische Leben in der antiken Welt, München 1986.
- Foucault, Michel**, Die Sorge um sich, Frankfurt/M. 1986.
- Foucault, Michel**, Von der Subversion des Wissens, München 1974.
- Fortlage, C.**, Griechische Musik, in: Ersch und Gruber, Enzyklopädie, Sect 1, 81, Theil, Leipzig 1863.
- Frank, Erich**, Plato und die sogenannten Pythagoreer, Darmstadt 1962.
- Friedel, Egon**, Kulturgeschichte Griechenlands, München 1985.

- Fritz, Kurt von**, Mathematiker und Akusmatiker bei den alten Pythagoreern, München 1960.
- Früchtl, Josef**, Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno, Würzburg 1986.
- Festschrift Boetticher**, Berlin 1974.
- Fuhrmann, M.**, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973.
- Georgiades, Thrasybulos**, Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg 1949.
- Georgiades, Thrasybulos**, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg 1958.
- Gombosi, O. J.**, Tonarten und Stimmungen der antiken Musik, Kopenhagen 1939.
- Grassi, Ernesto**, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1980.
- Guhrauer, Heinrich**, Zur Frage der Mehrstimmigkeit in der griechischen Musik, in: Breslauer philologische Abhandlungen, Breslau 1887.
- Guhrauer, Heinrich**, Zur Geschichte der Aulodik bei den Griechen, Waldenburg 1879.
- Guomu, Tong**, Dialektik der Freiheit als Negation bei Adorno, Münster 1995.
- Guzzoni, Alfredo**, (Hg.): 100 Jahre philosophische Nietzsche-Rezeption, Frankfurt/M. 1991.
- Habermas, Jürgen**, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M. 1988.
- Halbwachs, Maurice**, Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt/M. 1985.
- Hamel, Peter M.**, *Durch Musik zum Selbst, München, Kassel, London, Basel 1980.*
- Hauser, Arnold**, Soziologie der Kunst, München 1988.
- Haxthausen, Werner von**, Neugriechische Volkslieder, München 1935.
- Hegel, G.W.F.**, Vorlesungen über die Ästhetik, Werke 13, Frankfurt 1981.
- Historische und systematische Musikwissenschaft**, Tutzing 1972.
- Hoffmann, Andrea, Riemann, Kim**, (Hg.), Partitur der Träume. Über Musik und Klänge, Tübingen 1990.
- Holz, Hans H.**, (Hg.), Strukturen der Dialektik, Hamburg: Meiner 1992.
- Homer, Ilias**, Übersetzt von: Hampe, Roland, Stuttgart 1979.

Homerische Hymnen, (Hg.) T.W. Allen- E. E. Sikes- W. R. Halliday, Oxford 1936, neu Amsterdam 1963 (mit Komm.).

Honneth, Axel, Kampf um Anerkennung, Frankfurt/M. 1994.

Husmann, Heinrich, Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur, Berlin 1961.

Israel, J., Der Begriff Dialektik, Reinbek b. Hamburg 1979.

Jäger, W., Paideia, die Formung des griechischen Menschen, Berlin 1944.

Jeggle, Korff, Scharle, Warneken, (Hrsgs.), Volkskultur in der Moderne, Hamburg 1986.

Jung, Werner, Von der Mimesis zur Simulation, Hamburg 1995.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft, Werke 4, Köln 1995.*

Kany, Roland, Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin, Tübingen 1987.

Καρακασης, Στ., Ελληνικά μουσικά όργανα, Αθηνά 1970.

Καψόμενος, Ερατοσθένης, Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση, Αθηνά 1990.

Kaufmann, Walter, Nietzsche, Darmstadt 1982.

Kiesewetter, R. G., Über die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über ägyptische und altgriechische Musik, Leipzig 1838.

Kippenberg, Hans, (Hg.), Die Entstehung der antiken Klassengesellschaft, Frankfurt/M. 1977.

Kneif, Tibor, Musiksoziologie, Köln 1975.

Koller, Ernst, Muse und musische Paideia. Über die Musikaporetik in der aristotelischen Politik, Basel 1956.

Koller, Hermann, Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bernae Aeribus, A. Francke 1954.

