

Tom Rojo Poller

Musik und Mimesis

Anmerkungen zu Aristoteles' *Politika VIII*

Inhaltsverzeichnis:

I	Anmerkungen zu Anmerkungen	1
II	Anmerkungen zum Text	4
III	Anmerkungen zum Kontext	10
IV	Anmerkungen zum Supratext	15
	Literaturverzeichnis	21

I Anmerkungen zu Anmerkungen

Am Anfang jeder Anmerkung steht ein Aufmerken – die Wahrnehmung einer Irritation, der intuitive Impuls, aufzuhorchen, hinzusehen, das Detektieren einer noch so leichten Erschütterung, die anzeigen könnte, dass man auf etwas gestoßen worden ist.

Merken heißt ursprünglich soviel wie ‚Spuren hinterlassen‘, ‚markieren‘, ‚kennzeichnen‘, ‚mit einem Zeichen versehen‘. Im Unterschied zum ‚bezeichnen‘ wird dabei nicht alleine das *Objekt* eines kognitiven Vorganges mit Hilfe von Zeichen selektiert und definiert (etwa durch einen Begriff oder Namen), sondern – zusammen mit seinem Inhalt – der *kognitive Akt selbst* auf- und ausgezeichnet und dabei gleichsam ins Bewusstsein eingekerbt. Wenn ich sage: „Ich habe mir den Gesichtsausdruck von X gemerkt“, dann sind in der späteren Erinnerung an X’s Gesicht neben der vorgestellten Physiognomik der Moment, die Situation, die äußeren Umstände des initialen Merkens latent präsent; als Male des Merkens bleiben sie dem Bewusstsein mehr oder weniger, in manchen Fällen (z. B. wenn ich X’s Gesichtsausdruck mit sehr starken Emotionen verbinde) sogar ein Leben lang eingeschrieben. Durch Bezeichnungen wird nur das Objekt mit dem Stempel des Zeichens geprägt, der Urheber der Prägung bleibt unversehrt; beim Merken hingegen hinterlässt genauso das Objekt

seinen Abdruck im Bewusstsein des Subjekts und bewahrt als intime Chiffre die individuelle Genese seines Merkmals. Das Bezeichnen erfindet neue Zeichen (z. B. Begriffe), die, einmal im Bunde mit dem Benannten, potentiell jedem zur Verfügung stehen, das Merken greift auf bekannte Begriffe und kognitive Muster zurück, deren Vorprägung und Verankerung im Bewusstsein die Zeichenwerdung des Gemerkten überhaupt erst ermöglichen.

Wenn das Auf-Merken gleichsam das noch ungerichtete erste Wittern der neu gelegten Merkspur darstellt, dann beinhaltet das Be-Merken ihre genauere olfaktorische Einordnung; das An-Merken nimmt dabei erst einmal die Funktion der Lokalisierung ein: Ich merke etwas an etwas. Im stärkeren Sinn kann es sich dann aber auch verselbstständigen zu: „Ich möchte anmerken, dass...“ Hier bezieht es sich nicht mehr auf ein distinktes Objekt, sondern auf einen mehr oder weniger konkreten Zusammenhang, etwa: „Ich möchte zu dem, was Du eben gesagt hast/was Du eben gemeint haben könntest/was das eben von Dir Gesagte ganz allgemein bedeutet, anmerken...“ In meinem Essay will ich versuchen, diese Bewegung vom genauen Bezug auf ein Objekt – in meinem Fall das achte Kapitel aus Aristoteles' *Politika* – hin zum Offenlegen möglicher Bezugsmöglichkeiten zu anderen Objekten nachzuvollziehen. Es ist fast unnötig zu erwähnen, dass sich darin ein hermeneutisches Grundverhältnis widerspiegelt, nämlich die Auslotung des eigenen und des fremden Verstehenshorizontes; im Gegensatz zu einer umfassenden Interpretation allerdings, die versucht, die wesentlichen Sinnzusammenhänge offen zu legen und mit dem eigenen Verständnis zu verschmelzen, soll im vorliegenden Fall der Aspekt der Anmerkung, des selektiven, durch die individuelle Aufmerksamkeit diktierten Kommentars stärker zur Geltung kommen. Leitmotiv ist dabei der titelgebende Mimesisbegriff mit seiner zentralen Bedeutung für die antike Musiktheorie genauso wie als paradigmatischer poetischer Begriff, dessen schillerndes Bedeutungsspektrum auf musiktheoretische und -ästhetische Grundfragen der gesamten europäischen Musikgeschichte ausgestrahlt hat.

Der Text, auf den sich meine Anmerkungen beziehen, ist zunächst einmal klar abgegrenzt – eben das achte Buch, und da besonders die Kapitel 5 und 6 der *Politika* des Aristoteles –, er soll zunächst auf seine Begrifflichkeit philologisch abgeklopft und auf den immanenten Sinn hin durchleuchtet werden. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden dann in Beziehung gesetzt zu anderen, weit weniger leserlichen und konkreten Texten, bei deren Entzifferung die Mittel der akribischer Philologie keine

große Hilfestellung leisten: Einerseits ist da der Kontext der antiken Musiktheorie und Platons hauptsächlich in der *Politeia* geäußerten Musikauffassung, andererseits, und hier liegt vielleicht das Kernstück des gesamten Essays, der noch viel undeutlichere Supertext, der sich palimpsestartig im Laufe der Zeit über den Urtext gelegt hat. Diese von mir hypothetisch rekonstruierte Textschicht verfolgt gewisse Grundmotive aus Aristoteles' Text, ohne dass die in ihr eingelagerten Texte notwendigerweise auf Aristoteles referieren müssten – im Gegenteil, in den meisten Fällen sind sie ohne Kenntnis der *Politika* entstanden und scheinen zunächst beziehungslos im Raum zu stehen. Erst eine Sezierung mit dem musiktheoretisch und -historisch geschärften Stilet kann die innere Ähnlichkeit mit der Anatomie des Aristotelischen Textkorpus offen legen. Ich will den Supertext also nicht als eine Ansammlung von Fußnoten zu Aristoteles verstanden wissen, aus der sich die gesamte Musiktheorie erklären ließe, vielmehr handelt es sich bei ihm um eine Art überzeitliche, vielstimmige Sammlung von Briefen verschiedensten Schreiber, die, auch wenn sie nicht an Aristoteles adressiert waren, zur Begutachtung eigentlich an ihn hätten weitergeleitet werden müssen. Die genaue Edition dieser virtuellen Korrespondenz wäre ein kaum übersehbares, für die europäische Musiktheorie aber sicherlich enorm aufschlussreiches Projekt. Die vorgezogenen skizzierten Anmerkungen dazu können vielleicht einen kleinen Eindruck dieser Tragweite vermitteln.

