

Mathias Bielitz

Speusipp und Augustin, Bemerkungen zur Relation von *διάνοια/ratio* und
sensus/ἄκοή in der Musik

HeiDok
Mai 2010

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es auch nicht gestattet, das Werk
oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege
(Photokopie, Mikrokopie o. ä.) zu vervielfältigen

Copyright 2010 bei HeiDok

Speusipp und Augustin, Bemerkungen zur Relation von $\delta\acute{\iota}\alpha\nu\omicron\iota\alpha$ /*ratio* und *sensus*/ $\acute{\alpha}\chi\omicron\eta$ in der Musik

I

Die Entwicklung der Musik seit der mittelalterlichen Rezeption der antiken Musiktheorie (nur im Westen des ehemaligen Römischen Gesamtreiches) läßt natürlich die Frage nach den Faktoren, die aus der antiken Vorgabe stammend zu dieser Entwicklung beigetragen haben könnten, ob nun spezifisch musiktheoretischer Art, die Entwicklung einer raumanalogen melischen Notenschrift betreffend oder auch wertungsmäßiger Art, als besonders relevant und interessant erscheinen. Es liegt für musikgeschichtliche Fragestellungen daher nahe, vor allem die Traditionen antiker Reflexion zu fassen zu suchen, die in irgendeiner Art die spätere Entwicklung, nun der praktischen Musik mit bewirkt haben könnten.

Angesichts der doch nur geringen Anzahl, zudem noch meistens fragmentarisch überlieferter Rudimente antiker Musik und der deutlichen Unterschiede zum Stil der Melodien des Chorals, ob AR oder Greg, dürfte keine Möglichkeit bestehen, ein Weiterwirken einer sozusagen direkten Tradition konkreter Musik wissenschaftlich untersuchen zu können. Hinzu kommt der grundsätzliche Unterschied, daß der Choral dominant Prosatexte vertont — das Wort wird bewußt gewählt, weil die Vorstellung einer irgendwie aus dem Herzen der Texte, oder emphatischer der Sprache kriechenden Gregorianischen Melodik nur von J. Stenzl behauptet werden kann (vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 842 ff.) —, die antike, auch christliche Hymnodik in antiker Notation dagegen eben metrische Texte musikalisch setzt (auch hier mag es ja Vorstellungen geben, die die antike Melodik aus dem Klang der Sprache ableiten wollen, weil sie die Quellen nie beachtet, noch die klaren Angaben von Dionys von Halikarnaß zur Kenntnis genommen haben, wozu auch: Das immer weitergehende Breittreten von Topoi ist doch soviel einfacher und klingt soviel bedeutsamer als einfache Quelleninterpretation: Ob man in der Vertonung den Sprachakzent akzentmäßig, d. h. durch Betonung, oder melisch durch „Nach-Oben-Gehen“ berücksichtigt,

ist eine musikalische Entscheidung, die natürlich stilbildend sein kann, die aber nicht natürliche Folge des Sprachklangs ist, sondern Folge einer kompositorischen Konvention und Regelbildung). Ob also in den Chormelodien genuin antike kompositorische Traditionen wirksam sind, oder ob man an hebräische Vorgaben denken muß, ist nicht mehr rekonstruierbar; daß der Choral nicht intuitiv aus dem Herzen quillt, sondern auf bewußten kompositorischen Entscheidungen und eigenen Regelbildungen hinsichtlich der Relation musikalischer Formfaktoren zum Text — vornehmlich syntaktischer Natur — beruht, kann nur bewußtes Ignorieren der choralischen Wirklichkeit gegenüber bequemen vorgefaßten Vorstellungen behaupten, die natürlich viele Anhänger haben.

Diese Ungunst der konkret musikalischen Quellenlage macht die Beachtung der spezifischen literarischen Traditionen unabdingbar, will man wenigstens mögliche Ansätze einer Tradition musikbezogener Denkweisen und Vorstellungen aus der Antike in das (lateinische) Mittelalter erfassen, bzw. überhaupt die Existenz solcher, eventueller Traditionen bestimmen. Hierzu wird, modulo der Unzulänglichkeit, in menschlichem Leben Zukünftiges vorauszusagen, Verf. einen längeren Beitrag vorlegen¹.

Man kann aber auch noch allgemeiner fragen, nämlich nach grundlegenden Vorstellungen von bzw. über Musik, z. B. ihre Wertung betreffend, oder auch allgemeine Vorstellungen der Wirkung von Musik anbelangend, um etwaige reflektorische Leistungsebenen allgemein beurteilen zu können. Als Beispiel kann hier die Frage nach der Darstellung der Wirkung von Musik angeführt werden: Die entsprechenden „theoretischen“ Ausführungen der Antike sind umfangreich, aber, ihrer inadäquaten Abstraktion wegen, nicht gerade brauchbar, wie schon die Hibeheide klar belegt, wenn sie die Wirkung eines *τόνος* für die Tapferkeit mit dem Umstand konfrontiert, daß dieser *τόνος* schließlich aus Theatersängern keine tapferen Krieger mache oder gemacht habe. Die Einwände von „skeptischer“ Seite gegen diese Art der Konkretisierung bestimmter Wirkungen von Musik auf *τόνοι* sind daher zwingend.

Die Schilderungen der Wirkung von Musik in der antiken Literatur außerhalb der betreffenden Theorie sind dagegen sozusagen wenig intensiv auf die Schilderung des individuellen, innersten Erlebens bezogen — wenn man etwa die Möglichkeiten zum Vergleich heranzieht, die Gottfried in seinem *Tristan* li-

¹Auf die leider wenig brauchbaren Darlegungen von Atkinson, *The Critical Nexus*, Oxford 2009, geht Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil II, *HeiDok* 2010, S. 1217 ff., näher ein.

terarisch geschaffen, aber auch z. T. „nur“ aus der betreffenden mittelalterlichen Literaturtradition heraus erweitert hat — und mangels Nachfolge für Jahrhunderte ein nicht mehr erreichtes Niveau literarischer Schilderung von Musik als Erleben und Schaffen/Ausführen geschaffen hat. Erweitert man hier die Arten der heranzuziehenden Bereiche auf die bildende Kunst, wird erkennbar, welche Tiefe in der Antike Musik in Bezug auf den jeweiligen einzelnen Hörer haben, aber auch, wie der Sänger/Komponist von seinem Gesang ergriffen sein konnte. Einmal bieten sich hier Musikdarstellungen auf weißgrundigen Lekythen an, es würde aber ausreichen, den Krater mit der Darstellung von Orpheus unter den Thrakern anzuführen, den man bequem in M. Wegners Beitrag zur *Musikgeschichte in Bildern*, S. 117, ansehen kann: Hier findet sich keine Spur der rhetorischen Hyperbel einer Reihung von Adynata, wie sie Ovids literarische Darstellung der Wirkung der Musik von Orpheus kennzeichnet, stehenbleibende Flüsse, laufende Felsen und Bäume, sanftmütige wilde Tiere etc.

Der „Orpheusmaler“ zeigt neben dem entrückten, aber realistisch dargestellten, sitzenden Sänger vier lauschende Personen, von denen jede in individueller Weise seine jeweils einmalige Konzentration auf das Hören der Musik ausdrückt — diese bildliche Darstellung, in der auch jeder Bezug zu mythischer Überhöhung fehlt — es werden Menschen und ihr Erleben dargestellt —, ist mit der literarischen von Gotfried von Straßburg vergleichbar, es handelt sich um parallele Situationen, die zu vergleichbaren Darstellungen führen. Es gibt wohl wenige bildliche Darstellungen des Lauschens auf Musik, die in vergleichbarer Stärke das jeweils eigene, innere Erleben von Musik schildern. Die Fähigkeit des Malers, solches Erleben mit bildlichen Mitteln auszudrücken, übertrifft die der zeitgenössischen Literatur (einschließlich der Theorie) bei weitem, bzw. erweist sich durch die Darstellung des individuellen Erlebens und Ergriffenseins als grundsätzlich anders, sozusagen natürlicher² — und ist damit ein Zeugnis, daß Erleben von Musik in der

²Man wird hierzu auch die betreffende arabische Literatur des Mittelalters heranziehen können, die sich auch um die Schilderung des jeweiligen ästhetisch seelischen Aufnehmens von Musik bemüht. Darauf, als Hinweis auf eine rein weltliche Musikkultur und die ihr eigene Wertung von Musikerleben und kompositorischer wie virtuoser Größe, die ihren literarischen Ausdruck lange vor entsprechenden Zeugnissen im Westen — natürlich modulo Spaniens und eine zeitlang Siziliens — erhalten hat, geht Verf. im letzten Kapitel von *Musik als Unterhaltung* ein, im Bd. IV, *Zu praxisbezogenen Zeugnissen der neuen weltlichen Wertung von Musik in literarischen Quellen, zu deren konkreten Entsprechungen und zu Voraussetzungen eventueller arabischer Einflüsse*. Der Umstand, daß seit dem 12. Jh. die Wertung weltlicher Musik auch im nun nicht mehr nur lateinischen Westen selbständig und inhaltlich vergleichbar

Antike von vergleichbarer Tiefe sein konnte, wie dann im Mittelalter. Man kann diese Möglichkeit generell für musikalische Hochkulturen voraussetzen, der Umstand jedoch, daß sie einer entsprechenden Darstellung für wert gehalten wurden, besitzt diese Trivialität nicht, er ist Zeichen für ein reflektorisches Bewußtsein der Stärke und Tiefe musikalischen Erlebens in der Zeit.

Kann man so nach allgemeinen Umständen der reflektorischen Bewußtheit bestimmter musikbezogener Situationen fragen, hier des Erlebens von Musik, und dazu sogar Ausdrucksformen verschiedener Künste hinsichtlich des gleichen Gemeinten betrachten, und auf diese Weise eine Verbindung von Antike und Mittelalter herstellen, die nicht auf direkter, sozusagen genetischer Abhängigkeit beruht, sondern „nur“ die Existenz vergleichbarer Wertungen und Existenzformen von Musik belegt, wird man auch Wertungen, die dem Mittelalter bekannt wurden, im entsprechenden Zusammenhang der gesamten Antike betrachten können, schon um eventuell wirklich Neues z. B. christlicher Wertung von Musik verstehen zu können:

Der „Orpheusmaler“ belegt, daß etwas wie ein Bewußtsein von individuell innerlichem Erleben von Musik grundsätzlich nicht erst in christlichem Denken, speziell also dem Denken Augustins, erreicht worden ist, obwohl erst die christliche Vorstellung von einem Innersten, Eigentlichem, jedem einzelnen Menschen Eigentümlichen, das gleichzeitig wieder direkt mit Gott verbunden war, also vor allem Augustin die entsprechende sozusagen philosophisch abstrahierende Formulierung solchen Erlebens als Möglichkeit der Wirkung von Musik rational formulieren konnte.

In vergleichbarer Weise, wie dies hier für die Wirkung von Musik angedeutet wurde, kann man, wesentlich stärker eingeschränkt, die Frage stellen, wie denn Augustins absolut negative Bewertung aktuellen „Musikmachens“, vor allem natürlich des Virtuosems und seiner Tätigkeit innerhalb der antiken Wertung von Musik zu betimmen ist — vorwegnehmend kann hierzu bemerkt werden, daß die Argumentation Augustins mit einer gegenteiligen von Speusipp konfrontiert werden kann, daß Augustin hier also eine sehr eigene, dennoch natürlich nicht

mit liturgischer Musik literarischen Ausdruck bekommt, d. h. in gleichem Selbstbewußtsein und gleicher Tiefe des Anspruchs auftritt wie vorher nur die liturgische Musik, läßt, wenn auch leider nicht fr M. Haas. der auch hier das Wesentliche nicht erkennen kann, natürlich die Frage stellen, ob hier die genuin weltliche Musikkultur des arabisch islamischen Bereichs, die ihren literarischen Ausdruck sehr viel früher, aber in vergleichbarer Bedeutung und Tiefe erreicht hat, wertungsgeschichtliche Einflüsse gehabt haben könnte.

ohne antike Vorgaben begründete Wertung von Musik verwendet.

Von einer vergleichbar allgemeinen Bedeutung ist diese Frage deshalb, weil die bekannte Unterscheidung von Guido, zwischen *bestia* und Mensch in Bezug auf *cantor* und etwas, was als *cantor musicus* zu bezeichnen ist, ohne notwendige direkte Abhängigkeit auf diese Wertungsvorgabe von Augustin zu beziehen ist, allerdings eine so weitreichende Veränderung beinhaltet, daß hier eine musikhistorisch weitreichende Überwindung von Augustins Rigorismus geleistet ist. Es ist also sinnvoll, verschiedene Vorstellungen des nicht nur von Augustin genutzten Gegensatzes in der Antike zu beachten und in Hinblick auf die spezielle Leistung der lateinischen mittelalterlichen Musiktheorie allgemein musikhistorisch zu bewerten.

II

Der für die Argumentation von Augustin bei seiner Bestimmung des Begriffes *musica* so unabdingbare Nachweis, daß der aktuell Musik ausübende Künstler — selbst bei rationaler Kenntnis der *ars musica* — grundsätzlich aus dem Bereich der *ars musica* auszuschließen ist³, wird u. a. durch den Hinweis auf die Tätigkeit der Finger durchgeführt⁴: Selbst virtuose Leistung reicht in dieser Wertung nicht über die parallelisierte klangliche Leistungsfähigkeit von Nicht-Menschen, also Vögeln hinaus, ist also nur animalischer, strikt nichtrationaler Natur, also des mit *ratio* begabten Menschen unwürdig⁵, was natürlich im Rahmen der Darlegung des Wertes der *ratio* und deren Bezug zur Seele zu sehen ist; die Kategorie

³Der Gesamtkomplex wird in Verf., *Musik als Unterhaltung; Beiträge zum Verständnis der wertungsgeschichtlichen Veränderungen in der Musik im 12. und 13. Jh.*, Bd. I, Kap. 2, *Zur Bedeutung und zum Weiterleben der Augustinischen Kategorien in der mittelalterlichen Musik ...*, S. 119 ff. (ab Z. 7) ausführlich besprochen, allerdings nicht auf einem Niveau, das M. Haas zugänglich wäre; nun, ad usum Delphini wurde dieser Beitrag auch nicht konzipiert.