Koller, Hermann, Musik und Dichtung im alten Griechenland, Bern und München 1963.

Κυριακίδης, Στιλπών, Αι γυναίκες εις την λαογραφίαν, Αθηνά 1920

Κυριακίδης, Στιλπών, Αι ιστορικοί αρχαί της δημώδους νεοελληνικής ποιήσεως, Θεσσαλονίκη 1954.

Κυριακίδης, Στιλπών, Αρχαί τεχνη και δημοτικά τραγούδια, Αθηνά 1928.

Κυριακίδης, Στιλπών, Ελληνική Λαογραφία, Αθηνά 1922–1923.

Κυριακιδης, Στιλπων, Η γενεσις του διστιχου και η αρχη της ισομετριας. Θεσσαλονικη 1947.

Κυριακιδης, Στιλπων Π., Το δημοτικο τραγουδι, Αθηναι 1990.

Liberty, Manik, Das arabische Tonsystem im Mittelalter, Leiden 1963.

Löwith, K., (Hg.), Nietzsche. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, Frankfurt/M., Hamburg 1956.

Lukacs, Georg, Die Theorie des Romans, Darmstadt, Neuwied 1987.

Lutz-Bachmann, Matthias, (Hg.), Über Friedrich Nietzsche. Eine Einführung in seine Philosophie, Frankfurt/M. 1985.

Lytard, Jean-Francois, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Gruz 1968.

Maas, P., Griechische Metrik, Leipzig, Berlin 1923, 1929.

Μακη, Βασιλη Ξ., Δημοτικα Τραγουδια, Ακριτικα, Αθηναι 1991.

Mann, Thomas, Essays, Bd. 3, Musik und Philosophie, Frankfurt/M. 1978.

Marcuse, Herbert, Kultur und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1980.

Meibom, M., Antiquae musicae auctores seprem I, Amsterdam 1652.

MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3, Bd. 5, Kassel, Basel 1954, 1956.

Mitteilung der anth. Gesellschaft in Wien, Band LXIV, Wien 1934.

Montinari, Mazzino, Nietzsche lesen, Berlin, New York 1982.

Muchembled, Robert, Kultur des Volks – Kultur der Eliten. Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung, Stuttgart 1982.

Nestler, G., Geschichte der Musik, Gütersloh 1962.

Neubecker, Annemarie J., Altgriechische Musik. Eine Einführung, Darmstadt 1977.

Οικονομιδης Δημητρης Β., Απο τα Δημοτικα μας Τραγουδια, Τομος. 1, Αθηναι 1997.

Oekonomidis, D.E., Lautlehre des Pontischen, Leipzig 1908.

Περιοδικο της θρακικης Λαογραφιας και του γλωσσικου πλουτου, Τομ. ΙΑ', Αθηναι 1944,1945.

Platon, Sämtliche Werke, Berlin, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider.

Pöhlmann, Egert, Denkmäler altgriechischer Musik, Nürnberg 1970.

Pöhlmann, Egert, Griechische Musikfragmente, Nürnberg 1960.