II Anmerkungen zum Text

Der einzige Satz, in dem der Begriff Mimesis (als Plural Mímēmata) in den *Politika* direkt auf Musik bezogen vorkommt, findet sich im fünften Kapitel (1340a, 39): ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν. Drei Übersetzungen davon: „Dagegen sind in den Melodien an sich schon Nachahmungen ethischer Vorgänge enthalten“¹, „In den Liedern jedoch finden sich die Nachahmungen der charakterlichen Wesensarten selber“², „Pieces of music on the contrary do actually contain in themselves imitations of character“³. Wie man sieht, weichen die Übersetzungen der Begriffe μέλεσιν und ἠθῶν teilweise signifikant voneinander ab, während bezeichnenderweise μιμήματα in allen drei Fällen gleich und – wie noch zu zeigen sein wird – unzutreffend übersetzt wird. Doch zunächst zu den anderen beiden Kernbegriffen: Die Übersetzungen von μέλος (Melodie, Lied, Musikstück) scheinen mir jeweils richtige Aspekte zu enthalten, aber nicht genau genug zu sein. Im dritten Buch der *Politeia* Platons wird μέλος als aus „λόγος, ἄρμονία, καὶ ῥυθμός“ (398 c/d) zusammengesetzt definiert. Da bei Aristoteles die Wirkung des ῥυθμός später gesondert angesprochen wird (daher ist die Übersetzung ‚Musikstück‘ zu umfassend), die unterschiedliche Natur (φύσις) der ἄρμονία aber für die Wirkung der μέλη gleich im Anschluss als Argument angeführt wird, scheint aus der platonischen Triade eine Diade geworden zu sein⁴, wobei nicht ganz klar ist, inwieweit das Wort (λόγος) als Bestandteil des μέλος gesehen wird, denn einerseits wird weiter vorne von μελωδία (zusammengesetzt aus μέλος und ᾠδή (Gesang)) als Abgrenzung zur reinen Instrumentalmusik gesprochen (1339b, 21), andererseits ist das die einzige Stelle im gesamten überlieferten Werk (!), an der Aristoteles eine solche Differenzierung vornimmt. Das Wort (λόγος) scheint also zwar nicht vollkommen aus dem μέλος ausgeschlossen, durch die Bedeutung der ἄρμονία aber unwichtiger geworden zu sein (daher ist sowohl die Übersetzung ‚Lied‘ als auch ‚Melodie‘ zu einseitig). Da aber das μέλος offensichtlich auch nicht mit der ἄρμονία bedeutungsgleich zusammenfällt,

¹ Aristoteles: *Politik*, übers. von Eugen Rolfes, Hamburg 1990, S.293.

² Aristoteles: *Politik*, übers. von Franz Susemihl, Hamburg 1994. S. 280.

³ Aristoteles: *Politics*, transl. by H. Ruckham, London 1990, S. 657.

⁴ Die Triade aus λόγος, ἄρμονία, καὶ ῥυθμός scheint eher der Kern des Aristotelischen μουσική-, also Musikbegriffs zu sein, zu dem noch, wenn auch in sehr viel geringerer Bedeutung als in archaischer Zeit, der Tanz dazukommt.

scheint es mir primär als die Gesamtheit der einzelnen Tonbeziehungen (die an Worte geknüpft sein können) bestimmbar⁵, die durch die integrierende Kraft der ἁρμονία (Harmonie, technisch gesehen die Tonart, die – psychologisch gesehen – eine gewisse Stimmung besitzt) zusammengehalten werden.

Von den drei Übersetzungen von ἡθῶν (charakterliche Wesensarten, ethische Vorgänge, Charakter) sind wenigstens die erste und die dritte leicht auf einen Nenner zu bringen. Sie beide bezeichnen den Charakter, also den wesenhaften Kern eines Menschen betreffende Qualitäten, während die zweite Übersetzung ‚ethische Vorgänge‘ den Schwerpunkt auf die praktische Aktualität des ἦθος legt, wie sie ja auch heute im Begriff Ethik immer noch mitschwingt. Wenn man diese beiden Aspekte zusammenzieht, erhält man, denke ich, eine angemessene Begriffsbestimmung: ἦθος ist eine charakterliche Prägung, die sich in praktischen Handlungen aktualisiert.

Bringen wir den letzten Begriff ins Spiel: Die Tonbeziehungen sind nach Aristoteles also μιμήματα der charakterlichen Handlungsdisposition. Die Übersetzung ‚Nachahmung‘ scheint ziemlich sinnlos (und sie ist es an dieser Stelle auch, wie wir später, bei der genaueren genealogischen Untersuchung des Mimesisbegriffes, noch deutlicher sehen werden). Denn Nachahmen impliziert immer eine weltimmanente zweistellige Relation aus Vorbild und Abbild; wie können aber Charakterqualitäten durch μέλη, also melodische Beziehungen direkt abgebildet werden? Nicht nur die mediale Mittelbarkeit des akustischen Phänomens Musik in Hinsicht auf das komplexe Phänomen Psyche, vor allem die distinkte Konkretion des Vorbildes macht die Übersetzung ‚Nachahmung‘ im vorliegenden Fall unsinnig: Rein *logisch* kann nur ein *konkretes* Vorbild nachgeahmt werden (ein Vogel, das Meer, ein Gefühl Romeos⁶). Dagegen kann man freilich Platons Ideenlehre anführen, die ja gerade das Mimesis- als Nachahmungsverhältnis nicht weltimmanent, sondern transzendent begreift; aber abgesehen davon, dass Aristoteles diese Zweiteilung in reale und ideale Welt nicht mitmacht, gilt auch bei Platon, dass den Ideen trotz ihrer Unerreichbarkeit eine Art transzendente formale Konkretion zukommt (im Gegensatz z. B. zu Kants Ding an

⁵ Die Abstraktheit dieser Definition rührt auch daher, dass wir kaum wissen, wie die Praxis der altgriechischen Musik tatsächlich aussah, besonders was Prinzipien von Einzel- und Mehrklang (Monodie, Heterophonie, Polyphonie) angeht.

⁶ Beispiele dafür gibt es auch in der Musik (vgl. Vogelimitationen bei Messiaen, *La Mer* von Debussy, *Romeo und Julia* von Tschaikowsky), wobei hier die mediale Problematik ins Spiel kommt: Streng genommen wird das Singen eines Vogels, das Rauschen, Tosen etc. des Meeres und das erregte Schlagen des Herzens von Romeo nachgeahmt; es handelt sich also um akustische Abbilder, das Nachahmen einer sittlichen Einstellung hingegen ist in reiner Instrumentalmusik wegen des fehlenden semantischen Verweischarakters faktisch nicht möglich.

sich), da ihre von einem Demiurgen, einem Handwerker-gott (!), geschaffene Urform in den Dingen der realen Welt aufscheinen kann. Der Ideenlehre liegt also kein anderer Begriff der Nachahmung, sehr wohl aber eine andere Akzentuierung des Mimesisbegriffes zugrunde; so vermeidet es Platon interessanterweise auch, den Mimesisbegriff, wie hier Aristoteles, auf die Musik zu beziehen, obwohl sein musiktheoretischer Hintergrund, wie ich weiter unten zeigen werde, an sich der gleiche ist; die Verschiebung des Mimesisbegriffs hin zu ‚Nachahmung‘ würde Plato bei der Anwendung auf Musik in ebenso große Probleme bringen wie die Übersetzer der vorliegenden Stelle, wenn sie ihren übersetzten Sinn genau bedenken würden.

Die μιμήματα müssen also etwas anderes als bloße Nachahmungen meinen. Einen Wink dazu kann das Lateinische geben; in ihm hat eine begriffliche Aufspaltung von μιμίται stattgefunden, die das Griechische noch nicht kennt. Cicero schreibt in *De oratore* (I, 34, 35): „...hoc adsequabar, ut, cum ea, quae legeram Graece, Latine redderem, non solum optimis verbis uter et tamen usitatis, sed etiam *exprimerem* quaedam verba *imitando*, quae nova nostris essent, dum modo essent, idonea [...ich gelangte, wenn ich das, was ich auf griechisch gelesen hatte, auf lateinisch wiedergab, dahin, nicht nur die passendsten und trotzdem gebräuchlichsten Wörter zu benutzen, sondern auch gewisse Wörter *durch Nachahmung* [der griechischen] *neu zu prägen*, die unseren Landsleuten zwar seltsam vorkamen, wenn sie nur passten]“; kursive Hervorhebungen von mir). ‚Imitari‘ heißt eindeutig ‚nachahmen‘, da der Klang des Griechischen ins Lateinische, also ins gleiche Medium transponiert wird; indem der Übersetzer diese Neologismen akustisch vom Griechischen Original abbildet, werden sie nun aber neu geprägt, ihr originaler Sinn kann besser als mit schon bestehenden lateinischen Worten ausgedrückt werden. ‚Exprimere‘ bedeutet also soviel wie ‚die bedeutsamen Züge eines Dinges in einem anderen Material reproduzieren‘. Ein sehr bildliches Beispiel ist dafür eine Münze, auf die z. B. der Kopf des Augustus geprägt ist, die Augustus‘ Kopf also darstellt; aber auch in Ciceros Beispiel des Übersetzers wird der Sinn im Medium der Sprache ausgeprägt, ausgedrückt. Dieses Ausdrücken hat nicht viel zu tun mit dem romantischen Sinn von Ausdrücken als dem Hervorkehren von subjektiv Innerem ins Allgemeine (z. B. durch das Genie), der im heutigen Verständnis noch stark präsent ist, sondern meint das geschilderte Verhältnis aus realem Urbild (der vorliegende Text, der reale Kopf des Augustus), idealem Vorbild (der Sinn des Textes, der typisierte Kopf als Münzvorlage) und realem Abbild (der neu geprägte Begriff/die Übersetzung, der Kopf des Augustus auf der Münze).