⁴Um den Gegensatz zur dann rein weltlichen Hochqualifikation großer Musik im Mittelalter des 12. und 13. Jh. abschätzen zu können, sei auf die Musikschilderungen von Gottfried von Straßburg verwiesen, wo auch die „Tätigkeit“ der Finger als literarisches Darstellungsmittel verwandt wird, übrigens vergleichbar arabischen Parallelen; womit, es muß wohl betont werden, keine genetische Abhängigkeit, sondern „nur“ erreichte Parallelität der rein ästhetischen Wertung, weltlicher, Musik angezeigt werden soll.

⁵Hinsichtlich dieser klaren Wertung erweisen sich vornehmlich von altphilologischer Seite wie von M. v. Albrecht geäußerte Vorstellungen, daß Augustin doch nicht daran gedacht haben könnte, das Hören von Streichquartetten von Beethoven als menschenunwürdiges Tun zu qualifizieren, als höchst drollige Anachronismen; auch auf solchen Unfug wurde in Verf. *Musik als Unterhaltung* näher eingegangen, in den Augustin betreffenden Kapiteln.

des *ordo*, wie sie in der Schrift *De ordine* dargelegt wird — auch in Hinblick auf die Musik — läßt es nicht zu, daß die der *ratio* fähige und damit der Unsterblichkeit verbundene Seele von klingender Musik affiziert wird, ihre eigentliche Aufgabe ist das Erkennen der richtigen Stellung auch der musikalischen, ästhetischen Schönheit im *ordo* und der hinter solcher „niedriger“ Schönheit stehenden eigentlichen Prinzipien. Das ist insoweit als Platonisch zu bewerten.

Grundsätzlich bleibt Augustin hier im Rahmen der antiken Seelenlehre, wie schon die Seelenschrift von Aristoteles belegen kann, wo der *νοῦς* das ist, das von den anderen Teilen der Seele abgetrennt werden kann, wie das Ewige vom Vergänglichen (413^b, ed. Ross, S. 29, 11 seq. Es geht um die Frage nach der Bestimmung der Seele und ihrer potentiellen Teile, also um die Frage nach der Bestimmung der Seele durch ihre Funktionen, *θρέπτικον, αἰσθητικόν, διανοητικόν, κίνησις*):

Hinsichtlich des Nous und der Fähigkeit zum denkenden Betrachten besteht somit keine Klarheit, sie scheint eine andere Art von Seele zu sein, und diese ist allein fähig abgetrennt zu werden, wie das Ewige vom Vergänglichen.

Schon aus diesem kurzen Hinweis wird deutlich, wo die eigentliche, sozusagen besondere Aufgabe lag, die Augustin zur Betrachtung gerade der Musik zwingen konnte bzw. mußte (womit nicht behauptet wird, daß Augustin diesen Text von Aristoteles kennen müsse, es wird nur behauptet, daß hier ein auch der „älteren“ Antike nicht gänzlich unbekanntes Problem vorliegt, seine Fragestellung im 6. Buch von *De musica* ist nicht etwas nur rein christlich begründet) — abgesehen natürlich vom Systemzwang einer Darlegung des Sinnes der traditionellen fachwissenschaftlichen propädeutischen Bildung in Hinblick nun auf den christlichen Glauben.

Für Augustin konzentriert sich — selbstverständlich besonders im 6. Buch doch wohl auch als Ergebnis der Arbeit am Stoff der vorangehenden Bücher — das Problem der Bestimmung des Wesens der Seele hinsichtlich der Bezugsmöglichkeit von Ewigem und Zeitlichem; sozusagen das Zeitproblem, das sich in der extrem vergänglichen Erscheinung der Musik so idealtypisch manifestiert, daß Augustin zur Darlegung der Probleme der Zeit auf Musik, konkret den Ablauf einer gesungenen Melodie in den *Confessiones* zurückkommen konnte. Die Funktion der Heranziehung gerade von Musik zur Erläuterung des Problems des Ablaufs der

Zeit, ist klar. Die exemplarische Zeitgebundenheit von Musik als nur sinnliche Erscheinung hat Parallelen in der betreffenden antiken Literatur.

III

Diese offensichtlich einer weiteren Begründung nicht bedürftige Charakterisierung der Musik, die exemplarisch vergänglich schon in ihrem Element ist, wird auch bei Isidor in einer gerne für die Bestimmung der (Nicht-)Existenz einer Neumenschrift herangezogenen „etymologischen“ Anfangsbestimmung der Musik aus ihrem Namen verwendet, d. h. für die Zeit definatorisch-wissenschaftlich und elementar formuliert:

... dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae apud tu muson, i. e., a quaerendo, quod per eas ... vis carminum et vocis modulatio quaereretur.

Quarum sonus, quia sensibilis res est, praeterfluit inter praeteritum tempus, imprimiturque memoriae.

Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est.

Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt.

Es scheint keine ganz leichte Aufgabe zu sein, in dieser Passage etymologisch „erzwungene“ von wissenschaftlichen Begründungen — *sensibilis res est, praeterfluit in praeteritum tempus, imprimiturque memoriae ...* — zu unterscheiden; die Nähe dieser Formulierung zu Augustins Beschreibung des Geschehens beim Singen einer bekannten Melodie ist bemerkenswert; vielleicht gibt es eine gemeinsame Quelle. Insbesondere allerdings angesichts der klaren Aussage von Boethius zur Funktion von *notulae* bei der Erhaltung auch des *melos*, damit es *in memoriam posterioritatemque duraret*, ed. Friedlein, S. 309, fällt bei Isidor die anschließende, eben vor allem „etymologische“ Fortsetzung auf, wenn man nicht von vornherein voraussetzt, daß das 4. Buch sowieso nicht gelesen wurde, also die betreffende Aussage zur Notierbarkeit von Musik auch Isidor unbekannt bleiben mußte — übrigens in deutlichem Gegensatz zu Hucbald und der *Musica Enchiriadis*, die diese Schreibbarkeit in *notae/notulae* selbstverständlich akzeptiert.

Natürlich gebraucht Boethius das Wort *memoria* etwas anders als Isidor, da Boethius auf die Erhaltung für spätere Zeit abhebt — eine Erhaltungsfunktion, die trotz des ideologischen Dogmas von der *Nicht-Notenschriftlichkeit* der antiken

Notenschrift bei Georgiades und Epigonen etwa von der Inschrift am Athener-schatzhaus bestätigt wird: Natürlich wird Musik durch die antike Notenschrift denkmalmäßig⁶ weitergegeben, leicht lesbar und entsprechend auch aufführbar (ed. Friedlein, S. 308 f.):

Veteres enim propter compendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam, quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque divisere, simul etiam hac brevitate captantes, ut, si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum rythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas adscriberet, ita miro modo repperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteriatemque duraret.

Da Boethius anschließend das System der lydischen Transpositionsskala korrekt wiedergibt, ist klar, daß er das Prinzip der Notenschrift verstanden hat, woraus dann ja auch Hucbald und die *Musica Enchiriadis* ihre Erklärungen bzw. Darlegungen des Prinzips einer Notenschrift ableiten konnten. Daß die Notation für die Zeit von Boethius zumindest im lateinischen Teil des Reiches nicht mehr geläufig war (wenn sie da überhaupt je üblich war), kann aus der bewußten Verkürzung abgeleitet werden, anschließend: *sane si quando dispositionem notarum Graecarum litterarum nuncupatione descripsero, lector nulla novitate turbetur*. Genau diesen Hinweis haben die genannten mittelalterlichen Autoren denn auch wieder verwendet.

Von Bedeutung ist hier nur, daß die *notulae* klar als Zeichen der Elemente der Musik — die rationalistische Ableitung braucht hier nicht zu interessieren — verstanden werden, die *notulae* bezeichnen die einzelnen *soni*, und daß sie in dieser Eigenschaft mit den *litterae* der Sprache parallelisiert werden: Der Sprache dienen die *litterae*, dem Melos die *notulae* — der *rythmus* war vom Text vorgegeben (außerdem schreibt Boethius nur über die Melik). Damit aber besteht ein eindeutiger Gegensatz zur Formulierung von Isidor, bei dem die Töne nicht geschrieben werden können, also nur von der *memoria* zu erhalten sind (zum

⁶Und die naiven Diskussionen über musikalische Denkmäler etc. müssen bei der mangelhaften fachlichen Bildung von Musikwissenschaftlern dieser Sorte solche Quellen übersehen, will man der angesprochenen „Schule“ bzw. Sekte nicht bewußte Denkmalsverschweigung unterstellen: Es handelt sich um einen der von v. Üxküll formulierten Fälle, daß das Suchbild das Merkbild verdeckt.

Zweck, die etymologische Verbindung von *musica* und *Musae* zu erhalten). Dies dürfte tatsächlich ein Beweis dafür sein, daß Isidor bzw. seiner Vorlage das Prinzip der antiken Notenschrift nicht mehr geläufig war. Von größerem Interesse ist jedoch die eigentliche Erklärung: Der Ton der *carmina* und der *vocis modulatio* ist in der vergangenen Zeit verflissen, weil er eine *res sensibilis* ist, die dem Gedächtnis eingeprägt wird.

Zu beachten sind hier die Definitionen der Grammatiker, die die *vox* in verschiedener Weise definieren, durchgehend aber in dem Sinne von *vox est aer ictus sensibilis auditu, quantum in ipso est*, nämlich in der Luft: Der Ton — hier der Stimme — ist eine vom Gehörssin erfaßte Erscheinung, so lange die ihn erzeugende Bewegung in der Luft ist, was ein Kommentator zu Dionysius Thrax zu der etwas tiefer reichenden Formulierung führt (181, 17):

ταῦτα γὰρ ἐνεργούμενα μὲν εἰσὶ, γεγονότα δὲ οὐκ εἰσὶν, ἅμα γὰρ τῷ
 πάυσασθαι τὴν ἐνεργείαν φθίρεται καὶ τὸ γινόμενον

Vgl. dazu Hellfried Dahlmann, *Zur Ars Grammatica des Marius Victorinus*, *Akad. d. Wiss. u. d. Literatur, geistes- und sozialwiss. Klasse* 1970, Nr. 2, S. 13 ff., zu den Definitionen und Einteilungen der *φωνή*; ein Gebiet der Grammatik, in der gelegentlich auch die *vox* als Element der Musik angesprochen bzw. systematisiert wird, *vox articulata* etc. sind hier die bekannten differenzierenden Qualifikationen. Wie der *vox* als rein zeitlich sinnlicher Erscheinung ihre Zeichen als sozusagen zeitinvariante Entsprechungen gegenüberstehen, ist hier nicht weiter zu betrachten; das Zitat aus der Musikschrift von Boethius jedenfalls läßt die Parallelität zu Musik und ihren *notulae* klar erkennen: Die Notation wurde von der Musiktheorie aufgenommen und als Parallele zur Schreibbarkeit von Musik und zu ihrer, dem Sprachdenkmal vergleichbaren Nutzung als denkmalsmäßige Aufbewahrung explizit verstanden; die philosophische Verwendung von Musik als exemplarischen Repräsentanten ablaufender Vorgänge in der Zeit muß also nur die konkrete Erscheinungsform beachten, nicht die Notation, die Augustin übrigens gekannt haben könnte, s. u. Die Musik ist damit, eben in ihrer konkreten Erscheinung, dem *sensus* ebenfalls exemplarisch zuzuordnen. Die Erkenntnis, daß ihre unbestreitbare Schönheit auf grundlegenden, ewigen Prinzipien beruht, ist dann brauchbar zum Nachweis der Fähigkeit (und Aufgabe) der *ratio*, diesen Weg vom sinnlich Einzelnen zum Ewigen bewußt zu machen. Insoweit kann man von einer Spezifizierung und Demonstrierung Platonischer Vorstellungen sprechen.

Dabei behandeln die ersten Bücher von Augustins *De musica* nach Eingrenzung des Begriffes der *musica* auf die rationale Erkenntnis des Wesens von Erscheinungen wie der in passenden Versfußverbindungen materialisierten Proportionen sozusagen die klassische Metrik (modulo der Augustin zuzuordnenden Pausentheorie), wogegen erst das 6. Buch die eigentliche Frage wirklich zu beantworten versucht, wie denn die zweifellos gegebene Schönheit von Musik, die auch wahrhaft schön an ihrem Ort im *ordo* ist, die notwendig zeitlichen Einflüssen unzugängliche Seele, den *νοῦς* von Aristoteles berühren könne; ein Problem, das sich um so mehr stellen mußte, als die Tradition der Ethoslehre die direkte Einwirkung von Musik auf die Seele notwendig voraussetzen mußte (in den *Bekenntnisse* gesteht Augustin dann ein entsprechendes Nichtwissenkönnen dieses Problems ein, das durch Verweis auf Gott hinsichtlich seiner Problematik — Einwirkung eines sinnlich Vergänglichen auf die der Unsterblichkeit und Gott verpflichtete Seele — etwas relativiert werden kann).

Nicht nur das Vorbild von *μόρια ψυχῆς*, die Unterteilung der Seele in *δυνάμεις*, sondern vor allem die „Leidensunfähigkeit“ des mit der Gottheit verbundenen *νοῦς*, die Aristoteles vermerkt, kann hier als wesentliche, natürlich nicht direkt „genetische“ Vorgabe der in *De musica* auf die fachspezifische Frage in betreffender Hinsicht konzentrierten Sichtweise Augustins angesehen werden, *De anima*, 408^b, Ross, S. 18, 2:

Der Nous aber ist wohl etwas mehr auf Gott Bezogenes und ohne Leidensfähigkeit. ...,

was 430^a, ed. Ross, S. 71, 33, bestätigt wird (z. B. ... *ἀνευ γὰρ ὕλης δυνάμεις ὁ νοῦς τῶν τοιούτων. ...*).