- Politis, Linos**, Geschichte der Neugriechischen Literatur, Köln 1984.
- Πολιτης, Ν.Γ., Εκλογαι απο τα τραγουδια του Ελληνικου λαου, Αθηναι 1914
- Πολιτης, Ν.Γ., Παραδοσεις, Μερως Β', Αθηναι 1956.
- Praetorius, M.**, Syntagma Musicum, Bd., 2, De Organographia, Wolfenbüttel 1619, Reprint: Kassel 1964.
- Ranke-Graves von, Robert**, Griechische Mythologie I, Hamburg 1955.
- Reinhard, Kurt**, (Hg.), Studien zur Musik Südost-Europas, Hamburg 1976.
- Reiss, Hans**, Politisches Denken in der deutschen Romantik, Bern, München 1966.
- Richard, Wolfram**, Alterklasen und Männerbünde in Rumänien, in: Mitt. Der anth. Gesellschaft in Wien, LXIV Band, Wien 1934.
- Ries, Wiebrecht**, Nietzsche zur Einführung, Hamburg 1987.
- Ritsert, Jürgen**, Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik. Umriss der Dialektik in Adornos Spätwerk, StS – Sonderband 4, Frankfurt/M. 1990.
- Ritsert, Jürgen**, Kleines Lehrbuch der Dialektik, Darmstadt 1997.
- Ritsert, Jürgen**, Soziologie des Individuums. Eine Einführung, Darmstadt 2001.
- Ritsert, Jürgen**, Was ist Dialektik? Studentexte zur Sozialwissenschaft Bd. 9, Frankfurt/M. 1995.
- Rödel, Ulrich**, (Hg.), Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, Frankfurt/M. 1990.
- Rohlfs, G.**, Griechischer Sprachgeist in Süditalien, in: AK 2/12, Heft 5, München 1942.
- Rohlfs, G.**, Griechen und Romanen in Unteritalien, Geneve 1924.
- Rohlfs, G.**, Historische Grammatik der unteritalienischen Graezität, in: AK 2/12, Heft 4, München 1949.
- Ross, Werner**, Der Wilde Nietzsche oder Die Rückkehr des Dionysos, Stuttgart 1994.
- Ρωμαιος, Κωστας, Δημοτικο Τραγουδι, Τομ. Α, Αθηνα 1979.
- Rösch, Thomas**, Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derreda, Stuttgart 1997.
- Rüsen, Jörn, Gottlob, Michael, Mittag, Achim**, (Hg.), Die Vielfalt der Kulturen, Frankfurt/M. 1998.

Rüsen, Jörn, Straub, Jürgen, (Hg.), Die dunkle Spur der Vergangenheit, Frankfurt/M. 1998.

Rummenhöller, Peter, Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1978.

Sachs, Curt, Die Musik der Alten Welt, Berlin 1963.

Sachs, Curt, Die Musik der Antike, Brücken 1928.

Sachs, Curt, Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1930.

Sachs, Curt, Musik des Altertums, Breslau 1924.

Sachs, Curt, Weltgeschichte des Tanzes, Berlin 1933

Schadewaldt, Wolfgang, Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen, Frankfurt/M. 1978.

Schleicher, Karl, Über das Verhältnis der griechischen zur modernen Musik, Cöthen 1878.

Schmid, Wilhelm, Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst, Frankfurt/M. 2000.

Schwarz, Ulrich, Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Makarovsky, W. Benjamin u. Th. W. Adorno, München 1981.

Simon, Josef, Sprache und Sprachkritik bei Nietzsche, in: Über Friedrich Nietzsche, Eine Einführung in seine Philosophie, Frankfurt/M. 1985.

Σκαρτσής, Σ. Λ., Το Δημοτικό Τραγούδι, Τομ.1, Αθήνα 1986, Τομ.2, Αθήνα 1987.

Sloterdijk, Peter, Der Denker auf der Bühne. Nietzsches Materialismus. Frankfurt/M. 1986.

Snell, Bruno, Griechische Metrik, Göttingen 1955.

Sokolowsky, Berta von, Die Musik des griechischen Altertums und des Orients nach R. Westphal's und F. A. Cevaert's neuesten Forschungen, Leukart 1887.

Σπυριδακη, Γεωργίου Κ., Περιστερη, Σπυριδωνα Δ., Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Τομ.3, Αθήνα 1968.

Stauder, Wilhelm, Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte, Braunschweig 1973.

Stefanov, N., In den Schluchten des Balkans. Zu einer balkanischen Ästhetik des Widerstands. In: Perspektiven Nr. 16, Frankfurt/M., Mai/Juni 1993.

Steffens, A., Nach der Postmoderne, Frankfurt/M 1992.