Diese dreistellige Relation aus Urbild/ Vorbild/ Abbild trifft die Bedeutung von Mimesis sehr viel umfassender als der Spezialfall der Nachahmung, bei dem Urbild und Vorbild zusammenfallen. Im Deutschen kann man dieses Verhältnis am ehesten mit ‚ausdrücken‘ oder ‚darstellen‘ wiedergeben, wobei ‚ausdrücken‘ eher auf Sinn- und Gefühlsinhalte, ‚darstellen‘ auf Dinge und Personen ausgerichtet ist.⁷ Welche Übersetzung beim in Frage stehenden Satz für μιμήματα besser passt, will ich hier zunächst offen lassen und später, bei der ideengeschichtlichen Darstellung des musikästhetischen Kontextes, genauer erörtern.

Es bleibt zu bestimmen, wie Aristoteles die Wirkungsweise der μέλη und von Musik überhaupt genauer begründet. Auf das ἁρμονία-Argument habe ich schon kurz hingewiesen: Die Natur der ἁρμονία besitze die Kraft, die Hörer in verschiedene (traurige, heitere, moderate) Stimmungen zu versetzen. Das gelte nicht nur für die melische Organisation, sondern auch für die zeitliche, den ῥυθμός (Rhythmus bzw. Takt- und Bewegungsarten), da er bewegt oder statisch sein könne (1340a, 30ff.). Genau betrachtet gibt dieses Argument keine wirkliche Begründung, denn *warum* die Tonarten die ihnen zugeschriebenen Charakteristika besitzen, wird nicht näher erläutert; bei den Rhythmen liegt zwar eine körperliche Analogie nahe (z. B. langsamer, gesetzter Rhythmus = Darstellung von Gemütsruhe), wird aber auch nicht näher ausgeführt. Stattdessen beruft sich Aristoteles gleich zweimal auf andere Autoritäten: einmal auf die, die aus eigener Erfahrung (ἐξ αὐτῶν τῶν ἔργων) Beweise für die Wirkung der Harmonie erbracht hätten (Aristoteles, der Empiriker!) (1340b, 7ff.), das andere mal auf πολλοί τῶν σοφῶν (viele der Weisen) (Aristoteles, der Traditionalist) (1340b, 18). Textimmanent vollkommen unverständlich wird dann noch die Bemerkung angefügt, dass „manche Philosophen behaupten, die Seele (ψυχή) sei Harmonie, andere, sie enthalte (ἔχει) eine solche in sich.“⁸ Was und wer damit gemeint sein könnte, wird später zu klären sein; festzuhalten bleibt, dass anscheinend auf bekannte und relativ unumstrittene Theorien zurückgegriffen wird.

Einen anderen Ansatzpunkt für die Klärung der Wirkungsweise von Musik gibt ein Passus, aus dem der anfangs zitierte und erörterte Satz als Folgerung hervorgeht.

⁷ Vgl. dazu wiederum Cicero *De Oratore* (I, 3): „Si id quod vis effecero eumque oratorem quem quaeris expressero,....“ (Wenn ich tue, was du willst, und jenen Redner, nach dem du fragst, darstelle,...). Da es sich um den idealen Redner handelt, kann er nicht nachgeahmt werden (daher expressero), und weil ein Redner als ganzer nicht ‚ausgedrückt‘ werden kann (sondern nur der emotionale/semantische Inhalt seiner Rede, seines Auftretens etc.), muss die Übersetzung ‚darstellen‘ lauten.

⁸ Aristoteles: Politik, übers. von Eugen Rolfes, Hamburg 1990, S.294.

Dort werden anderen Sinnesobjekten (als eingeschränkte Ausnahme gelten optische Objekte) ethische Qualitäten abgesprochen, während der Musik ὁμοιώματα inhärent seien, die der wahren Natur von Zorn, Sanftmut, Mut und Mäßigkeit sehr nahe kämen. Zu ὁμοιώματα wieder drei Übersetzungen: ‚Abbilder‘, ‚Ähnlichkeiten‘, ‚representations‘.⁹ ‚Ähnlichkeiten‘ ist die etymologisch getreueste, denn ὁμοίος heißt erst einmal nichts anderes als ‚ähnlich‘. Die Schwierigkeit liegt nun darin, wie diese Ähnlichkeit gedacht werden soll: als Abbild, also als wesenhafte Strukturähnlichkeit, oder als Repräsentation, also als temporäre Ähnlichkeit im Vorstellen, Vergegenwärtigen? Das Problem, worin *genau* die Ähnlichkeit liegen, was also das Differenzkriterium zu anderen Sinnesobjekten sein soll, bleibt unbeantwortet; mehr als der schon im Mimesisbegriff enthaltene Darstellungs-/Ausdrucksaspekt wird durch die Ähnlichkeitstheorie auch nicht ausgesagt.

Erfolgversprechender scheint da ein unmittelbar vorhergehendes Argument. Nachdem die affektive Wirkung (πάθος) von Musik auf die Seele von Aristoteles konstatiert wurde (als Fakt, ohne Begründung), wird in 1340a, 13 gesagt, dass jede Mimesis, auch ohne Rhythmus und Melos (und hier ist wohl an mimische, theatralische, tänzerische Darstellung gedacht), συμπάθος, also einen korrespondierenden affektiven Zustand, auch beim nur Rezipierenden hervorruft. Und weiter unten heißt es, dass die Gewöhnung an die ethischen ὁμοιώματα auf das Verhalten in der Wirklichkeit Einfluss hat (1340a, 23). Es gilt also gleichermaßen für συμπάθος wie für die ὁμοιώματα, dass sie auf die Wirklichkeit zurückwirken, einmal auf die affektiven Zustände, das andere mal auf die charakterlichen Eigenschaften bezogen. Allerdings gibt auch dieses Argument keinen näheren Aufschluss über das affektive oder ethische Wesen von Musik, da es ja nur erklärt, wie die musikalische Potentialität mit der realen Aktualität in Wechselwirkung steht, *warum* der Musik dieses Potential innewohnt, wird alleine damit begründet, dass es ihr *offensichtlich* innewohnt. .