Auch wenn das Problem der Beziehung zwischen der der Ewigkeit verbundenen Seele und der — in Hinblick auf die Unabdingbarkeit der *memoria* geradezu exemplarisch — zeitgebundenen Musik erst im 6. Buch *De musica* behandelt wird, zeigt schon die Argumentation der 1. Hälfte des 1. Buches über die Musik von Augustin den Zwang zum Nachweis, daß Erscheinungen der Musik, die nur körperverbunden, im *sensus*, auftreten, insoweit als sie Ergebnis von menschlicher Tätigkeit sind, nichts mit der Tätigkeit der *ratio* in der Seele zu tun haben können. Dies aber führt zu Aporien, die Boethius wie Augustin ansprechen müssen, die aber nur Augustin zu erklären versucht. Diese Lösung setzt aber Augustin in Gegensatz zu einem „anderen“ Platoniker, nämlich Speusipp.

IV

Die Unterscheidung zwischen sinnlich-körperlichen und den Verstand, *διάνοια*, verwendenden Wahrnehmungsfaktoren findet sich auch im Aristoxenischen System, da allerdings konkret auf etwas wie verschiedene Grade bei der Wahrnehmung bezogen: Ein wesentliches Anliegen von Aristoxenus in der Ausfüllung der Harmonik als Wissenschaft besteht im Nachweis, daß die Vorgänger die wesentlichen Merkmale dieser Wissenschaft nicht erkannt hätten, wenn sie das Material der Melik allein durch die Intervallgrößen bestimmt haben. Was die Harmonik als Wissenschaft sozusagen zusätzlich zu bestimmen hat, ist aber die *δύναμις* jeden einzelnen Tons, die natürlich auch die Intervalle betrifft, die von bestimmten Tönen ausgehen. Hier formuliert Aristoxenus in seiner *Harmonik* ausdrücklich, daß das Hören der Intervallgrößen nichts mit der *ratio*, *διάνοια*, zu tun habe, Mb 33, 3, ed. Macran, S. 124, 14, denn erst die Ordnung der zusammengestellten Töne im System und deren intervallische Nachbarschaftsrelationen ist Ergebnis der Erkenntnisfähigkeit der *διάνοια*:

ἔστι δὴ τὸ μὲν ὅλον ἡμῖν ἢ θεωρία. ἀνάγεται δ' ἡ πραγματεία εἰς δύο,
εἷς τε τὴν ἀκοὴν καὶ εἷς τὴν διάνοιαν, τῇ μὲν γὰρ ἀκοῇ κρίνομεν τὰ τῶν δια-
στημάτων μεγέθη, τῇ δὲ διανόια θεωροῦμεν τὰς τῶν φθόγγων δυνάμεις.

Der Unterschied zur Differenzierung im Pythagoräischen Modell sollte beachtet werden: Da sind die Intervallgrößen die zunächst vom *sensus* ungenau bestimmten Größen, denen durch die *ratio* die jeweils eigentlichen Größen gegenübergestellt werden können!

Die umfassende harmonische Wissenschaft wird also in zwei Bereiche geteilt, einmal in das, als Repräsentant der sinnlichen Wahrnehmung zu verstehende, nicht-rationale, Hören, zum anderen in etwas, das mit dem Verstand verbunden ist. Mit dem reinen Hören beurteilen wir die Größen der Intervalle, mit dem Verstand, der *ratio* aber die „Funktionen“. Wie aus der Arbeit von R. Isberner, *Dynamis und Thesis, Philologus* 55, 1896, S. 541 ff., oder aus M. Bielitz, *Ibn al Munağğim ...*, S. 301 ff., zu entnehmen ist (wenn man nicht wie M. Haas rationaler Wissenschaft gegenüber grundsätzlich ablehnend eingestellt ist), bezieht sich der Begriff *δύναμις* auf die Lage der Töne im Tonsystem, also auf die Eigenschaft etwa der *μέση*, über sich — im mittelalterlichen tonräumlichen Sinne gesprochen — die *Diazeuxis* zu haben, unter sich je nach dem Genus einen Ganzton, eine kleine oder eine große Terz, eines *προσλαμβανόμενος*, einen Ganzton über sich zu haben,

etc.: Das im Gegensatz zum Entwurf der von Aristoxenus so kritisierten *ἁρμονικοί* intervallisch recht unregelmäßige konventionelle Tonsystem ist dadurch zu charakterisieren, daß die intervallische Umgebung jedes Tones in diesem System nicht mit jedem anderen identisch ist. Das dritte Buch der Harmonik von Aristoxenus versucht quasi axiomatisch, eine entsprechende Charakterisierung durch die Angaben der intervallischen Struktur zu geben. Diese Bestimmung ist nicht Sache des „einfachen“ Hörens, sondern der *ratio*, der *διάνοια* (darüber hat wesentlich A. Barker gehandelt).

Man könnte wie angesprochen diese Zweiteilung der Wahrnehmung mit dem Ansatz der proportionalen Theorie vergleichen, die ja auch — exemplarisch zusammengefaßt durch Boethius im 9. Kapitel des 1. Buches seiner Musikschrift, ed. Friedlein, S. 195 f., — zwischen dem Hören und der beurteilenden *ratio* unterscheidet. Dabei ist nach dieser von Boethius aus der Schrift von Ptolemaeus übernommenen, natürlich wesentlich älteren Vorstellung, die Wahrnehmung zwar notwendige Voraussetzung, *si nullus esset auditus, nulla omnino disputatio de vocibus extitisset*, die höchste, eher die eigentliche Erkenntnis liegt dann jedoch in der Tätigkeit der *ratio*, denn der *sensus* kann nur vorläufige Urteile liefern.

Es könnte bei sehr oberflächlichem Überblicken scheinen, daß die Zweiteilung von Aristoxenus in dieser Hinsicht einer Differenzierung zwischen Funktion von Wahrnehmung und Verstand hinsichtlich der Bestimmung des Materials der Melik vergleichbar wäre: Es könnte scheinen, als würde auch in seiner Theorie die Größenbestimmung der Intervalle durch das Ohr als Voraussetzung der dann anschließenden Tätigkeit der *διάνοια* vorausgesetzt. Gegen diese Interpretation spricht allerdings deutlich, daß es sich bei seiner Einteilung um eine echte Zweiteilung handelt, bei Boethius ist ebenso eindeutig eine Hierarchie zu erkennen. Von viel größerer Bedeutung ist jedoch, daß für die von Boethius weitergegebene Lehre, die Wahrnehmung eben ungenau ist, was mit dem am leichtesten einzusehenden Beispiel des von Hand, nur mit Hilfe des Gesichtssinnes gezogenen Kreises belegt zu werden versucht wird, etwa bei Ptolemaeus, ed. Düring, S. 4: Die Wahrnehmungen sind ungenau, was auch für die Intervalle gilt.

Aristoxenus dagegen spricht an keiner Stelle davon, daß etwa die Größenbestimmungen durch das Gehör ungenau sein könnten. Wie seine diesbezügliche Argumentation — auch die gegen seine „Vorläufer“, die *ἁρμονικοί* — zeigt, setzt Aristoxenus voraus, daß die Wahrnehmung des Hörens die Intervallgrößen exakt bestimmt (daß diese Wahrnehmung Grenzen besitzt, die etwa verbieten, mehr

als zwei Vierteltöne nacheinander zu singen, die aber auch verhindert, daß die Intervalle des Pyknon exakt gehört werden können, die also die Wahrnehmung *Chromatisch* durch Töne in einem ganzen, sehr kleinen, Intervall im vorausgesetzten Kontinuum erzeugen läßt, hat mit dieser Voraussetzung nichts zu tun; diese Grenzen sind naturgegeben, aber exakt bestimmt bzw. bestimmbar; auf die konkreten Probleme dieses Ansatzes geht das erwähnte Buch von Verf., *Ibn al-Munağğim*, passim, z. B. S. 111 ff., ein, vgl. auch etwa Aristoxenus in der *Harmonik*, Mb 48, 15, ed. Macran, S. 139 f.). Hier besteht also ein Gegensatz zum Ansatz der proportionalen Lehre.

Noch deutlicher wird dieser Gegensatz aber, wenn man das jeweilige spezifische Objekt der *ratio* bzw. *διάνοια* beachtet: In der proportionalen Theorie ist dies die exakte Bestimmung der Intervallgröße durch die Proportionen, wie die Bestimmung des Kreises durch die Definition als Menge als Punkte, die von einem gegebenen Punkt gleichen, z. B. strikt positiven Abstand haben, $\{y \in \mathbb{R}^n \mid d(x_0, y) = k, x_0 \in \mathbb{R}^n, k > 0\}$. Der Wert der „rationalen“ Bestimmung betrifft also nicht einfach nur eine Korrektur wahrnehmungsmäßiger Ungenauigkeiten, sondern eigentlich die proportionale Bestimmung durch exakte Proportionsangaben, also letztlich eben die Zuweisung von Proportionen als essentieller Ausdruck des Wesens von Intervallen.

Bei Aristoxenus dagegen ist die Größenbestimmung von Intervallen durch das Gehör ein sozusagen abgeschlossenes Faktum; die vom Gehör als Halbton eingeschätzte Größe ist somit durch diese Einschätzung definiert. Die Aufgabe der *ratio* besteht dagegen in der Erkenntnis, wo auf dem Tonsystem das jeweilige Intervall, repräsentiert durch die Grenzöne, nun zu finden ist, also die Bestimmung der *δυνάμεις* der Töne⁷.

Dies kann das Gehör nach der Vorstellung von Aristoxenus nicht leisten, hier liegt die der *διάνοια* eigene „Tätigkeit“. Die Struktur des Tonsystems ist in dieser Theorie die geistige Konstruktion. Hinsichtlich der musikalischen Wirklichkeit sind die beiden Objektbereiche von Hören und Verstand nicht grundsätzlich verschieden, da jeder melisch zulässige Ton ausschließlich im Tonsystem auftreten

⁷Strukturell geradezu identisch, hinsichtlich der skalischen Wirklichkeit unzulänglich reduziert, findet man gleiches Denken — natürlich ohne direkte Abhängigkeit — in der Darstellung des Tonsystems in der *Musica Enchiriadis*, wenn sie von der *naturalitatis propria qualitas* jeden Tons der Skala spricht, was genau der *δύναμις* des griechischen Autors entspricht, der somit in der Vorstellung vom Tonsystem implizit weiterwirkt (z. B. ed. Schmid, S. 4, 13).

kann, also konkret im Tonsystem erscheinen muß; demgegenüber sind die Intervalle rein sinnlich erfaßte und bestimmte, aber sozusagen ungeordnete, elementare Größen: Erst die Skala stellt ihre geistige Ordnung dar.

Damit aber wird aber klar, daß die Verwendung des gleichen Paares bzw. der gleichen Opposition von sinnlicher Wahrnehmung und *ratio* in beiden Theorien grundsätzlich verschieden ist, obwohl in beiden Theorien der *ratio* eine Art höhere Bestimmung oder Erkenntnis zugeordnet ist. Für Aristoxenus stellt die Aufgabe der *διάνοια* die Erfassung der Stellung eines Elements der Melik im Tonsystem dar. Diesem kommt die Funktion einer höheren Ordnung zu, die eben nur durch Verstand zu erfassen ist.

Man könnte dies rational rekonstruieren in dem Sinne, daß die reine Größenerfassung, die Beurteilung eines Tonabstands als Quart oder kleine Terz eine nicht-rationale Leistung des Gehörs darstellt, die Einordnung einer solchen Beurteilung in die Struktur des Tonsystems aber den eigentlichen rationalen Akt bildet; eine Wertung, die in der — auf die Melik bezogenen — Musiktheorie des westlichen Mittelalters eine direkte Entsprechung zu haben scheint, exemplarisch bekannt bei Guidos Ansatz, mit Hilfe von Mustermelodien (später der abstrakten Struktur des Hexachords) eine jeweils korrekte Projizierung von Melodieabschnitten auf die Skala des Tonsystems zu leisten. Nur ist für diese mittelalterliche Theorie auch die exakte Größenbestimmung der Intervalle eine Leistung der *ratio*, wie dies in der proportionalen Theorie vorgegeben war.

Was die mittelalterliche Theorie von ihrem Vorbild unterscheidet, ist bekanntlich die Anwendung der Theorie auf konkrete Melodien, zu deren regulärer Darstellung. Wenn der wesentliche Unterschied des hier angesprochenen Teils der Aristoxenischen Theorie zur proportionalen Theorie in der Bewertung des Tonsystems besteht, liegt die Folgerung nahe, daß im Hintergrund der Aristoxenischen Wertung ebenfalls die Erfahrung nun die Erfahrung der Abstrahierbarkeit des endgültig erreichten *σύστημα τέλειον* aus Melodien stehen dürfte. Die Folge von Tonabständen erscheint als Objekt des einfachen Hörens, die Abstraktion dieser Tonabstände bzw. der sie konstituierenden Grenztöne als Folge von im Tonsystem festgelegten Tönen stellt die eigentliche Erkenntnisleistung dar. Bis auf die Angabe bestimmter Strukturmerkmale etwa des ursprünglichen Enharmonischen bei Olympus in den historischen, wohl überwiegend auf Aristoxenus zurückgehenden Teilen der Plutarch zugeschriebenen Schrift zur Musik sind bekanntlich keine Strukturanalysen von Melodien aus der Antike überliefert. Deshalb läßt

sich auch keine klare Aussage darüber machen, wie die Theoretiker eigentlich zur Formulierung der Struktur des *σύστημα ἀμετάβολον* gekommen sind: Der Weg der Abstraktion, der notwendig vorauszusetzen ist, also die Erkenntnis der entsprechenden melischen Konvention, ist nicht zu fassen. Zu fassen ist allein das Ergebnis, eben die Struktur des endgültigen Systems.