- Steinert, Heinz**, Adorno in Wien, Wien 1989.
- Steinert, Heinz**, Die Entdeckung der Kulturindustrie, Wien 1992.
- Steinert, Heinz**, Kulturindustrie, Münster 1998.
- Stenzel, J.**, Platon der Erzieher, Leipzig 1928.
- Studia instrumentorum musicae popularis**, Bd. 4, Stockholm 1976.
- Taylor, Charles**, Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung, Frankfurt/M. 1993.
- Thierner, Hannelore**, Der Einfluß der Phryger auf die altgriechische Musik, Bonn-Bad Godesberg 1979.
- Tönnies, Ferdinand**, Gemeinschaft und Gesellschaft, Berlin 1922.
- Τυροβολα, Βασιλική Κ., Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί, Αθήνα 1992.
- Tzetzis, J.**, Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche, München 1874, Wiesbaden 1973.
- Vetter, Walter**, Antike Musik, MGG. Bd. 5, 1956.
- Vetter, Walter**, Ethos, in: MGG. Bd. 3, 1956
- Vogel, Martin**, Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums, Regensburg 1966.
- Vogel, Martin**, Die Enharmonik der Griechen, Düsseldorf 1963.
- Vogel, Martin**, Onos Lyras. Der Esel mit der Leier, Düsseldorf 1973.
- Weege, Fritz**, Der Tanz in der Antike, Halle/Saale 1926.
- Wegner, Max**, Das Musikleben der Griechen, de Cruyter 1949.
- Wegner, Max**, Musik und Tanz, Göttingen 1968.
- Wertheim, Margaret**, Die Hosen des Pythagoras. Physik, Gott und die Frauen, Zürich 1998.
- Westpfal, R.**, Harmonik und Melopoeie, Leipzig 1886.
- Wilamowitz, U. v.**, Griechische Verskunst, Berlin 1921.
- Wilamowitz, U.von**, Platon I/II, Berlin 1919.
- Wils, Jean-Pierre**, „Ästhetische Güte“ – Philosophisch-theologische Studien zu Mythos und Leiblichkeit im Verhältnis von Ethik und Ästhetik, München 1990.
- Wiora, Walter**, Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung, Darmstadt 1975.

Wiora, Walther, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, Kassel 1957.

Woggon, Brigitte, Haschisch. Konsum und Wirkung, Berlin 1974.

Wouter, Swets, Development of unusual metrical types in the Folk Musik of the Balkans and Asia Minor, Antiquity and Survival, 1957

Ziegler, A., Untersuchungen auf dem Gebiet der Musik der Griechen, Lissa 1866.

Anzahl der Fachsemester im Promotionsstudiengang: 32

Matrikelnummer: 1079713

Erklärung:

Hiermit erkläre ich,

daß ich die Dissertation selbständig verfasst und alle in Anspruch genommenen Hilfsmittel in der Dissertation angegeben habe,

daß meine Arbeit noch in keinem Prüfungsverfahren vorgelegen hat,

daß ich nicht schon einmal einen Antrag auf Eröffnung eines Promotionsverfahrens gestellt habe und, daß ich noch in keinem früheren Promotionsverfahren erfolglos geblieben bin,

daß mir die Promotionsordnung bekannt ist,

daß die Arbeit weder ganz, noch in Auszügen veröffentlicht ist.

Frankfurt/M, 31.01.2002

Lebenslauf

- 05.03.1960** Geboren in Marina/Imathia, Griechenland
- 1965** Einschulung
- 1977** Abitur
- 1978** Besuch des Studienkollegs für ausländische Studierende in Frankfurt/M
- WS 1978/79** Immatrikulation an der TH Darmstadt. Studienfach: Informatik
- WS 1979/80** Exmatrikulation
- SS 1980** Immatrikulation an der J W Goethe Universität. Studienfächer:
Soziologie, Politik, Philosophie
- 18.07.1982** Geburt meiner ersten Tochter
- 03.11.1982** Diplom-Vorprüfung für Soziologen
- 1984-1993** Gründungsmitglied der Musikgruppe ‚PROSECHOS‘
- 06.07.1987** Diplom im Fachbereich Gesellschaftswissenschaften.
Prädikat: gut
- 11.07.1989** Annahme als Doktorand
- 24.03.1990** Geburt meiner zweiten Tochter
- 1993 - 2002** Verantwortlich für das Musik- und Kulturprogramm in der Musiktaverna
‚Omikron‘
- 30.04.1997** Geburt meiner dritten Tochter
- 1997** Mitinhaber der Musiktaverna ‚Omikron‘
- 1998** Militärdienst
- 31.01.2002** Einreichung meiner Dissertation