Um einen Weg aus dieser Inkonsistenz zu finden, sollte spätestens hier die Intention und der Kontext der *Politika* in den Vordergrund rücken. Aus der unkritischen Übernahme fremder Theorien und der fehlenden argumentatorischen Verankerung kann man meiner Meinung darauf schließen, dass es Aristoteles nicht so sehr um eine philosophische Fundierung des Musikbegriffes geht, sondern vielmehr um die systematische Integration in seine Lehre vom Staat und der Erziehung, denn „die Haupt-

⁹ Quellenangaben s. Fußnoten 1-3.

frage ist: ob man die Musik nicht unter die Lehrfächer aufnehmen soll“¹⁰. Diese Frage wird mit der Rekursion auf die offenbar einschlägige Lehre der ethischen Qualitäten von Melos und Ethos eindeutig bejaht. Gleichzeitig geht es Aristoteles aber noch um viel mehr, nämlich um eine Legitimation von Musik als Gesamtheit mit all ihren Aspekten. Eine Polemik gegen Platon ist darin implizit enthalten und wird an einer Stelle auch direkt ausgesprochen (1341b, 34). Platon hat nämlich in seiner *Politeia* die Musik einzig als Mittel zur Erziehung gelten lassen und den Gebrauch von Tonarten, Rhythmen und Instrumenten dabei auf die heroisch und kriegerisch konnotierten beschränkt (X, 398c). Aristoteles macht, was die erzieherische Anwendung von Musik angeht, weit weniger restriktive Vorschriften, er legitimiert sie aber auch noch – und das ist ein noch viel signifikanterer Unterschied zu Platon – im Hinblick auf andere Zwecke: neben der Erziehung (*παιδεία*) die *διαγωγή* (wörtlich: ‚das Auseinanderführen‘ = Zerstreung, Entspannung, Unterhaltung) und die *κάθαρσις* (homöopathische Reinigung der Affekte)¹¹ (1341b, 33). Die kathartische Wirkung, die man sich wie eine medizinische homöopathische Behandlung vorstellen muss, bei dem ein Überschuss eines Affektes durch die Zuführung desselben bereinigt wird, ist durch den oben angesprochenen *συμπάθος*-Effekt von Musik möglich: Der Affekt (*πάθος*) geht *mit* dem Affekt des Zuhörer (*συμπάθος*) unmittelbar einher. Die *διαγωγή* wird alleine auf eine natürliche Affinität (*συγγένεια*) zurückgeführt, die jeder Mensch für das Angenehme habe. Auffällig ist, dass Aristoteles die Dreiteilung der Zwecke an einer Textstelle anführt, vor der er unmittelbar eine Einteilung der *μέλη* in *ἠθικά*, *πρακτικά* und *ἐνθουσιαστικά* vorgenommen hat – wiederum ohne Erklärung als Übernahme von anderen Philosophen. Die Zuordnung dieser Kategorien zu den drei Zwecken liegt auf der Hand: Die *μέλη ἠθικά* sind für den erzieherischen Aspekt der Musik zuständig; *ἐνθουσιασμός* bezeichnet einen extremen, exstatischen Zustand, daher eignet er sich ausgezeichnet für die Affektreinigung; *πρακτικά* kommt von *πράξις* (Tat, Tun; Handlung) und ist offenbar für die entspannende Wirkung der *μέλη* zuständig. An diesen impliziten Korrelationen zeigt sich die zweifache Strategie, die Aristoteles zur Legitimierung der drei Zwecke von Musik verfolgt: Einerseits führt er anthropologische Begründungen an (die Notwendigkeit zur Erziehung, die natürliche Freude an

¹⁰ Aristoteles: *Politik*, übers. von Eugen Rolfes, Hamburg 1990, S.290.

¹¹ Aristoteles verweist auf die *Poetik* für eine genauere Erklärung, allerdings gibt er sie auch dort nicht im Sinne einer Definition, sondern spezifiziert sie nur in Hinblick auf eine Wirkungsweise. Er greift anscheinend also wiederum auf einen schon bekannten, geprägten Begriff zurück (s. dazu Teil II).

der Musik, die nützlich therapeutische Wirkung), andererseits rekurriert er auf anerkannte Theorien, um sie in seine Systematik zu integrieren und so durch ihre Autorität seinen Argumenten zusätzliches Gewicht zu verleihen. Diesen zweiten Argumentationsstrang transparent zu machen, seine zahlreichen Anknüpfungspunkte offen zu legen und die Einbettung in das Geflecht des musiktheoretischen Kontextes seiner Zeit zu zeigen, um nicht zuletzt auch die implizite Kritik an Platon deutlicher herauszuarbeiten, ist Gegenstand des zweiten Teils dieses Essays.

II Anmerkungen zum Kontext

Was war zuerst da, die Musik oder der Tanz? Der amerikanische Komponist John Cage bemerkte dazu lapidar, diese Frage gleiche der sprichwörtlichen nach der Priorität von Henne oder Ei, das eine sei ohne das andere nicht vorstellbar. Und tatsächlich gilt für die griechische wie für viele andere Kulturen (z. B. für die indische), dass Tanz und Musik ursprünglich eine symbiotische Einheit bildeten¹². Tänze verschiedenster Art (Waffen-, Tier-, Labyrinth-, bacchantische Tänze u.v.a.), wie man sie auf antiken Vasenbildern heute noch zahlreich bewundern kann, waren in der archaischen griechischen Kultur Bestandteil aller Lebensbereiche, besonders der Riten und des Kultus. Die bei diesen Tänzen erklingende Musik und das gesungene und erzählende Wort (das schon alleine durch die melodiose Sprechmelodie des Griechischen eine eminent musikalische Komponente besaß) waren untrennbar mit der eigentlichen Tanzaktion verbunden. Erst relativ spät, im 5. Jhdt. v. Chr. prägte sich für diese Trias das griechische Wort μουσική aus, das sich etymologisch von den Musen herleitet (μουσική τέχνη war die Kunst der Musen, wobei Kunst als alles rational erfassbare und demgemäß lehrbare Handeln verstanden wurde). Auch der Mimesisbegriff hat seinen Ursprung im Tanz, μῖμος hieß wohl ursprünglich ein tanzender Ak-

¹² John Cage sah in der Rückbesinnung auf diese archaische Synthese übrigens einen Weg, um tradierte musikalische Muster von Ausdrucks- und Gefühlsdarstellung zu durchbrechen und so ein neues offenes Hören zu ermöglichen.

teur in einer Dionysoskulthandlung, μιμῆσθαι folglich soviel wie ‚tänzerisch darstellen‘.¹³

Mit diesem Hintergrundwissen lässt sich die oben abstrakt vorgenommene Unterscheidung zwischen der binären Relation des Nachahmens und der trinären Relation des Darstellens/Ausdrückens genealogisch fundieren. Der Tänzer beispielsweise eines griechischen Löwentanzes ahmte nicht einen konkreten Löwen nach, indem er dessen Erscheinung, Bewegungen, Brüllen etc. naturalistisch nachmachte, sondern stellte sein Wesen im Medium des Tanzes dar. Erst durch ein Bewusstsein dafür, dass das Dargestellte dem realen Vorbild lebensecht, realistisch gleicht und die mediale Differenz in den Hintergrund tritt (am einfachsten ist das wahrscheinlich bei naturgetreuer Malerei zu erreichen)¹⁴, kann sich der Aspekt des Nachahmens eines Vorbildes verselbstständigen. Dieser Bewusstseinswandel ging in der griechischen Kultur mit der Entmythologisierung, also dem Verlust von magischem Bewusstsein durch wissenschaftliche Welterklärung einher und zeigte sich später vor allem im klassisch-antiken Schönheitsideal der bildenden Künste: Die Natur sollte genauestens nachgeahmt und an Schönheit sogar übertroffen werden. Der ursprüngliche Sinn von Mimesis blieb aber – besonders wegen der starken Verankerung des Dionysos-Kultes, der die ursprüngliche Trias aus Tanz, Musik und Wort bis in die klassische Tragödie bewahrte – in der griechischen Gesellschaft stets präsent; wie H. Koller in seinem Buch *Die Mimesis in der Antike* eindrucksvoll gezeigt hat, ist diese originäre Bedeutung von Mimesis – im Gegensatz zu Platons Ideenlehre, die Mimesis als das Nachbilden von Urideen auf verschiedenen Ebenen auffasst – bei Aristoteles noch gültig¹⁵. Wenn es in den *Politika* also heißt, dass die μέλη μιμήματα von ἦθη seien, dann ist damit die am Tanz beobachtbare Zugehörigkeit von erfahrenen Seelenzuständen zu gewissen Musikarten eng verbunden. Die angeführte Einteilung der μέλη in ἠθικά, πρακτικά und ἐνθουσιαστικά muss in diesem Zusammenhang als systematisierter Zuordnungsversuch dieser Wirkungskräfte gesehen werden. Sie stammt von den Pythagoreern, die nicht nur die ἦθος-Wirkung der Musik lehrten, son-

¹³ Vgl. H. Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, S 119f.