Die Wertung von Aristoxenus dürfte aber aus den genannten Gründen einen Hinweis darauf geben, daß die entsprechende Analyse, die Projektion von Melodien auf die Skala, Voraussetzung der harmonischen Theorie war. Damit aber kann auch die *ratio* auf sozusagen empirischer, konkreter Ebene wirksam sein. Jedes melische Ereignis, das durch die Intervallgrößen elementar und abstrakt, aber natürlich auch empirisch gerechtfertigt, ausgedrückt werden kann, muß als Ereignis innerhalb des Tonsystems erkannt werden. Dies und nicht die Erkenntnis letztlich transzendenter wahrer, eigentlicher Strukturen ist in dieser Theorie Leistung der *ratio*. Direkte praktische Folge ist natürlich der Totalitätsanspruch des endgültigen Tonsystems: Melische „Konturen“ außerhalb dieses Systems kann es nicht geben, sie sind dann höchstens ekmelisch.

V

Die Antike war also sehr wohl fähig, auch in der klingenden Musik ganz konkret ein Objekt der *ratio* zu sehen⁸ — eine grundsätzliche Gegenposition zu der von Augustin und Boethius, da nicht etwa der Aufbau des Tonsystems aus den Proportionen der Intervalle, also eine Verbindung dieser Struktur mit den letztlich transzendenten, übergeordneten Zahlen, sondern die Struktur des Tonsystems, wie es die Konvention gibt.

Hier allerdings denkt auch Aristoxenus erwartungsgemäß nicht historisch, das konstruierte Tonsystem wird absolut gesetzt, ohne irgendwelche Begründungen durch Zahlenordnungen. Da Aristoxenus ausweislich der bekannten *Harmoniai* der Alten bei Aristides Quintilianus, aber auch der entsprechenden Hinweise auf ältere Strukturen Tonsystem-artige Strukturen gekannt hat, die nicht im endgültigen Tonsystem auszudrücken waren, s. auch Verf., *Ibn al-Munağğim ...*, Neckargemünd 1999, S. 223 ff., beruht seine Wertung des Tonsystems offenbar auf der

⁸Dies kann man also nicht nur aus der genannten Stelle in der unter dem Verf. *Plutarch* überlieferten Schrift folgern. Schließlich entspricht auch die antike Notenschrift genau der Systematik von Aristoxenus, bis auf die auch bei ihm spekulativ formalistisch generierte Differenzierung der verschiedenen Arten von Enharmonisch etc. Und die Frage der Wirklichkeit des Enharmonischen, abgesehen von Bewegungen mit häufigem Großterzsprung, ist auch nicht einfach zu beantworten.

Vorstellung, daß mit dem *σύστημα ἀμετάβολον* historisch ein endgültiges Stadium erreicht ist, was in Hinblick auf die im wesentlichen nur vereinfachende Rezeption seiner Struktur im westlichen Mittelalter sogar eine gewisse Rechtfertigung besitzt (diese Vorstellung einer mit diesem System erreichten endgültigen Struktur charakterisiert auch die Darstellung der Vergrößerung der jeweils verfügbaren Töne in der Geschichte, angefangen mit der — nach Boethius — bis zu Orpheus reichenden Viertönigkeit, wobei die Identifizierung von Saiten auf dem Instrument und Tonzahl als nachträgliche Konstruktion angesehen werden kann, jedenfalls differenziert werden muß).

Hier interessiert die Natur des Geschichtsbewußtseins der antiken Theorie der Melik nicht — und natürlich ist ihr eine historische Entwicklung genauso bewußt wie der rezipierenden Theorie des Mittelalters (man denke nur an die Vorwürfe wegen Neuerungen z. B. gegen Timotheus) —, wesentlich ist hier der Umstand, daß der Gegensatz zwischen Verstand und sinnlicher Wahrnehmung, *ratio* und *sensus*, auch für die Theorie von Aristoxenus wesentlich ist, allerdings nicht in der dann für die Spätantike charakteristischen hierarchischen Zuordnung, sondern konkret auf die Struktur des so definierten Materials der Melik bezogen: In rationaler Rekonstruktion beruht der Vorgang der Projektion von gehörten Intervallgrößen auf die Skala des Tonsystems auf der Arbeit der *διάνοια*.

Wie angedeutet kann es sich bei dieser Verwendung der Opposition nur um eine Auswirkung der Erfahrung handeln, die die sozusagen tonsystematische Analyse von Melodien darstellt — und tatsächlich bedeutet die Erkenntnis, daß eine auftretende kleine Terz an der bestimmten Stelle einer Melodie nicht einen Sprung, sondern einen elementaren Schritt bedeutet, eine beachtliche geistige Leistung.

Daß eine solche Leistung wenigstens implizit durch die Entstehung einer entsprechenden Konvention ohne direkte Anwendung der *διάνοια* auftritt, eben beim Hören einer Melodie als korrekt chromatisch o. ä., brauchte Aristoxenus nicht zu beachten, da es für ihn auf die rationale Erkenntnis ankommt. Deutlich wird dies auch darin, daß er nicht, wie dann, wesensmäßig im gleichen Geist, entsprechende Analysen von Melodien durchführt, sondern nur die abstrakten Größen der Intervalle, die jeweils festzulegen sind. Die Theorie ist abstrakt formuliert, sie muß aber auf der Erfahrung der tonsystematischen Analyse von Melodien beruhen bzw. aus ihr abgeleitet worden sein, um die Folge von Intervallgrößen-Wahrnehmung und Bestimmung ihres Ortes auf dem Tonsystem in dieser Weise aufstellen zu können. Die Aufstellung des konkreten Tonsystems bedeutet eine Rationalisierung einer

Abstraktionsleistung musikalischen Hörens, nämlich die Rationalisierung der Leistung, verschiedene Melodien als skalisch „tonal“ korrekt klassifizieren zu können, z. B. Halbtonschritte an falschen Stellen in einer Melodie eben als *falsch* qualifizieren zu können. Wenn die antike Notenschrift die Systematik von Aristoxenus einschließlich übrigens des Systems der *τόνοι* sozusagen identisch wiedergibt (ohne daß man diese Notation auf Aristoxenus zurückführen könnte⁹).

VI

Eine ganz andere Bewertung der Relation von *sensus* und *ratio* kennt, wie aus seiner Abhängigkeit vom Pythagoräischen Modell trivialerweise zu erwarten, Augustin. Natürlich ist auch in *De musica* das Urteil des *sensus* sozusagen als das die *ratio* motivierende Vorurteil Voraussetzung des Modells der Funktion und eigentlichen Aufgabe des Menschen, nämlich die ihm eigene *ratio* einzusetzen¹⁰. In *De musica* wird, natürlich nur teilweise, der *sensus* durch den *discipulus* repräsentiert, wenn diesem nämlich sinnlich erfahrbare Rhythmen, Metren, Verse etc. konkret klingend (gelegentlich auch falsch) vorgetragen werden, damit er zunächst sein intuitives, sinnliches Urteil abgibt, bis ihm dann der proportionale, d. h. für Augustin rationale Grund klar gemacht wird; der *discipulus* zeigt also den Erkenntnisweg, den die Anwendung der *ratio* leisten kann.

Merkmal dieses Schemas ist es also, daß zwar die Betrachtung und Bewertung der durch die musikalische Wahrnehmung, etwa eines Versmaßes in einem konkreten Vers, erfahrbaren konkreten musikalischen Erscheinungen notwendig ist, um das Funktionieren der Erkenntnisleistung der *ratio* selbst wieder erkennbar zu machen, aber dann auch die Natur des wahrnehmenden Organs zu bestimmen zu können, — und allein das ist die eigentliche Frage im 6. Buch —, das „Machen“ von Musik jedoch wertlos sein muß: Die Wahrnehmung ist wesentlich, um einen ersten Hinweis auf Richtig und Falsch, etwa in Versen und Metren zusammenpas-

⁹Man sollte beachten, daß Aristoxenus Notenschrift nicht an sich ablehnt, sondern nur die Reduktion von Musiktheorie auf Beherrschung einer Notation, vgl. Verf., *Ibn al-Munağğim*, S. 268 ff., s. auch u., Anm. 19 auf Seite 27. Damit wird erkennbar, daß Aristoxenus sein Tonsystem aus der Rationalisierung dieser Leistung gebildet haben muß.

¹⁰Die angesichts der für Augustin sozusagen absolut gegebenen Hierarchie von *sensus* und *ratio* — nur dem Menschen kommt die letzte Eigenschaft zu (was ihre Anwendung zur ethischen Pflicht macht, auch auf dem Gebiet der *ars musica* als Repräsentant des sinnlich Schönen) — läßt die Vorstellung a priori absurd erscheinen, Augustin könne jemals dem *sensus* ein endgültiges und letztes Urteil zuordnen. Nichtsdestotrotz findet man auch Derartiges in neuerer Literatur, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 113 ff.

sende und nicht zusammenpassende Verfüße zu erhalten, erst die Anwendung der *ratio* aber, z. B. das Erkennen der zu Grunde liegenden Proportionen, stellt das Wesen einer sozusagen musikalischen Tätigkeit der Seele dar¹¹ — aktuell Musik „machen“ ist im *ordo* nur möglich auf der Ebene des *animal*, da ja Nachtigallen auch Musik machen; die Vorstellung der Akademie, aber auch des Peripatos, daß auch Tieren gewisse Seeleneigenschaften haben, ist für Augustins Gedankengang von vornherein auszuschließen: „Musizieren“ stellt einen rein körperlichen Akt dar, der keinen Bezug zur menschlichen, hinsichtlich des *ordo* auf die Stufe der *ratio* und Ewigkeit, letztlich Gottes zu beziehenden Seele haben kann, folglich als menschliche Tätigkeit grundsätzlich auszuschließen ist, eben als im *ordo* dem *animal* verbundene Erscheinung (hinzu kommt natürlich noch der Apparat der moralischen Abwertung von Menschen, die rein materieller Dinge wie Anerkennung und Geldes wegen tätig sind, sich also prostituieren, worauf noch unten näher einzugehen ist)¹². Dabei sind natürlich auch die Vogelgesänge an sich nicht

¹¹Daß hier gewisse Aporien nicht explizit gemacht werden, ergibt sich schon daraus, daß die Musiker in ihrem Tun wertlos, ja verwerflich sind, die Verfertigung von Versmaßen in Versen, die Augustin etwa wie das Erfüllen der absolut gegebenen Strukturen versteht, offensichtlich keine absolut negativ zu wertende Leistung ist — eine negative Wertung Vergils wäre für Augustin wohl auch etwas schwierig gewesen. Hier liegt ein nicht systematisiertes Dilemma vor, das die Dominanz der Wertung von Literatur gegenüber der von Musik zeigt: Die in der Antike ja auch mit musikalischen Noten überlieferten Melodien haben bei Augustin keinen Literatur vergleichbaren Wert — übrigens ist auch dies eine Notwendigkeit, da eine sozusagen nicht sofort vergängliche Musik natürlich das eigentlich gemeinte Problem, der Kontrast von körpergebundener Zeitlichkeit und *ratio*-bezogener, die Verbindung mit Gott repräsentierender Ewigkeit nicht gegeben gewesen wäre, was noch bis in die Verwendung der *memoria* in Bezug auf das Absingen einer Melodie in Bezug zum Erleben der Zeit in den Bekenntnissen für Augustin wesentlich ist. Daß die beherrschte, aus dem Gedächtnis abgesungene Melodie notwendig eine gewisse Zeitinvarianz besitzt, als stets wieder identisch, nämlich hinsichtlich der so wahrgenommenen Form, hervorzubringende Melodiegestalt existiert, darf Augustin nicht explizit machen, da dies die Argumentation stören würde. Für die Argumentation der im Ablauf „vergehenden“ Melodie für den Zeitablauf ist diese Eigenschaft aber wieder unabdingbar; die gewußte Melodiegestalt wird abgesungen, „verläuft“.

¹²Zu beachten ist hier, daß sich Augustin damit direkt gegen antike Lehrmeinungen richtet: IX, 41, zitiert Marc Aurel Epikur mit der Ansicht, daß die Seele von mancherlei Bewegungen im Körper betroffen sei, was insbesondere bei körperlichen Krankheiten zu beobachten ist. Dieser potentiellen Betroffenheit der Seele durch körperliche Akte und Leiden des Körpers kann nur durch Anstrengung der Seele entgangen werden, wenn sie sich nämlich um die ihr eigene absolute Ruhe bemüht. Dies ist aber ein Akt der Anstrengung, ausgeschlossen wird die Einwirkung körperlicher Affekte auf den Zustand der Seele nicht.

In direktem Widerspruch zur Theorie von Augustin steht auch die von Aristoxenus überlieferte, Kranz Diels 58 D I, S. 468, 19 ff., Differenzierung zwischen den jeweiligen Heilmitteln für Körper und

verwerflich, sondern schön — an ihrer Stelle im *ordo*, die weit unter der des Menschen steht¹³.

Die dazu notwendige Beweisführung wird in *De musica* I, 4, 6, formuliert: *Utrum ars imitatione an ratione constet*, wo der Schüler die Frage beantworten muß, in was sich eigentlich der Gesang der Vögel, hier speziell der *luscinia* von dem der *citharistae et tibicines* unterscheidet. Erwartungsgemäß ist die Antwort des Schülers, daß hier ein Unterschied zwischen *ars* und *natura* bestünde: *Sed quid tibi videtur? qui vel tibiis canunt vel cithara, atque hujusmodi instrumentis, numquidnam possunt luscinae comparari?* Natürlich antwortet der *Discipulus non*: ... *in istis artem quamdam esse video, in illa vero solam naturam.*

Die Argumentation des *Magister* zwingt dann den Schüler zur Aporie, daß zwar jede *ars* mit *imitatio* zu tun hat, jede *ars* aber der *ratio* verbunden ist. Dies muß zur Aporie führen, daß dann auch Elstern, Papageien und Raben Anteil an der *ratio* haben müssen, da sie ja menschliche Klänge imitierend singen können¹⁴. Damit liegt in einem wesentlich umfassenderen Zusammenhang die Er-

Seele: Ὅτι οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστοτέζενος, καθάρσει ἐχρῶντο τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς, daß also die Pythagoräer sich der Medizin zur Reinhaltung des Körpers, der Musik aber zur Reinhaltung der Seele bedienten. Hier wird grundsätzlich die antike Vorstellung der Wirkung von Musik auf die Seele formuliert, die höchstens die „Skeptiker“, also die durch Sextus Empiricus und Philodem repräsentierte „anti“-musikalische Weltanschauung nicht betrifft. Da es sich natürlich um klingende Musik handelt, deren konkrete Anwendung die Seele beeinflussen kann, ist hierin ein direkter Gegensatz zur Theorie von Augustin zu sehen: Bei ihm kann die Seele durch konkreten Klang unmöglich beeinflußt werden, selbst wenn in dieser Musik die überzeitlichen Zahlen verwirklicht sind, geschieht doch diese Verwirklichung auf einem der Seele untergeordneten Niveau im *ordo*.

¹³Daß die Musiker — der Grundlage einer absolut gegebenen schönen Musik entsprechend — korrekt, also im Sinne der Gegebenheit von Musik musizieren, liegt daran, daß die Harmonie im Menschen gegeben ist, sie also auch hier nicht ihre *ratio* benötigen, worauf ebenfalls noch einzugehen ist; eine Vorstellung, die alte antike Tradition besitzt, vgl. etwa die Qualifikation der Seelenlehre von Plato durch Aristoteles, *De anima*, 406^b, ed. Ross, S. 12, 30, *αἴσθησις σύμφυτος ἁρμονίας*. Auf diese Tradition wird etwa bei Verf., *Musik als Unterhaltung*, Teil II, *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentieller Faktor des Endes der Verbindlichkeit liturgischer Wertung*, Kap. 6, *Wirkung von Musik*, näher eingegangen, was M. Haas wie so vieles Wissenschaftliches nun so gar nicht verstehen kann.

¹⁴In der Verwendung dieser Kategorie ist eine Parallele zur Diskussion der *vox articulata*, *φωνή ἐναρθρος*, in der stoischen Philosophie zu finden; eine Darstellung dieser Diskussion findet man bei M. Pohlenz, *Die Begründung der abendländischen Sprachlehre durch die Stoa*, *Nachrichten v. d. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, *Phil.-hist.- Kl., Neue Folge, Fachgr. I, Nachrichten a. d. Altertumswiss.*, 3. Bd., Göttingen 1939, S. 151 ff., S. 194, Anm. 1.

Es geht da um die Frage nach der Existenz von *ratio* und vor allem der *vox articulata* in bzw. bei Tieren, da diesen ein Ausdruck von etwas wie seelischen Regungen durch eine *φωνή* nicht abzusprechen ist, s. u.: *Bei den Debatten über die Tiere wurde in dem Abschnitt über den προφορικὸς λόγος natürlich auch*

klärung äußerlich „menschenartiger“ Äußerungen von Tieren insgesamt, speziell natürlich der *vox* als eine Grundlage der Argumentation von Augustin vor, die in der stoischen Auseinandersetzung mit „Tierfreunden“ eine ihrer Wurzeln haben dürfte.

Daß Augustin auf dieser philosophischen Tradition letztlich bzw. im allgemeinsten Sinne über die Relation von *λόγος* und Tier, konkretisiert in der Frage der *vox articulata*, die *σημαντική* ist, also aus der *διάνοια* kommt, basiert, ergibt sich daraus, daß bei der ausdrücklichen Nennung von *aves*, I, 4, 6, gerade nicht die Singvögel genannt werden, sondern eher die, die „sprechen“ können, wenn er ausgerechnet *picae et psittaci et corvi* anführt, als *aves*, die *multa canere ac sonare quodam humano usu, et nonnisi imitando facere*.

Wenn auch über die schöne Stimme des Papagei in der mittelalterlichen, vornehmlich altfranzösischen Literatur — etwa zu Anfang des Rosenromans in einem Katalog schöner Vogelstimmen — etwas seltsame Vorstellungen geherrscht haben dürften, so weist die Nennung des *corvus* bei Augustin darauf, daß er hier sein Beispiel nicht von der Schönheit des Gesanges der betreffenden Vögel nehmen kann, sondern genau den Problembereich verwendet, der von Pohlenz zusammengefaßt worden ist. Die Grundlage des Vergleichs ist hier der Nachweis, daß die *imitatio* eben keine Beziehung zur *ratio* hat. Dabei geht Augustin ganz selbstverständlich, d. h. ohne weitere Begründung von der Voraussetzung aus, daß Tiere natürlich keinen Bezug zur *ratio* haben können; hier ist sein Standpunkt also strikt stoisch.

die Frage der ἐναρθρος φωνή genau erörtert. Die Tierfreunde führten Papageien und andere Vögel als Beweis an, ὅτι καὶ προφορικοῦ καὶ φωνῆς ἐνάρθρου μέτεστι καὶ τοῖς ἄλλοις ζῴοις (Plutarch, De sollertia animalium 973a, (vgl. auch Schmid-Stählin, Geschichte d. Griech. Literatur, zweiter Teil, erster Bd., S. 495))

... Im Ganzen hält aber die Stoa streng daran fest, daß diese nur dem Menschen zukommt ...

Bei den Papageien helfen sich die Stoiker nach dem Vorgang von Chrysipp mit der Auskunft, daß diese nur nachzuahmen vermögen ... So erklärte er (Chrysipp) auch das Sprechen der Papageien nur für eine gleichsam als ob Sprache (ut loqi, Varro VI, 56 ...), da sie eben nur nachahmen können, und ihre Worte nicht wie beim Menschen aus der Dianoa stammen. ... Aber selbst wer geneigt war, den Tieren eine 'gewisse' Artikulation zuzugestehen, zog daraus gewiß nicht die Folgerung (wie dies Sextus VIII 275 von den 'Dogmatikern' sagt ...), daß sie auch den λόγος προφορικὸς hätten. Denn einen wirklichen Logos konnte kein Stoiker den Tieren zugestehen (genau dieses Argument der primitiven, nur animalisch körperlichen Nachahmung verwendet auch Augustin bei seiner „Entwertung“ von konkreter Musikausübung, ob Komposition oder Ausführung).

Vorstufen der im Menschen auftretenden seelischen Regungen werden durchaus anerkannt (Plutarch, de sollertia animalium 961 e, Porphyrius de abstinentia III, 22, Seneca de ira I, 3), ib. (z. B. I, 3, 7: ... Ut vox est quidem — scl. animalibus — sed non explanabilis et perturbata et verborum inefficax, ut lingua sed devincta nec in motus varios soluta ...).

Die Nähe der verwendeten Mittel macht einen direkten Bezug zu der angedeuteten Diskussion wahrscheinlich; der genaue Weg ist hier aber nicht weiter zu bestimmen.

Daß Augustin in seiner Argumentation auf den Nachweis der Irrationalität der Tiere und ihrer Äußerungen, daß nämlich deren Stimme nicht der Forderung genüge, die Diogenes von Babylon, fr. 17, Pohlenz, ib., S. 194, aufgestellt hat, eine *φωνή* zu sein, die *ἔναρθρος καὶ ἀπὸ διανοίας ἐκπεμπομένη* sei, sozusagen verzichtet, mag nicht nur aus Gründen der Ökonomie und der Selbstverständlichkeit eben der Irrationalität der *animalia* herrühren, sondern könnte auch mit Problemen einer Anwendung auf die Musik zusammenhängen — die von der Musik verwandte *vox* ist nicht *articulata* (man kann darüber Einiges finden in Verf., *Musik und Grammatik*), also kann nicht direkt mit der „Ungeistigkeit“ der Sprachnachahmung durch Tiere verglichen werden. Hier kann sich Augustin auf den Gegensatz zwischen *imitatio*, als Repräsentant der Irrationalität, und der *ars* als Repräsentant der *ratio* konzentrieren; das Argument der reinen *imitatio* zur Qualifikation pseudomenschlicher Äußerungen von Vögeln wird damit auf die menschlichen Musiker übertragbar, denn die „machen Musik“ ja auch nur durch *imitatio*¹⁵:

Aut igitur picas et psittacos et corvos rationalia esse dicturus es animalia, aut imitationem nomine artis temere vocasti. Videmus enim has aves et multa canere ac sonare quodam humano usu, et nonisi imitando facere ...

Es ist klar, daß damit eine neue Aporie hinsichtlich der einfachen Verbindung von *ars* und *imitatio* erreicht wird, was der *Discipulus* jedoch nicht sofort versteht, weshalb der *Magister* erklärt:

Quaesiveram ex te, utrum citharistas et tibicines, et hujusmodi aliud genus hominum, artem diceret habere, etiamsi id quod in canendo faciunt, imitatione assecuti sunt.

¹⁵Auf die geradezu schon aberwitzige Mißdeutung dieses Gebrauchs des Wortes *imitatio* im Sinne Aristotelischer *μίμησις*-Lehre durch den Altphilologen Sallmann geht Verf. in *Musik als Unterhaltung*, und dann nochmals, weil es zu absurd ist, in *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 74 ff., ein — man ist ja Einiges von musikwissenschaftlicher Seite an Pseudodeutungen und assoziativem Daherreden gewohnt, was Altphilologen, und natürlich auch -innen, von sich geben, wenn sie zu Musik etwas sagen; das sprengt nicht selten den Rahmen jeder Rationalität und Quellenkenntnis — auf ein besonders krasses Beispiel, der Beitrag von Grebe zu Martianus Capella, geht Verf. in seinem angekündigten Beitrag näher ein; man muß hier schon geradezu von einer Groteske sprechen.

Dixisti esse artem, tantumque id valere affirmasti, ut omnes pene tibi artes perichitari viderentur imitatione sublata. Ex quo jam colligi potest, omnem qui imitando assequitur aliquid, arte uti; etiamsi forte non omnis, qui arte utitur, imitando eam perceperit.

At si omnis imitatio ars est, et ars omnis ratio; omnis imitatio ratio: ratione autem non utitur irrationale animal; non igitur habet artem: habet autem imitationem; non est igitur ars imitatio.

Die Frage an den Schüler bestand darin, ob nach dessen Meinung *citharistae* und andere Instrumentalisten — die für die Zeit geläufige Bezeichnung *musicus* war ausgeschlossen, was ja als engültiges Ziel zu beweisen war: *Musica ars* hat nichts mit konkreter Musik zu tun — *ars* besäßen, obwohl sie ihr Tun lediglich durch *imitatio* erreichen. Damit ist die Zielrichtung der Argumentation klar; der Schüler muß jedoch noch überzeugt werden durch die Klärung der Beziehung zwischen *ars* und *imitatio*. Zugestanden wird schließlich, daß auch in den *artes*, die *imitatione constant ratio* enthalten sei.

VII

Eine Art Ausführung dazu gibt letztlich das bekannte Modell von Boethius, daß die *ratio* als Lenkerin, *domina* das aktuelle Tun z. B. der Hände lenkt — immerhin, die Hände auch eines Instrumentalisten werden (natürlich beim Spiel des Instruments) von der *ratio* gelenkt, auch das muß Augustin letztlich verwerfen, ed. Friedlein, S. 224, 3:

... etenim artificium corporale, quasi serviens famulatur, ratio vero quasi domina imperat. Et nisi manus secundum id, quod ratio sancit, efficiat, frustra sit.

Daß damit in der Tätigkeit der Hände *ratio* wirksam sein muß, ist klar — womit aber ein Problem für die Behauptung auftritt, daß „praktische“ Musiker grundsätzlich ohne jede *ratio* sein müßten, die Augustin einige Argumentationsarbeit abfordert¹⁶.

¹⁶Eine Übertragung auf z. B. musikwissenschaftliche Beiträge höchst seltsamer, unwissenschaftlicher oder pseudowissenschaftlicher Art, wie sie Verf. in seinen Beiträgen durchweg in unerwünschter Ausführlichkeit und Häufigkeit beachten mußte, wird man durch Bezug auf ein Dictum von Jean Paul durchführen können: Statt eines Abbilds des Kopfes bzw. eines Brustbilds des jeweiligen Verfassers sollte man bei manchen Büchern, meint Jean Paul, lieber die Schreibhand abbilden, weil der die eigentliche

Fraglich ist jedoch, ob dies auch für das Tun der Instrumentalisten gilt, bzw. umgekehrt, die eigentliche Aufgabe der Darlegung dieser für antikes Denken trivialen Vorstellung ist es, die Instrumentalisten aus jedem Bezug zur *ratio* auszuschließen. Um dies zu leisten, vollführt Boethius einen Sprung in der Logik der Argumentation. Klar ist, daß die leitende Funktion der *ratio* diese über die Ausführung setzt. Dabei ist das Argument, daß zwar die *speculatio rationis operandi actu non egeat, manuum vero opera nulla sint, nisi ratione ducantur*. ..., ib., S. 224, 11: Die *speculatio* als Tätigkeit der *ratio* bedarf des körperlichen Aktes nicht, dieser dagegen bedarf unbedingt der Leitung durch die *ratio*; ein wesentlicher Unterschied, der aber das Problem, daß das Werk der Hände durch die *ratio* geleitet wird, nicht erledigt, es wird ein zusätzliches, anderes Argument eingeführt, das des Gegensatzes zwischen einer Bedürftigkeit der *ratio* und das sozusagen der reinen *ratio*. das argumentative Problem wird deutlich in der Einführung der *speculatio*, womit eben der zusätzliche Begriff in das bisher erörterte System eingebracht wird. Groß ist das Problem aber nicht, immerhin erhält dadurch die *ratio* eine geistige, wie auch eine körperliche Tätigkeit: Im Grunde sind beide gleichwertig von der *ratio* abhängig, nur ist die eine quasi eine sich genügende Tätigkeit der *ratio* selbst, die andere eine notwendig abhängige Arbeit.