¹⁴ Nicht zufällig gibt Platon bei der systematischen Erörterung seiner Mimesislehre im zehnten Buch der *Politeia* als anschauliches Beispiel für die Abbilder zweiter Ordnung, also die Abbilder der Abbilder der Ideen, die Bilder des Malers an.

¹⁵ Etwa in der Tragödiendefinition, in der ganze Abschnitte nur dadurch verständlich werden, dass Aristoteles den ursprünglichen Mimesis- gegen den neuen, auf ‚Nachahmung‘ eingeengten Begriff abgrenzen muss. Hätte es die wirkmächtige verengende Akzentuierung des Mimesisbegriffes auf Nachahmung durch Platons Ideenlehre nicht gegeben, wäre wahrscheinlich die gesamte Geschichte der Poetik und Ästhetik, die das Nachahmungsmissverständnis in der Aristotelischen *Poetik* hartnäckig tradierte, anders verlaufen.

dern fast auf allen Gebieten den musiktheoretischen Hintergrund sowohl für Platon als auch für Aristoteles lieferten¹⁶. Der Ausgangspunkt der pythagoreischen Musikphilosophie war der empirische Befund, dass sich Intervalle als rationale Zahlenverhältnisse (die Oktave entspricht dem Schwingungsverhältnis 1:2, die Quinte 2:3 etc.) darstellen lassen. Dass auch das akustische Phänomen Tonhöhenbeziehung, das gegenüber geometrisch erfassbaren optisch-räumlichen oder abzählbaren zeitlichen Verhältnissen weit weniger offensichtlich mathematisch beschreibbar scheint, mit Hilfe von Zahlen erfassbar wurde, ließ die pythagoreische Auffassung entstehen, dass das Wesen der gesamten Wirklichkeit die Zahl sei, da sie das Unendliche, Unbestimmte (ἀπειρον, das Urprinzip bei Anaximander) begrenzbar und so die Ordnung (κόσμος) der Wirklichkeit erst möglich mache. Neben der Mathematik und Musiktheorie durchdrang dieses Zahlendenken auch die pythagoreischen Vorstellungen vom Makro- (die Planeten) und Mikrokosmos (die Seele als irreduzibler Kern des Menschen); bestimmend für beide war der Harmoniebegriff (ἁρμονία), dessen von den Naturphilosophen geprägte, vollkommen unmathematische Bedeutung ‚Vereinigung von Gegensätzlichen‘ mit dem zahlentheoretischen Proportionsbegriff überlagert wurde. Sowohl die Harmonie des Kosmos und der Planeten als auch der Seele wurden analog der Musik gedacht: Danach kreisen die Planeten auf Umlaufbahnen, die den musikalischen Intervallen entsprechen, und erzeugen durch die Reibung mit dem Äther Töne, die sogenannte Sphärenmusik; und die Seele mit ihren Affekten kann wie ein Musikinstrument in Schwingungen versetzt werden und beim richtigen Verhältnis in sich harmonieren. Durch diese zahlentheoretische Zusammenbindung von Musik, Kosmos und Seele wurde der Musik eine sowohl kosmologisch als auch psychagogisch exklusive Kraft zugeschrieben (sie spiegelt eine höhere Harmonie wieder und kann Seelen gleichsam in resonierende Gefäße verwandeln). Auch Aristoteles bezieht sich in der oben angesprochenen Bemerkung in den *Politika*, die einen Philosophen meinten, die Seele sei Harmonie, die anderen, sie habe Harmonie (die erste Ansicht, die Identifikation von Seele und Harmonie, ist die pythagoreische Lehrmeinung, die zweite bezieht sich wahrscheinlich auf Platon, der im *Timaios* die Seele als Abbild der ursprünglich göttlichen Harmonie beschreibt), explizit auf den Kontext der pythagoreischen Seelenvorstellung. Auch wenn Aristoteles später in seiner Schrift *Περὶ ψυχῆς* (I 4, 407b 27-408a 29) diese Auffassung von der Seele verwirft, da Seelenregungen nicht wie melische oder rhythmische Abläufe in den Bereich

¹⁶ Vgl. H. Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954, 126ff.

des Zählbaren fielen, so erwähnt er sie in den *Politika*, um seiner Argumentation größere Autorität zu verleihen.¹⁷ Auch die Auffassungen, dass Musik ὁμοιώματα nicht als Abbilder, sondern als Innen-Außen-Korrelationen von Seelenzuständen auf der einen und musikalischen Rhythmen und ἁρμονίαι auf der anderen Seite enthalte, dass der Musik also ethische Qualitäten innewohnen, sind ohne die pythagoreische Seelenvorstellung nicht verstehbar, und da Aristoteles offenbar ein Vorverständnis und einen allgemeinen Konsens über diese Ansichten voraussetzen kann, scheint ihm keine weitere Begründung mehr nötig. Mit der Berufung auf die Sachverständigen, die aus eigener Erfahrung die ethische Wirksamkeit der Musik bewiesen hätten (1340b, 7ff.), könnten (wahrscheinlich jüngere) Philosophen der pythagoreischen Schule (etwa Philolaos oder Archytas), oder auch andere, eher empirisch orientierte Musiktheoretiker (z. B. Damon, auf den sich auch Platon beruft, oder Aristoxenos, der sich erst nach und nach ganz von der pythagoreischen Zahlenfixiertheit befreite) gemeint sein, eine eindeutige Zuordnung ist hier aber aufgrund der unvollständigen Überlieferung nicht möglich.

Eng mit dem Ethosbegriff hängt auch der antike Diskurs über die therapeutische Wirkung von Musik zusammen. Der Musik wurden nicht nur pädagogische, auf die harmonische Ausbildung des Charakters ausgerichtete, sondern auch medizinisch heilende Fähigkeiten zugesprochen; die Erklärung ihrer jeweiligen Wirkungsweise stützt sich dabei wiederum auf die Vorstellung der direkten musikalischen Einwirkung auf die Seele. Die musiktherapeutische Wirkung von Musik zieht sich als Grundmotiv sowohl durch die Philosophie- als auch Medizingeschichte der gesamten Antike – angefangen bei den Pythagoreern, die täglich musikalische Seelenhygiene betrieben haben sollen (etwa so, wie man heute seine Medikamente oder auch – prophylaktisch – seine Vitamintabletten schluckt), über Platon, Aristoteles und Hippokrates bis zu der spätantiken systematischen Darstellung bei Aristeides Quintilianus, die für jede Leidenschaft ein musikalisches Gegenmittel anzugeben weiß. Über die genaue Wirkungsweise und Anwendungsart herrschten allerdings verschiedene Ansichten, bei den Pythagoreern wurde Musik wohl hauptsächlich allopathisch eingesetzt, Aristeides differenziert je nach Fall zwischen allo- und homöopathisch. Interessant ist der Unterschied zwischen Platon und Aristoteles: Während Platon hauptsächlich der

¹⁷ Dass die angesprochene Bemerkung wie angehängt wirkt, wurde schon erwähnt; vielleicht hat das seinen Grund darin, dass Aristoteles die geäußerten Auffassungen zwar skeptisch betrachtet und sie deswegen nicht in den eigentlichen Argumentationsgang einbezieht, auf ihre Autorität aber nicht verzichten will und sie deswegen scheinbar wertneutral darstellt.

pythagoreischen Allopathie folgt¹⁸, macht Aristoteles die homöopathische Katharsis zu einem Kernbegriff seiner Musik- und Tragödienauffassung. Der medizinische Kontext des Katharsisbegriffes darf hierbei nie vergessen werden; Koller hat gezeigt, dass es sich um einen geläufigen medizinischen Terminus handelte, der seinen Ursprung in der Heilung des manischen *ἐνθουσιασμός* hat, wie er etwa in Plutarchs *Erotikos* (16E) beschrieben wird. Der enthusiastische Seelenzustand wurde dabei im orgiastischen Tanz bis ins Extrem getrieben, um dann durch einen Rhythmus- und Meloswechsel eine Beruhigung herbeizuführen. Dass Aristoteles diese therapeutische Katharsiswirkung im Sinne eines Ausagierens von irrationalen Seelenanteilen in seine Musik- und, in der *Poetik*, auch der Tragödienauffassung aufnimmt, zeigt im Gegensatz zum in bester pythagoreisch-rationaler Tradition stehenden idealistischen Platon seinen an den grundlegenden Realitäten des Menschen orientierten Philosophieansatz. Platon gibt in den *Nomoi* zwar zahlreiche Beispiele für die therapeutische Wirkung von Musik, sein grundsätzliches Misstrauen gegen die irrationalen Seiten des Menschen zwingen ihn aber dazu, Musik eher als Prophylaxe, als Einübung in staatstragende Werte und Tugenden denn als selbsttätige homöopathische Medizin einzusetzen; dem kathartischen Gebrauch von Musik geht er genauso aus dem Weg wie dem ursprünglichen Mimesisbegriff, da in diesem ja Aspekte des wesenhaften, also auch irrationalen Darstellens und sympathetischen Wirkens beschlossen sind; Platon verfolgt ein Vermeidungs- und Umwertungsstrategie bestehender Bedeutungen, während Aristoteles sein Begriffsinstrumentarium zwar genauso selektiert, dabei aber eher auf konsensuelle Grundlegungen zurückgreifen kann und dann darum bemüht ist, sie kohärent in sein philosophisches System zu integrieren.

Wie die kleine kontextuelle Exkursion dieses Kapitels hoffentlich gezeigt hat, ist Aristoteles' Musikauffassungen einzig in der musiktheoretischen Landschaft seiner Zeit als philosophische Sehenswürdigkeit umfassend erfahrbar. Inwieweit sein Lehrgebäude über die Jahrhundert bis in die Gegenwartsdiskussionen hineinragt, soll Gegenstand des letzten Teils dieses Essays sein.

¹⁸ Eine Ausnahme wie in den *Nomoi* 790d, die die Beruhigung eines unruhigen Kindes mit Hilfe bewegter Musik beschreiben, zielen nicht so sehr auf eine homöopathische Entladung als auf eine Überwältigungsstrategie.

III Anmerkungen zum Supratext

Es ist längst zu einem feststehenden Topos der philosophiegeschichtlichen Genealogie geworden, die Wurzeln fundamentaler philosophischer Dichotomien in der Opposition von aristotelischen und platonischen Gedanken zu suchen. Oft genug wird dabei aber zu Gunsten eines antinomischen Florilegium zum gemeinsamen, tiefer liegenden Nährboden beider Denker gar nicht vorgestoßen. Wenn der bedeutende amerikanische Musikphilosoph Peter Kivy in seiner *Introduction to a Philosophy of Music* behauptet, Platon „can be taken [...] to have claimed that, in general, melodies have the power to arouse emotions in listeners by imitating or representing the manner in which people express them in their speech“¹⁹, während „the intriguing suggestion that music represents not the physical expression of music but the emotions themselves“²⁰ von Aristoteles stamme, und daraus die dichotomische Grundkonstellation von formalistischer und expressivistischer Grundauffassung²¹ ableitet und durch die Musikgeschichte verfolgt, dann ist das nicht nur inhaltlich ungenau oder sogar falsch²², sondern vor allem auch historisch stark vergrößernd und schematisierend. Musikgeschichte lässt sich nicht von A bis Y durchbuchstabieren (das Z hebt sich der Buchstabierer oft genug für sich selber auf), sie ist nicht als *ein* stringenter Textfluss lesbar. Daher will ich diesen Teil meiner Anmerkungen auch nicht als Rekonstruktion *einer* Wirkungs- oder Rezeptionsgeschichte verstanden wissen, sondern als einen bündelnden Aufzeichnungsversuch tatsächlicher und möglicher Resonanzen der aristotelischen Musikauffassung oder auch nur zufälliger Klangkongruenzen mit ihr – und seien dies nur einzelne gleiche Obertöne (die – wie die Akustik lehrt – gleichwohl essentiell sein können²³).

Das im letzten Kapitel umrissene musiktheoretische Repertoire, aus dem der Philosophenvirtuose Aristoteles das Material für seinen eigenen musikologischen Notentext extrahiert hat, ist in vielen Stücken jahrhundertlang erhalten geblieben. So hat sich die musikalisch-astronomische Lehre der Sphärenharmonie als Vorstellung von der

¹⁹ Peter Kivy: *Introduction to Philosophy of Music*, New York 2002, S. 16.

²⁰ Ebd., S. 16.

²¹ Die erste schreibt die Gefühle, die ein Hörer von Musik erfährt, alleine dem Hörer, die zweite der Musik als Repräsentation dieser Gefühle zu.

²² Bei beiden geht es um ethische Qualitäten, nicht um Gefühle; Platons Musikauffassung baut neben der Imitationsidee genauso auf der sphärenharmonischen Vorstellung der direkten Seeleneinwirkung auf; inwieweit es sich bei Aristoteles um Repräsentation oder Ausdruck von ethischen Qualitäten handelt, ist unklar etc.

²³ So macht beispielsweise das Fehlen des 5. und 7. und anderer ungeradzahlgiger Obertöne einen Klang seltsam hohl und fahl (z. B. bei einer tiefen Klarinette).

harmonischen Ordnung des Kosmos über das gesamte Mittelalter im Begriff der *musica mundana* bis zu Johannes Kepler, der noch sein 1619 erschienenes Hauptwerk *Harmonices mundi* nannte, bruchlos tradiert. Genauso findet sich das pythagoreische Primat der Zahl in der – wiederum auf Boethius' Systematisierung zurückgehenden – Stellung der Musik als Zahlenwissenschaft im Trivium der *septem artes liberales* bis weit in die Neuzeit hinein wieder; noch Leibniz bezeichnete die Musik als „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi [eine unbewusste Arithmetikübung der Seele, wobei sie nicht weiß, dass sie zählt]“²⁴, und Johann Sebastian Bach sprach von der „Compositionswissenschaft“ im Sinne des alten *Ars-* bzw. *τέχνη*-Begriffes. Die Interpretation dieser musikphilosophischen ‚Standards‘ freilich hat sich wesentlich geändert, um sie mit dem neuen übergeordneten christlichen Programm in Zusammenklang zu bringen. So spiegelt die mittelalterliche *musica mundana* zuallererst die Ordnung Gottes wieder; der musikalische Einfluss auf die menschliche Seele steht nicht mehr in Analogie zu dieser höchsten, unfassbaren Ebene, daher kann Musik auch nicht mehr als affektive Erziehung und Therapie oder gar irdische Unterhaltung, sondern nur noch als göttliche Lobpreisung legitimiert werden. Obwohl die mittelalterliche Philosophie durch die arabische Überlieferung aristotelisch geprägt war (durch die in vielen Schriften inhärenten Gedanken Platons gleichwohl auch unbewusst platonisch), wurde die Musikauffassung und der Mimesisbegriff Aristoteles' ignoriert, da sie in der Legitimation und Konkretion menschlichen Ausdrucks einem auf göttliche Wahrheit gerichteten Wissenschaftsbild widersprachen, und stattdessen ein tradierter neuplatonischer Musikbegriff herangezogen, dessen Kombination von Sphärenharmonie- und Emanationsvorstellung mit der Gottesidee leichter kompatibel war. Erst der Humanismus der Renaissance griff den Mimesisbegriff wieder auf, allerdings meist in der verengenden Bedeutung von ‚imitari‘, also ‚nachahmen‘. In diesem Sinn trat er auch an musikgeschichtlich entscheidender Stelle in Erscheinung, nämlich bei der Entstehung der Oper, die bekanntermaßen im ausgehenden 16. Jahrhundert aus den Bemühungen der Florentiner Camerata hervorging, die griechische Tragödie auf Grundlage der aristotelischen *Poetik* wiederzubeleben. Dabei unterliefen zwei fundamentale (und gleichwohl produktive) Missverständnisse: Zum einen wurde der umfassende antike *μουσικὴ*-Begriff als neuzeitlicher Musikbegriff fehlinterpretiert – mit der Konsequenz, dass man meinte, in der griechischen Tragödie sei durchgehend gesungen worden –, andererseits wurde der