Um die Argumentation abzuschließen muß die *speculatio rationis* mit der *ratio* identifiziert werden — schließlich geht es ja um die *ars musica*, die als *speculatio* ja auch nicht direkt die *ratio* repräsentiert. Der anschließende Satz macht aber essentiell von dieser Gleichsetzung Gebrauch, ed. Friedlein, S. 224, 13:

Iam vero quanta sit gloria meritumque rationis, hinc intellegi potest, quod ceteri ut ita dicam corporales artifices non ex disciplina, sed ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula.

Nur der ist wirklich ein *musicus*, der nicht *servitio operis, sed imperio speculationis ratione perpensa canendi scientiam adsumpsit*, wie der anschließende bekannte Satz in leichter Umstellung lautet. Hier also wird das vorher abstrakt eingebrachte Argument konkret angewandt, daß die *speculatio* ohne jeden Zweck eines *opus*

Leistung und Arbeit zukomme; also lassen sich mühelos auch die betreffenden musikwissenschaftlichen Werke unter die Feststellung von Boethius einordnen: Seine Aussage in alter antiker Tradition hat also durchgehend Gültigkeit; es sei denn, man perhorresziert rationales Denken, sozusagen als antiaugustinische Einstellung.

ist — nur die notwendige Begründung dieser Überlegenheit fällt im Folgenden aus: Die Erörterung, daß die nur nach ihrem körperlichen Instrument benannten Instrumentalisten ja immerhin von der *ratio* so gesteuert werden müssen, also von der *ratio* abhängig sind, als die Finger bzw. Hände ja nach Vorschrift der *ratio* „betätigt“ werden müssen, wird ausgelassen¹⁷. Eine Diskussion des offenbar unabdingbaren Umstands, daß die Herrschaft der *ratio* sich dadurch manifestiert, daß alle sinnvollen körperlichen Akte ja durch sie gesteuert werden müssen, findet sich nicht mehr; hier liegt eindeutig eine *lacuna* in der Argumentationslogik vor.

Um die notwendige Relation „beweisen“ zu können, muß jetzt das andere Argument eingeführt werden, ohne daß dabei auf die Kategorie des *imperium* der *ratio* verzichtet werden kann — schließlich muß, gegen jede Alltagserfahrung der Musiktheoretiker als der eigentliche *musicus* bewiesen werden: Einmal findet sich das Argument, daß die *speculatio rationis* frei ist von *operandi actus*, also zwangsweise über diesen *actus* stehen muß, eben als abstraktere Erscheinung; zum anderen muß aber im — so gerne wie typisch salonkommunistisch¹⁸ mißverstandenen — Bild der *Leitung* allen *efficere manus* durch die *ratio*, also im Bild von Feldherrn und Baumeister, der höhere Rang der *speculatio* bewiesen werden, was wie angesprochen, nur durch eine letztlich unzulässige Identifizierung von *ratio* und *speculatio* möglich ist.

Damit können bekanntlich die Instrumentalisten, *a musicae scientiae* — ein neues Wort und eine Parallele zu Augustins Terminologie) — *intellectu* restlos ausgeschlossen werden, da sie ja, *nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius*

¹⁷Dabei mußte die für Plotin, IV 7, 2, 2 seq., selbstverständliche, wenn auch nicht absolut gesicherte Bewertung der Relation von Körper und Seele als der zwischen *χρόνεος πρὸς ὄργανον*, eigentlich dazu zwingen, bei der Herstellung von ja auch für Augustin zweifellos — wenn auch nur auf jeweils seiner Stufe im *ordo* — Schönem, danach zu fragen, wie eigentlich die Relation der leitenden Vorstellung zur Ausführung ist, womit wenigstens der Ausführende einen Anteil an der *ratio* haben muß. Die jeweilige Entscheidung des *ποιητῆς ἀγάλματος*, das ja *καλὸν γενέσθαι* soll, etwas wegzunehmen oder fortzumeißeln, zu glätten etc., bis er sein Bildwerk vollendet hat, die Plotin, I 6, 9, 41, als Beispiel für die Arbeit an der eigenen Seele anführt, kann ja nur angeführt werden, wenn die Lenkungsfunktion der Seele oder der *ratio* in ihr in dem betreffenden *ποιητῆς* selbst aktiv ist. Das Beispiel ist auch angesichts des trivialen Aristotelischen Modells von Zweck und Ausführung so selbstverständlich, daß seine Nichtbeachtung durch Boethius eigentlich auffallen muß: Der Zwang, den eigentlichen Musiker, als Instrumentalisten, absolut von jeder Teilhabe an der *ars musica* auszuschließen, ist so groß, daß, wie angesprochen, die Logik der Argumentation vernachlässigt wird.

¹⁸Wie modeabhängig doch das große Ich der, glücklicherweise vergangenen deutschen Musikwissenschaft (nicht nur) seine Herausgeberebetätigkeit im *AfMw* getätigt hat, um derartig ideologischen Unfug abzudrucken!

speculationis expertes, ib., S. 224, 31. Zu übersetzen ist hier *affere* wohl im Sinne von *haben*: Die Instrumentalisten haben aber auch gar nichts an *ratio* (man sollte diese Wertungsvorgabe mit dem unten zitierten Satz der *Scolica Enchiridias* vergleichen, daß Instrumente bestimmte Fehler, die die Singstimme machen kann, nicht machen können! die Erfassung der liturgischen Musikpraxis unter der Klasse *musica instrumentalis* und damit zwangsläufig die Akzeptanz „des“ Instruments sogar als besserer Kontrolleur der für die liturgische Musik allein gültigen Singstimme bedeutet einen, übrigens, wie Verf. gezeigt hat, in Hinblick auf Aurelians — noch — falsche Interpretation der Klassen der Musik von Boethius, konkret manifestierbaren Wertungsumbruch von epochaler Bedeutung; vielleicht doch zu schwierig zu verstehen?). Denkbar wäre natürlich auch die Deutung, daß sie nichts an *ratio* beitragen, rational rekonstruiert also keine rationalen Erkenntnisse beibringen — nur ist auch damit nicht geklärt, wie die Relation der *ratio* zur Tätigkeit der „Handarbeit“ des Musikers denn sein soll: Das Produkt hat rationale Eigenschaften, die Produktion ist nicht rational (was Augustin durch den Verweis auf den *ordo* erledigen kann).

Das noch zu explizierende Problem, das Boethius, wie angedeutet, ausläßt, hängt von der Deutung ab: *Bringen die Instrumentalisten* einfach nur *keine rationalen Erkenntnisse bei*, so ist ihr Ausschluß in ihrer Wertlosigkeit für solche Erkenntnisse begründet, im anderen Fall handelt es sich um ein einfaches *Nichthaben von ratio*; ihr Tun ist gänzlich ohne *ratio*. Da Boethius in diesem Zusammenhang an keiner Stelle von einem *Beitrag zu Erkenntnissen* spricht, und die Verurteilung offensichtlich grundsätzlich sein soll, erscheint die Deutung des *Nichthabens von ratio* das Gemeinte am besten wiederzugeben.

Damit ist aber klar, welches argumentative Problem Boethius hier vermeidet bzw. ausläßt: Die Hand der Instrumentalisten bzw. ihre Finger¹⁹ müssen ja

¹⁹**Zur Minderwertigkeit von Instrument und Hand als Erkenntnishilfen in der Theorie der Melik bei Aristoxenus** In dem Zusammenhang, in dem Aristoxenus auch die Notenschrift behandelt, II, 39 (vgl. o., Anm. 9 auf Seite 19), geht er auch auf die — seiner Wertung entsprechend — irrümliche Meinung ein, daß das *τέλος τῆς ἁρμονικῆς καλουμένης πραγματείας* die *περὶ τοὺς αὐλοὺς θεωρία καὶ τὸ ἔχειν εἰπεῖν τίνα τρόπον ἕκαστα τῶν αὐλουμένων καὶ πόθεν γίγνεται* ..., die irrige Vorstellung also, daß das eigentliche Ziel der *harmonischen Dinge* die Feststellung sei, auf welche Weise und woher die auletischen Melodien entstehen. Auch hier kommt der *ἁρμονικὴ πραγματεία* ein eigentlicher, nicht von vor allem praktischem Gebrauch abhängiger, Sinn zu.

Schon kurz davor hatte Aristoxenus auf die verwiesen, die — ebenso irrümlich — bei der Beurteilung der relativen Lage der *τόνοι* nur auf die sozusagen rein körperlich praktischen, vom konkreten Instrument abhängige *τύπησις τῶν αὐλῶν*, also auf die *Bohrung*, schauen, und daraus die drei tiefsten *τόνοι*

in ihrer gegenseitigen Lage beurteilen, nämlich jeweils um drei Vierteltöne unterschieden, womit die Reihenfolge entsteht, daß *hypophrygisch* unter dem *hypodorisch* um einen dreiviertel Ton stünde und entsprechend *hypodorisch* um einen dreiviertel Ton unter *dorisch*, etc.; eine angesichts der späteren, endgültigen Bestimmung zweifellos sonderbare Festlegung (vgl. dazu A. Barker, *Greek Musical Writings*: II, Cambridge 1989, S. 154, Anm. 33, wo auch eine Deutung gegeben wird, die auf Paare von Auloi verweist, wovon allerdings im Text von Aristoxenus gar nichts zu finden ist), die immerhin so zu konkretisieren wäre, daß die von den untersten Grifflöchern in den Auloi erzeugten Töne in eben diesen Intervallen von einander abstanden, d. h. daß eine Lokalisierung der Abstände von *τόνοι*, d. h. der jeweiligen *προσλαμβανόμενοι* sozusagen mangels anderer Anhaltspunkte in dieser Weise erfolgen konnten — war doch, wie kurz zuvor betont wird, der hypophrygische Aulos offenbar der, der auf dem tiefsten erreichbaren bzw. instrumental materialisierbaren Ton „begann“, so daß man die nach oben anschließenden *τόνοι* in dieser Weise konkretisieren konnte.

Die Erwähnung dieses Sachverhalts ist deshalb in dem hier erörterten Zusammenhang der Frage nach der Wertung der „körperlichen“ Tätigkeit beim Spiel von Instrumenten von Interesse, weil Aristoxenus hiermit ein viel tiefer reichendes Wertungsproblem anspricht: Sollen etwa Erscheinungen der Musik in ihrer Definition abhängig gemacht werden von Instrumenten, von der konkreten Erscheinung von Musik im Instrument, modern gesprochen von der Physik und Mechanik von Musikinstrumenten? Dies ist die eigentliche Frage, die Aristoxenus hier zu Beginn der weiterführenden Ausführungen stellt — deren Antwort liegt auf der Hand: Die Mechanik von Musikinstrumenten und ihre technisch genutzte Physik folgt der Disposition der *διάνοια*, doch nicht umgekehrt.

Daß diese Frage die (Selbst-)Wertung der wissenschaftlichen Arbeit von Aristoxenus betrifft, ist klar: Was wird eigentlich getan, wenn Aristoxenus ein System der Melik, also letztlich das Tonsystem definiert. Das Objekt ist offensichtlich viel zu wertvoll, steht viel zu sehr auf geistiger Ebene, um in dieser primitiven Weise von konkreten Instrumenten und ihrer Disposition abhängig gemacht werden zu können — daher auch der Spott gegen seine Vorgänger. An sich haben diese ja auch nichts völlig Anderes gemacht als Aristoxenus, wenn sie die relativen Lage der *τόνοι* aufgestellt haben, was sie jedoch nicht tun, ist diese Aufstellung auf rationale Grundlagen, über die rational Rechenschaft gegeben werden kann, zu stellen:

Τὶ δ' ἐστὶ πρὸς ὃ βλέποντες οὕτω ποιῆσθαι τὴν διάστασιν τῶν τόνων προτεχόμενται, οὐδὲν εἰρήχασιν. Ὅτι δὲ ἔστιν ἡ καταπύκνωσις ἐκμελής καὶ πάντα τρόπον ἄχρηστος, φανερόν ἐπ' αὐτῆς ἔσται τῆς πραγματείας. ...

Was es aber ist, auf das sie schauen, wenn sie so den Abstand zwischen den Tönen machen wollen, davon sagen sie nichts. Daß aber die Katapyknosis in Melodien unbrauchbar ist und in jeder Hinsicht nicht verwendet werden kann, ist klar aus der Sache selbst.

An sich sagen die Betreffenden ja klar, worauf sie ihre Vorstellung über den Abstand der *τόνοι* bauen — Aristoxenus kann dies jedoch als Begründung nicht anerkennen; der Verweis auf den Bau eines Instruments ist eben kein wissenschaftlicher Grund. Dabei kann, wie A. Barker, *Quintilianus and Constructions in Early Music Theory, Classical Quarterly* 32, 1982, S. 184 ff., hinsichtlich des Urteils von Aristoxenus über die Viertel-tönige Skala seiner Vorgänger bemerkt, dieser als Empiriker bewertet werden, da er die Melik, wie sie konkret auftritt — z. B. keine drei Vierteltöne hintereinander — zum Maßstab nimmt. Aristoxenus sieht also in der der konkreten Melik zugrundeliegenden Struktur, wie etwa der vokalen Unmöglichkeit (dies bedeutet die entsprechende melische Konvention der Musik), drei Vierteltöne hintereinander zu singen, ohne jede proportionale Bindungen ein Wesentliches, das die

Gründe für die Bestimmung der skalischen Struktur, also für das aufzustellende Tonsystem geben kann — nur, ein Instrument kann unmöglich einen solchen Grund darstellen (wobei hier direkt zu folgern wäre, daß die Folge von drei Vierteltönen „in“ den drei tiefsten Grifflöchern der Auloi nur in einem alternativen Sinne hintereinander aufgetreten sein dürften, was hier aber nicht weiter interessiert). Daß die schematische Anordnung der *τόνοι* in Halbtonabstand, der in der Skala des *σύστημα τέλειον* gar nicht enthalten war — der Grund für die „Reformation“ von Ptolemaeus — übrigens wesentlich „natürlicher“ gewesen sein sollte, bleibt davon unberührt; hier geht es um die Zurückweisung „des“ Instruments als Grund oder Grundlage der rationalen Bestimmung von Merkmalen des Tonsystems; diese Ordnungsfaktoren sind Sache der *διάνοια* bzw. der *σύνεσις*.

Die Begründung für diese Bewertung des Instruments und damit implizit auch der „greifenden Hand“ findet man nach der Abhandlung über die Wertlosigkeit der *παρασημαντική*, also der Notation, eben als Beispiel des zweiten, offenbar häufigen Fehlers bei der Bestimmung des eigentlichen Sinnes der *ἀρμονική πραγματεία*. Schon aus der hier angedeuteten „Einleitung“ dieser Beurteilung der Begründung der Grundlagen wissenschaftlicher Melik wird klar, daß die dahinter stehende Wertung zumindest als ein Maßstab des Abstands antiker zu spätantik-christlicher Wertung der konkreten Musikausübung im Rahmen des Verständnisses der Aufgabenstellung der Musiktheorie heranzuziehen ist, obwohl auch Aristoxenus da ebenfalls zwischen geistigen und, minderwertigen bzw. wertlosen Mitteln unterscheidet, also eine vergleichbare wertungsmäßige Hierarchie kennt.

Nach der negativen Qualifizierung des Versuchs, melische Strukturen durch eine Schrift sichtbar machen zu wollen, folgt die Verurteilung der Gründung musikalischer Erkenntnis auf Instrumente; denn, ib., 41, ed. Macran, S. 152, 2:

Wer nun glaubt, daß sich die Hände oder die Stimme, der Mund oder der Atem sehr von toten Werkzeugen, ὄργανα unterschieden (auch bei dieser Wortverwendung wird deutlich, wie fragwürdig die Hypostasierung eines tiefen Sinnes dieses Wortes sein muß), der denkt unrichtig; wenn die Einsicht, σύνεσις, irgendwie in der Seele verborgen ist, ohne daß das mit den Händen so greifbar oder der Masse so offenkundig ist, wie dies bei den handwerklichen und ähnlichen Dingen begegnet, muß man deshalb aber nicht etwa das Gesagte anders verstehen. Man irrt nämlich sehr, wenn man das Beurteilende weder zum Ziel, τὸ πέρας, noch zur Hauptsache, τὸ κύριον, dagegen aber das Beurteilte zur Hauptsache und zum Ziel macht. Um nichts weniger ist aber die Untersuchung der Auloi (scl. zur Bestimmung der Strukturen des Tonsystems) abwegig: Der größte und bei Weitem abwegigste solcher Fehler ist es, das Werkzeug zur Grundlage der Natur des harmonisch Gefügten, τοῦ ἡρμοσμένου, zu machen. Denn nichts von dem, was die Instrumente beherrscht, gibt dem harmonisch Gefügten seine Wesenheit, noch gibt sie ihm seine Ordnung. Denn nicht deshalb, weil der Aulos Grifflöcher und (bestimmte) Bohrungen, κοιλία, und andere Merkmale dieser Art besitzt, und auch nicht, weil es eine physische Operation, χειρουργία/Manipulation gibt, einmal von den Händen, zum anderen an den anderen Teilen (des Instruments), mit denen man die Tonhöhe steigert oder mindert, ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι, ist die Quart, die Quint oder die Oktav konsonant, oder erhalten die anderen Intervalle ihre angemessene Größe (die Terminologie der melischen Bewegung ist so fest, daß die ja sehr leicht und naheliegend tonräumlich analogisierbare Bewegung der Finger auf dem Aulos auch hier zu keiner anderen Terminologie führt; die anderen Teile betreffen, wie noch zu erkennen, die Bestimmung der Tonhöhe etwa durch die Lippenspannung oder andere Vorrichtungen wie die σύριγξ, vgl. ed. Macran, S. 273 ff., wahr-

durch die *ratio* gesteuert sein; dies ergibt sich zwingend aus den vorangehenden

scheinlich ja auch die Grifflöcher; bei der Kithara sind die Spieltechniken weniger klar überliefert). *Obwohl sich diese Dinge so verhalten, machen die Auleten doch nicht weniger dauernd Verstöße gegen die Ordnung des harmonisch Gefügten – nur sehr wenig treffen sie (korrekt), wenn sie alles dieses tun, denn sie nehmen weg und setzen dazu, ἀφαιροῦντες καὶ παραβάλλοντες, lassen (die Töne) steigen oder fallen mit dem Atem, und was sie sonst an solchen Dingen tun* (das erste Paar von Verben ist, vgl. Barker, *Greek Musical Writings*: II, S. 158, Anm. 48, als Hinweis auf Handlungsänderungen der bzw. zwischen den Doppelauloi gedeutet worden, wobei jedoch zu fragen wäre, ob die, die Aristoxenus anspricht, wirklich vom Doppelaulos ausgehen und nicht, wie ja wohl gemeint ist, von der Anordnung von Grifföchern auf einem Aulos. Natürlich ist auch möglich, daß Aristoxenus seine Beweisführung bewußt nicht exakt an der Methode der kritisierten Musiktheoretiker ausrichtet, eben um effektvoller argumentieren zu können; es ist aber nicht auszuschließen, daß hier eine bestimmte Technik des Spiels an einem Aulos gemeint ist.). *Somit wird offenkundig, daß es keinen Unterschied macht, zu sagen, das Schöne oder das Schlechte sei im Aulos zu finden* (man könnte also mit derselben Berechtigung sagen, was — wohl beim Vortrag — schön ist, oder was schlecht sei, sei im Aulos, d. h. im Instrument begründet, offensichtlich eine absurde Behauptung); *das könnte aber unmöglich so sein, wenn irgendwie ein Nutzen in der Rückführung, ἀναγωγῆ, des harmonische Gefügten auf das Instrument bestünde; (ein solcher Nutzen könnte) jedoch nur (gegeben sein,) wenn zugleich mit dem Spiel des Melos auf dem Instrument dieses Melos sogleich unveränderlich, ἀσπραβήζ, fehlerlos und richtig wäre. Aber weder Auloi noch irgendeines der anderen Instrumente kann jemals die Natur des harmonisch Gefügten begründen.*

Je nach seiner Fähigkeit hat jedes Instrument einen Anteil an der bewunderswerten Ordnung insgesamt der Natur des harmonisch Gefügten; dabei ist aber die Wahrnehmung ihr Leiter, auf die sowohl dieser Teil der Musik wie auch die anderen zurückgeführt werden. Wenn aber jemand deshalb, weil er jeden Tag die Grifflöcher und die gespannten Saiten als immer dieselben sehen kann, glaubt, das harmonisch Gefügte in ihnen dauerhaft und stets dieselbe Ordnung bewahrend gefunden zu haben, so kann er nur völlig einfältig sein (was man auch von Deutungen des Wortes ὄργανον/*organum* sagen muß, die ausgerechnet im Instrument bzw. seinem Namen das Wesen dessen sehen wollen, was die harmonische Ordnung ausmacht, ohne sich auch nur den geringsten Gedanken darüber zu machen, wie eine derartige Deutung mit antiker und mittelalterlicher Philosophie vereinbar sein könnte; aber es klingt doch so schön, die moderne mystische Bedeutung von *organisch* schon im *organum* erblicken zu können: Das ist Musikwissenschaft! nach Aristoxenus die reine Einfältigkeit).

Wie nämlich bei den Saiten das harmonisch Gefügte nur dann existiert, wenn sie vorher jemand durch die Arbeit der Hände durch Einführung des harmonisch Gefügten harmonisch stimmt, so ist doch auch in den Grifföchern nichts harmonisch Gefügtes, wenn nicht vorher durch Arbeit der Hände in sie die Harmonie eingeführt worden wäre. Daß es offensichtlich keiner weiteren Erörterung bedarf, daß keines der Instrumente von sich aus harmonisch gefügt ist, sondern die Wahrnehmung seine Führerin ist, ist offenkundig.

Es ist verwunderlich, wenn die, die in diese (falsche, sozusagen instrumentale) Richtung schauen, nicht von dieser Meinung ablassen, obwohl sie doch sehen müssen, daß die Auloi immer verändert werden und niemals identisch bleiben (wogegen nach Aristoxenus die Wahrnehmungsgrößen allein die zeitinvariante Existenz haben — darin vergleichbar dem Pythagoräischen

Konzept, daß die jeweiligen Proportionen die zeitinvarianten Merkmale z. B. von Intervallen darstellen; „nur“ der Träger dieser Zeitinvarianz ist entsprechend dem grundsätzlichen Unterschied beider antiker Modelle verschieden; beide Modelle haben damit aber auch erfaßt, daß musikalische Gestalt tatsächlich die Eigenschaft der zeitlichen Invarianz hat — natürlich nur auf die Existenzdauer des Menschen bezogen, will man modern denken, denn auch der Bezug der Wahrnehmung *Quintkonsonanz* zu $3/2$ ist natürlich nicht „ewig“; Entsprechung dieser Zeitinvarianz bestimmter Merkmale oder Faktoren von Musik, Rhythmus und Tonhöhe, ist die Notenschrift, was selbst Georgiadeseponen nicht bestreiten können: Eine Melodie von Mesomedes ist die Melodiegestalt, die Mesomedes erfunden hat, heute wie damals, was z. B. auch Boethius genau erkannt hat; wenn also C. Dahlhaus so tief wie unsinnig davon spricht, daß *Musik als sich verändernder Gegenstand eigentlich gar kein Gegenstand* sei, hat er nicht nur das Repertoire des musikwissenschaftlichen Kalauers durch einen weiteren namhaften Beitrag vermehrt, sondern auch gezeigt, von Musik etwa so viel verstanden zu haben wie E. Kant — aber, wie tief klingt das doch!). *Aber alles, was auf dem Aulos gespielt wird, verändert sich entsprechend den Gründen, nach denen auf dem Aulos gespielt wird* (gemeint ist wohl, daß jeder Ton, der auf dem Aulos produziert wird, sich je nach der Art seiner Hervorbringung verändert; in der Spielweise des Aulos sind zuviele Varianten, um einen Ton hervorzubringen, als daß dieser als mit dem Aulos fest und eindeutig verbunden angesehen werden kann); *es ist damit wohl eindeutig, daß es keinen Grund gibt, das Melos ausgerechnet auf die Auloi zu beziehen, denn weder kann ein Instrument* (es muß sich hier, des folgenden Satzgliedes wegen, um das Instrument im generellen Sinne handeln) *die Ordnung des harmonisch Gefügten begründen, noch, wenn man schon die Abstraktion, ἀναγωγῆ, glaubt auf ein Instrument stützen zu müssen, ist dies mit Auloi zu erreichen: Dieses Instrument ist doch ganz besonders unsicher in Bezug auf die Herstellung des Instruments, das Spiel der Finger, χειρουργία, auf ihm und schließlich seine besondere Natur. ...*

Vor allem der Aulos erscheint hier als (exemplarisch für die Argumentation geeignetes) Instrument, das von sich aus nur durch besondere Spieltechniken sozusagen in der korrekten Stimmung bleibt. Wieweit dieses Urteil wirklich gerechtfertigt war, interessiert hier weniger — die Fixiertheit der Saite im Spiel ist zweifellos größer als die von Grifflochbohrungen in Auloi, die nur empirisch begründet worden sein können; hinzu kommt — offenbar —, daß die Tonhöhe beim Spiel des Aulos in erheblichem Ausmaß auch von der Anblastechnik abhängt, vielleicht noch wesentlich stärker als bei der modernen Oboe, wo vom Spieler ebenfalls jeder Toneinsatz „korrekt“ zu intonieren, nicht einfach nur zu greifen ist.

Wesentlich für die hier betrachtete Frage ist die generelle Ablehnung des Instruments, deren sozusagen extremer Repräsentant der Aulos ist; eine Wertung, die sich mit einer Stelle in Platos *Philebus* deckt, 56 A: ΣΩ. Οὐκοῦν μεστή μὲν που μουσική πρῶτον, τὸ ξύμφωνον ἀρμόττουσα οὐ μέτρῳ ἀλλὰ μελέτης στοχασμῶ. καὶ ξύμπασα αὐτῆς αὐλητική, τὸ μέτρον ἐκάστης χορδῆς τῷ στοχάζεσθαι φερομένης θηρεύουσα, ὥστε πολὺ μεμιγμένον ἔχειν τὸ μὴ σαφές, μικρὸν δὲ τὸ βέβαιον..

Weil man kaum von einer so wesentlichen Verbesserung der Blasinstrumenten-Technik im Mittelalter ausgehen kann, daß die Beobachtungen von Aristoxenus nicht mehr vorausgesetzt werden könnten, wird übrigens deutlich, daß die Bewertung der Zuverlässigkeit des Instruments von der Sichtweise abhängt; für die Rezeption und neue Anwendung der antiken Musiktheorie auf die eigene Musik, wie sie etwa in der *Scolica Enchiridis* bezeugt wird, stellt sich die „Festigkeit“ des Instruments anders da, da in ihm typisch „vokale“ Fehler nicht auftreten (ed. H. Schmid, *Bayer. Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhist. Kommission* Bd. 3, S. 61, 19; bevor sich hier einer der hochgeistigen Kollegen des Verf. bemüßigt fühlt,

zu behaupten, daß Verf. behaupte, der Autor der *Scolica Enchiriadis* habe die Harmonik von Aristoxenus gelesen, sei betont, daß hier nicht rezeptive oder „genetische“ Relationen behauptet werden sollen, sondern nur bestimmte, in bestimmten Merkmalen vergleichbare Vorstellungen verglichen werden sollen — entgegen der Erkenntnis von Aristoxenus setzt die *Scolica Enchiriadis* bzw. der Autor von deren drei *libri* voraus, daß im Vergleich zur Singstimme die Instrumente absolute, immer gleiche Tonangaben machen können — diese Voraussetzung, die in ihrem Kontext natürlich sinnvoll ist, bestätigt daß die revolutionäre Sumbsummierung der liturgischen Gesangspraxis, d. h. natürlich auch der Melodiegestalten unter die Klasse der *musica instrumentalis* eine zentrale Leistung der, lateinischen, mittelalterlichen Musiktheorie ist, die zu verstehen z. B. Nancy Phillips offensichtlich noch heute unfähig ist, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *Zu rhythmischen Neumenschriften und zur Modalnotation ...*, *HeiDok* 2008, Anm. 153, S. 502 ff.):

Δ: *Quomodo fit haec absonia in ptongis? M: Si aut ignavius pronuntientur aut acutius, quam oportet. Primo namque hoc vitio in humanis vocibus et sonorum qualitas et tota leditur cantilena. Quod fit, ubi, quod canitur, aut segni remissione gravescit aut non rite in sursum cogitur.*

Quod vitium in quibuslibet musicis instrumentis nequit fieri, eo quod disposito semel ptonorum ordine vox sua sonis singulis manet. ...