²⁴ Zit. nach Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, §52, Zürich 1988, S. 339.

berühmte aristotelische Passus, dass die Tragödie durch Mimesis des Mythos Furcht und Schrecken (ἔλεος καὶ φόβος) hervorrufe, so gedeutet, dass die Affekte primär durch die Worte als Handlungsträger hervorgerufen und in der Musik nur abgebildet, intensiviert würden, dass die Musik also keine genuine Ausdrucksfähigkeit besitze, sondern Dienerin des Wortes sei. Dieser Paradigmenwechsel von der Zahl zum Wort als tragender und legitimierender musikalischer Basis (der sich schon ein wenig früher auf dem Tridentiner Konzil mit der Forderung nach dem Primat der Textverständlichkeit von geistlicher Musik angekündigt hatte) wurde in der rhetorisch geprägten musikalischen Affektenlehre des Barock systematisiert. Erst mit der allmählichen Emanzipation der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert, die zunächst in Analogie zur Sprache, später wesentlich als Sprache selbst gesehen wurde, trat das Wort in den Hintergrund, und am Ende des Jahrhunderts rückte das Phänomen absolute oder – besser – autonome Musik als Gegenstand romantischer Transzendenzästhetik in den Blickpunkt des philosophischen Interesses. Die Romantiker versuchten das Wesen von Musik und musikalischem Ausdruck jenseits von außermusikalischen Leitkategorien wie Zahl oder Wort zu bestimmen, indem sie ihr – allen voran Schopenhauer mit seiner Lehre, alleine die Musik unter den Künsten sei fähig, direkt den Willen darzustellen – eine herausragende metaphysische Dignität zusprachen, von der das gesamte 19. Jahrhundert zehrte, auch wenn es andere, weniger emphatische Musikauffassungen hervorbrachte wie z. B. die formalistische These Hanslicks, dass Musik primär „tönend bewegte Form“ und nicht individueller Gefühlsausdruck sei. Festzuhalten bleibt, dass sich seit der Herausbildung autonomer Musik die Frage nach der Wirkungsweise von Musik und dem Wesen musikalischen Ausdrucks in akuter Form stellt, da der primär abstrakte, unzeichenhafte Charakter autonomer Musik nicht mehr unreflektiert in einen kosmologischen oder metaphysischen Sinnzusammenhang gestellt werden kann.

Wenn ich mich nach diesem historischen Exkurs unter systematischer Perspektive wieder Aristoteles zuwende, darf freilich nie vergessen werden, in welchem sinnstiftenden System sich dessen Musikauffassung bewegt und inwieweit dieses System reflektiert wird oder unbewusst bleibt, damit das originär Individuelle an den aristotelischen Gedanken erwogen und mit anderen Positionen verglichen werden kann. Eine Stärke der aristotelischen Musikauffassung ist sicherlich ihre breite, umfassende Perspektive; dahinter steht ein methodologischer Ansatz, der versucht, ein Phänomen in seiner vielgestaltigen Ausprägung und Bedeutung für den aktuellen Lebens-

zusammenhang zu beschreiben. Während – bei Plato angefangen – die gesamte abendländische Musiktheorie und -philosophie dazu tendiert, das Phänomen Musik sehr selektiv (z. B. was die Unterhaltungsmusik betrifft, die es zu allen Zeiten gab, aber in den seltensten Fällen theoretische Beachtung fand) oder normativ (Musik als staatstragende Exerzierübung, als Lobpreisung Gottes, als rhetorisch reglementierter Ausdruck etc.) zu erfassen, bezieht Aristoteles alle für die zeitgenössische Gesellschaft wichtigen Teilaspekte von Musik ein (so erwähnt er auch explizit, dass Musik auch für die ungebildete Menge ihre Daseinsberechtigung hat (1342a, 19ff.)). In der umfassenden Darstellung der gesellschaftlichen Komponenten von Musik nimmt er eine musiksoziologische Perspektive ein, die sich erst im 20. Jahrhundert wissenschaftlich voll ausgeprägt hat (bei Adorno u. a.). Der integrale Ansatz Aristoteles' zeigt sich aber nicht nur in der Deskription sozialer Realitäten, sondern auch in der wesenhaften Bestimmung von Musik. Wenn Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* die rationalistische Degeneration der originären griechischen Tragödie bei Euripides mit dem sog. ästhetischen Sokratismus, de facto dem Platonismus, in Zusammenhang bringt („Die Gottheit die aus ihm [Euripides] redete, war nicht Dionysus, auch nicht Apollo, sondern ein ganz neugeborender Dämon, genannt *Sokrates*.“²⁵), dann übersieht er, dass im aristotelischen Musik- und Tragödienbegriff die dionysisch-apollinische Harmonie noch gewahrt ist, wie die Rekursion einerseits auf die ἀρμονία-, andererseits auf die Katharsis-Vorstellung zeigt: sowohl die Rationalität der Zahl als auch die Irrationalität des physischen Affekterlebens liegen in der Musik beschlossen, und im Gegensatz zu rationalistischen Musikauffassung Platons gebührt keinem von beiden ein hierarchisches Primat. Dieses konservierende Musikverständnis Aristoteles' geriet gegenüber der rationalistischen Innovation Platons freilich ins Hintertreffen; in der mittelalterlichen Zahlenfixiertheit sowieso, aber auch im Barock, dessen Affektenlehre mit ihrer auf Descartes' ‚Lebensgeister‘-Vorstellung²⁶ beruhenden direkten physiologischen Wirksamkeit eine gewisse Verwandtschaft mit dem aristotelischen Affektverständnis besitzt, ist Musik im Kern rational, da Affekte streng limitiert und nie überwältigend oder exstatisch werden dürfen, wie das ja der Katharsisbegriff impliziert. Erst das 19. Jahrhundert im Zuge Schopenhauers, Wagners und Nietzsches entdeckt das rauschhaft Ungebändigte in der Musik

²⁵ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, §12, Köln 1994, S. 77.

²⁶ Nach Descartes sind die Lebensgeister (spiritus animales) der Garant für den funktionierenden Parallelismus zwischen körperlicher und geistiger Substanz. Sie kommen mit der denkenden Substanz im Gehirn direkt in Berührung und fließen dann in den Nervenbahnen zu den Muskeln und anderen Körperteilen, um diese zu beseelen.

wieder, allerdings als geistige Exstase, nicht körperliche. Diese wird erst im 20. Jahrhundert mit der Wiedergewinnung rhythmischer, im Gegensatz zum Wagnerischen Fluss ostinatohaft repetitiver Energie und in enger Verbindung mit dem Tanz (Strawinskys *Sacre du printemps*, Ravels *Bolero* u. a.) als bewusst archaischer Ausdruck ungezügelter Lebenskraft musikalisch evoziert. Mit der physiologischen Reanimation von Musik hängen auch Versuche neuer musikpädagogischer (z. B. das Orff-Schulwerk) und -therapeutischer Ansätze zusammen. Besonders die explizit medizinische Anwendung hatte seit der Antike keine theoretische Fundierung mehr, erst musikphysiologische und psychoakustische Forschungen, die im Positivismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts ihren Ausgang nahmen (durch Helmholtz u. a.), bereiteten den Weg, konkrete Wirkungen auf die menschliche Psyche und Physis mit naturwissenschaftlichen Standards zu bestimmen. Erstaunlich ist dabei, dass die pythagoreische Sphärenharmonievorstellung – gemessen an Kriterien der exakten Wissenschaften – zwar vollkommen unwissenschaftlich und in den Aussagen über die konkreten Konsequenzen von Musikeinfluss viel zu deterministisch ist, dass sie *grosso modo* aber gleichwohl ein Modell darstellt, das man mit modernen Erkenntnissen in Beziehung setzen kann – so haben z. B. neuere Untersuchungen gezeigt, dass Musikhören und -machen gewisse Gehirnareale aktiviert, die auch für mathematische Kompetenzen zuständig sind. Versteht man die antike Vorstellung der sympathetischen Wirkungsweise von Musik also als Metapher für die Anregung neurologischer und physiologischer Prozesse durch Musik, die die Befindlichkeit des Menschen beeinflussen, scheint sie erstaunlich kompatibel mit den Ergebnissen moderner Wissenschaft zu sein.

Was die therapeutischen und pädagogischen Aspekte von Musik, die im 20. Jahrhundert wieder aktuell geworden sind, angeht, so bietet Aristoteles außer dem historischen Interesse an seiner bewahrenden Haltung gegenüber entsprechendem älteren Gedankengut (Mimesis, Katharsis etc.) keine konkreten Anknüpfungspunkte. Anders sieht es bei der ästhetischen Diskussion über das Wesen musikalischen Ausdrucks aus, die sich seit dem Aufkommen autonomer Musik in besonderer Zuspitzung abzeichnet. Hat Musik emotionale Eigenschaften oder sind sie alleine dem Hörer zuzuschreiben, und wenn ja, welcher Art, etwa wie ein Apfel die Eigenschaft hat, rot zu sein, oder hat Musik nur die Tendenz oder Disposition, dass ein Hörer sich so oder so fühlt? Solche und andere Fragen beschäftigen auch noch heutige Musikphilosophen. Meiner Meinung nach kann der aristotelische Mimesisbegriff einen wichti-

gen Beitrag zu dieser Diskussion leisten. Wenn wir uns noch einmal den Argumentationsgang im fünften Kapitel der *Politika* ins Gedächtnis rufen, dann war ein Argument, das direkt in den Mimesisbegriff leitete, dass Musik ὁμοιώματα von Zorn und anderen Affekten enthalten könne. Ich hatte schon angesprochen, dass aus dem Text nicht genau klar wird, wie solche ‚Ähnlichkeiten‘ genau aussehen; historisch-kontextuell lassen sie sich wohl am ehesten auf die Innen-Außen-Relation der pythagoreischen Seelenlehre zurückführen. Da aber Aristoteles weiter unten im Text den ganz offensichtlichen pythagoreischen Harmoniebegriff zur Untermauerung seines Mimesisverständnisses anführt, könnte man das ὁμοιώματα-Argument auch als eigenständigen Gedanken ansehen, der ein semantische Offenheit behält. Eine mögliche Auslotung dieses Bedeutungsraumes will ich hier kurz skizzieren.

Ein wesentliches Problem, Musik emotionalen Ausdruck zuzuschreiben, besteht in der Schwierigkeit, musikalische Repräsentation zu definieren. Manche Fälle stellen in dieser Hinsicht kein Problem dar, etwa Zitate, die Musik im Medium Musik repräsentieren, bei nichtmusikalischen Objekten wird das schon schwieriger, z. B. bei Gefühlen. Nun kann man behaupten, dass Gefühle durch Ähnlichkeiten zu deren Gefühlsäußerungen repräsentiert werden, z. B. Niedergeschlagenheit durch die musikalische Darstellung eines Seufzers (in der an der Rhetorik orientierten Figurenlehre eine suspiratio), in vielen Fällen scheint das plausibel; danach müßte aber beispielsweise die Fuge h-moll aus dem *Wohltemperierten Klavier* von Johann Sebastian Bach ein zutiefst depressives Stück sein, während viele andere nicht direkt hörbare Indikatoren (die sematisch besetzte Tonart h-moll, vielfältige Tonsymbole u. ä.) eindeutig auf einen melancholischen Ausdrucksgehalt deuten, die für den geübten Hörer auch nachvollziehbar sind, da die Seufzersemantik durch eine höchst artifizielle Konstruktion mit kontrapunktischen Kunststücken und labyrinthartigen Scheinthemeneinsätzen gleichsam sublimiert wird. Wenn also überhaupt von einer Repräsentation des ausgedrückten Gehaltes in der Musik gesprochen werden kann, dann ist sie *strukturell*. Bei Textvertonungen scheint solche Art der Repräsentation auf der Hand zu liegen: Ein Lied etwa, bei dem jedesmal beim Wort Seufzer eine Seufzerfigur in der Musik steht, das den Text also akustisch redupliziert, wirkt mechanisch und ausdrucksleer; ganz im Gegensatz dazu sind gerade diejenigen die größten Liedkomponisten, welche fähig sind, originelle adäquate musikalische Äquivalenzen zu schaffen, ohne den Textgehalt ständig gleichsam piktoral abzubilden. Ob diese Art der strukturellen Repräsentation auch für autonome Musik gelten kann, sei dahinge-

stellt²⁷, denn auch der Mimesisbegriff Aristoteles' bezieht sich ja auf die wesenhafte Einheit von Wort und Ton. Festzuhalten bleibt, dass die *ὁμοιώματα*, abstrahiert von ihrem ideengeschichtlichen Kontext, als strukturelle Repräsentation gedeutet werden können, da ja Mimesis genau meint, Ausdruck bzw. Darstellung von etwas in etwas, wobei die wesenhafte oder strukturelle Ähnlichkeit die Transponierung in eine anderes Medium ermöglicht. Freilich steckt in diesem modernisierten Mimesisbegriff ein Rest von magischem Denken, doch liegt gerade darin ein Schatz, der ästhetische Objekte überhaupt erst so potentiell wertvoll macht: der Zauber des *Verstehens*. Mit der Musik verhält es sich ähnlich wie mit dem, was wir traditionell als Seele bezeichnen: Auch wenn wir unser Gehirn, das gemäß der Identitätsthese heute einhellig als Träger seelischer Vorgänge gesehen wird, noch so exakt neurologisch beschreiben können, so ist das kein Ersatz dafür, uns und unser Seelenleben zu verstehen. Gleiches gilt für die Musik: Entweder man leugnet skeptisch jede Ausdrucksfähigkeit und damit Verständlichkeit von Musik oder man erkennt an, dass es – abgesehen von allen Wirkungsmechanismen, die auch in der Musik liegen (psychoakustischer, physiologischer Art) – einen unauflösbaren Rest gibt, der erst das genuin menschliche Spielfeld von ästhetischem Ausdruck und kognitivem Verständnis eröffnet.

Literaturverzeichnis:

Aristoteles: *Politik*, übers. von Eugen Rolfes, Hamburg 1990.

Aristoteles: *Politik*, übers. von Franz Susemihl, Hamburg 1994.

Aristoteles: *Politics*, transl. by H. Ruckham, London 1990.

Cicero: *De Oratore*, transl. by H. Ruckham, London 1960.

Peter Kivy: *Introduction to Philosophy of Music*, New York 2002.

H. Koller: *Die Mimesis in der Antike*, Bern 1954.

Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Köln 1994.

Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1988.

²⁷ Strenggenommen spricht vieles dafür, dass es sie nicht geben kann, allerdings gibt es faktisch auch keine absolut autonome Musik, da immer Anknüpfungspunkte *außerhalb* der Musik liegen, seien sie noch so abstrakt wie unbekannte Titel oder die Aufführungssituation, die Aufstellung der Musiker etc.