Da die Blasinstrumente nicht ausgeschlossen sind, ist die Formulierung zumindest auf die Instrumente mit Grifföchern zu beziehen (daß die Unterscheidung zwischen ausführungsmäßigen und strukturellen Fehlern, Fehlern also gegen die gegebene musikalische Gestalt, idealisierende Züge trägt, ist nicht unwahrscheinlich: Auch Chromatik könnte als ausführungsmäßige Aberration beurteilt werden). Von der Sichtweise strikter Vokalität aus erscheint die Fixiertheit der Ton-„Örter“ auf dem Instrument her als grundsätzlicher Kontrast zur völligen melischen Bewegungsfreiheit der Stimme.

So sehr auch die Theorie von Aristoxenus auf die gegebenen Konventionen der Musik bezogen ist, konkret auf die Struktur des gültigen Tonsystems, das die *δυναμεις* der Töne bestimmt und daher von der *διάνοια* beurteilt wird, aber auch bei der Bestimmung möglicher, im Tonsystem brauchbarer und ekmelischer Intervalle, s. u., das Problem der ausführungsmäßig korrekten Wiedergabe von Melodien stellt sich für ihn nur wie zitiert hinsichtlich wohl der Intonationsprobleme auf dem Aulos; als Hilfsmittel zur korrekten Erlernung von Melodien kann das Instrument nicht gesehen werden, seine Sichtweise ist auf abstrakte Strukturen gerichtet, auf die Frage nach der Begründung der absolut gesetzten intervallischen Größen im Tonsystem!

Hier wird ein wesentlicher Unterschied der Ausrichtung antiker und — westlicher — mittelalterlicher, lateinischer Musiktheorie hinsichtlich der Bewertung des Instruments deutlich: Der mittelalterliche Theoretiker ist zur Anwendung der Musiktheorie in normativen Sinne geradezu gezwungen, die Heiligkeit des Objekts, seiner Musik, stellt die eigentliche Wertung dar, der die Verwendung musiktheoretischer Kategorien zugeordnet werden muß, so groß auch ihr Wert als autoritativ vorgegebene Erkenntnis ist. Der antike Theoretiker sucht allein die Frage zu beantworten, wo die Erkenntnis der implizit absolut gesetzten Strukturen des Tonsystems, das im Übrigen ja erst aufgebaut werden muß, zu suchen ist. Da muß natürlich das Instrument als materiale Grundlage der Erkenntnis ausscheiden, insbesondere der Aulos, dessen musikalischer Gebrauch nicht die Eindeutigkeit der Intervalle liefern kann. Immerhin wird auch das Problem der korrekten Ausführung beschrieben, die Auleten treffen fast nie die harmonische Ordnung bei ihren Verfahren, Töne zu erhöhen oder zu vertiefen; wieweit diese Kritik so wirklich berechtigt war, ist hier nicht untersuchenswert; wesentlich ist für Aristoxenus ja nur der

Ausführungen. Da nun kein Spieler im Sinne eines Automaten erscheint bzw. Nachweis, daß die Annahme, die die *Scolica Enchiriadis* macht — die Gegebenheit der Tonorte „im“ Instrument bestimmt nicht die Exkatheit und Gegebenheit etwa der Kategorie *Quarte*: Die zu erreichen sind ja zahlreiche Manipulationen notwendig, die von vornherein verbieten, die Struktur der Musik im Instrument und seiner Struktur suchen zu wollen; die Identifizierung von immer gleicher materialer Ordnung des Instruments bzw. der Griffe auf ihm mit der Identität der Strukturen des Tonsystems ist nach Aristoxenus *einfältig*.

Es geht darum, zu bestimmen, was denn eigentlich die Voraussetzung ist, zu klaren Aussagen über die melischen Strukturen zu gewinnen. Deren Wesentliches liegt für Aristoxenus in der Erkenntnis der Gestalt des Tonsystems — und hier, um einen weiteren kurzen Ausblick zu geben, liegt auch die musikhistorisch zentrale Leistung von Aristoxenus, insbesondere in Hinblick auf die Vierteltonleitern seiner Vorgänger, die keine Tonsysteme, sondern sozusagen Meßstrukturen waren: Die Aufstellung eines strukturierten, diatonisch, chromatisch und enharmonisch differenzierten Tonsystems, nicht einfach eines abstrakten Maßstabes (vgl. die Darstellung von A. Barker, *Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory, Classical Quarterly* 32, 1982, 184 ff.), ist die Voraussetzung der Rezipierbarkeit eben eines abstrakten Tonsystems zur Erfassung der eigenen, offenbar dominant diatonisch geordneten Melik im Mittelalter. Die Aufstellung von Ebenen, einmal der elementaren und daraus zusammengesetzten Intervallen, der eines grundlegenden Strukturfaktors, des Tetrachords und seiner Differenzierungen, dann eines daraus aufgebauten Tonsystems, des *σύστημα τέλειον*, und schließlich der Transpositionsskalen, die für das Mittelalter keine Rolle spielten, erlaubte die Verbindung von konkreter Melodiegestalt und Tonsystem, worauf hier aber nur verwiesen sei.

Von der angedeuteten Fragestellung her mußten die Instrumente als *tote Werkzeuge* erscheinen, was sich von der Fragestellung her auch auf die eigentlich „belebten“ Instrumente, Singstimme und Hände, übertragen lassen muß, da ja auch in ihnen nicht das „gesuchte“ System begründet ist. Damit wird auch deutlich, daß die (scheinbare) Nähe der Formulierung zur Wertung der neuen Musik der christlichen Kirche, die auch die *ἄψυχα ὄργανα* grundsätzlich von den neuen *ἐμψυχα ὄργανα* unterscheidet, abgesehen von der stets mitzudenkenden transzendenten oder allegorischen Bedeutung — das christliche Leben insgesamt als das *belebte* Instrument u. ä., wofür wohl nicht noch explizite Belege vorgetragen werden müssen — eben nur sozusagen formaler Art ist:

Die *Totheit* ist bei Aristoxenus auf alle Ausführungsorgane von Musik bezogen — keines erweist sich als tauglich, das eigentlich gemeinte Tonsystem wirklich zu repräsentieren. Dies kann nur aus der Betrachtung des *Beurteilenden* erkennbar werden.

Sinnlos ist es daher zu sagen, entweder das Schöne oder das Häßliche sei im Instrument gegeben, die Ausführung wird nur, wie sich aus dem Folgenden ergibt — jedes Instrument hat einen gewissen Anteil an der Musik —, partiell durch das Instrument bestimmt, auf keinen Fall aber die Natur der Strukturen. Das Schöne in der Darbietung wird daher auch von anderer Stelle bestimmt — nur interessiert das Aristoxenus hier nicht, der nur auf ein Phänomen hinweisen will (die Frage, ob und inwieweit der Instrumentenbau in der Antike gerade beim Aulos zu essentiellen Differenzierungen fähig war, drängt sich dem modernen Beobachter zwar auf, ist aber für die Argumentation von Aristoxenus ohne Belang, da sich ja nur graduell etwas an dem von ihm dargelegten Mangel des Instruments ändert:) Das Instrument ist nicht Grund der Konsonanznatur der Quart; das schöne Bild der Hand, die in die Saiten erst durch das Stimmen die harmonische Ordnung einbringt, ist dafür charakteristischer Ausdruck.

Hier liegt dann auch der wesentliche Unterschied zur von Augustin und, in der Formulierung besonders deutlich von Boethius vorausgesetzten Entwertung des Instruments — der sozusagen übergeordnete

von außen gesteuert wird, wird der logische Lapsus der angesprochenen Deutung klar: Wo ist der Ort der *ratio* der das notwendig nicht absurde Tun der Instrumentalisten, ihre *χειρουργία* lenkt, um die, von vornherein durch Proportionen bestimmte Schönheit der vorgetragenen Musik zu erzeugen? Wie Speusipp argumentiert, könnten sie ja auch falsch „greifen“.

Ohne *ratio* können die Instrumentalisten doch gar nicht spielen, Musik ausführen. Boethius kompiliert offensichtlich aus nicht ganz homogenen Quellen, das eigentliche Problem, daß die These der jedes sinnvolle Tun der *manus* steuernden *ratio* zwangsläufig ein *Haben von ratio* auch im Instrumentalisten erzwingt, sieht Boethius nicht als Problem; er stellt auch nicht etwa fest, daß die Instrumentalisten beim Spielen reinen Unsinn tun, *frustra operantur*, oder, daß ihr entsprechendes Tun, die Tätigkeit ihrer Hände (oder Stimme) deshalb ohne jede *ars*, also auch ohne *ratio* sein muß, weil das Tun der Hände von vornherein nur *Nachahmen*, *ratio*-freie, rein körperlich mechanische „geistlose“ Bewegung darstellt, wie dies die Argumentation von Augustin ist. Er argumentiert auch nicht „Platonisch“ in dem Sinne, daß die Instrumentalisten doch nur alles unbestimmt, eher zufällig und unklar „treffen“; auch diese Argumentationsmöglichkeit kennt er nicht (auch Augustin macht davon keinen Gebrauch, obwohl für ihn die „Unklarheit“ des Urteils des *sensus* selbstverständlich ist).

Die Formulierung *citharoedi, quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant*, läßt jedenfalls nicht erkennen, daß Boethius von einer grundsätzlichen „Irrationalität“ des Tuns von Instrumentalisten ausgehen könnte²⁰.

Unterschied hinsichtlich der Bewertung des Instruments und seiner Musik, also der konkreten Musik überhaupt kann hier wegen seiner Eindeutigkeit unberücksichtigt gelassen werden: Es gibt einen Leiter, der auch den Anteil des Instruments an der Ordnung des harmonisch Gefügten bestimmt, der die Form des Instruments wie auch die Spielweise vorgibt, die Wahrnehmung, *αἴσθησις*: Damit ist eigentlich klar, daß Aristoxenus nicht nur eine andere Wertung, sondern auch einen anderen Sinn des Begriffs *αἴσθησις/sensus* als die von der Pythagoräischen Tradition abhängigen beiden spätantiken lateinischen Autoren gehabt haben muß; Aristoxenus scheint darunter, wenn man rational rekonstruieren darf, etwas wie den Inbegriff der Wahrnehmungsempfindung *Quart* etc. zu verstehen, die tatsächlich als etwas Invariantes angesehen werden kann, denn, wenigstens im gelernten Tonsystem ist *Quart* von *Quint* unterschieden, existiert als Größe der musikalischen Gestaltwahrnehmung elementar an sich. Mit einem solchen, hier zu rekonstruieren versuchten, Konzept erweist sich Aristoxenus nicht als so primitiv, wie es die Zuordnung seiner Theorie zum *sensus* des Pythagoräischen Modells bei Augustin bzw. Boethius erscheinen lassen könnte, sein Wahrnehmungsbegriff ist ausweislich der explizit festgestellten Unzulänglichkeit der *αἰσθησις* idealer Natur.

²⁰Es geht sicher zu weit, von dieser Stelle auf eine dezidierte Unterscheidung von *artificium* und Ausführung zu schließen, da dies für die Argumentation überflüssig ist; die Stelle muß aber einer

Was bei Boethius logisch nicht bewältigt wird, stellt nun genau das von Augustin zu behandelnde Problem dar: Welchen Anteil können ausübende Musiker denn eigentlich an der *ratio* haben, wenn ihr Tun ja irgendeine *ars* beinhaltet; hierzu soll die Kategorie der *imitatio* verhelfen — stets ist zu beachten, daß die Argumentation sowohl von Boethius als auch von Augustin nicht nur die deutliche Tendenz haben, den Instrumentalisten, also allgemeiner den ausübenden Musiker²¹ aus dem Bereich der *ars* bzw. *scientia musica* restlos auszuschließen, sondern daß dieser Ausschluß auch mit erheblicher ideologischer Aufwendigkeit und sozusagen Aggressivität geschieht. Der Wortgebrauch der Umgangssprache scheint hier als direkter Gegner verstanden zu werden: Der Musiker darf nicht, in Widerspruch zur Umgangssprache, als *musicus* erscheinen, er ist kein *musicus*; das ist zu beweisen. Man kann, worauf Verf. an anderer Stelle hingewiesen hat, Aurelians Unterscheidung zwischen, zwar hervorragenden, aber eben „irrationalen“ *cantores* und *musici cantores* — kein mittelalterlicher Begriff —, die es früher nicht gegeben habe, als direkte Folge einer Konfrontation der Wertung des „konkreten“ Sängers mit der eigenen Tätigkeit als Sänger der Liturgie bewerten: Auch darin dürfte ein Motiv der Rezeption und Anwendung antiker Musiktheorie auf den eigenen Choral bestehen.

VIII

Die oben angesprochene Argumentation führt Augustin weiter aus, am Schluß von I, 4, 6, mit dem Versuch einer klareren Differenzierung zwischen *scientia* und *ars* in Relation zu *ratio*: Als Behauptungen werden aufgestellt einmal die Folgerung des *Magister*, die aus der Differenzierung zwischen *ars* und *scientia* folgt, daß nämlich *siquidem scientia et in sola ratione esse potest, ars autem rationi jungit imitationem*; eine Folgerung, die der *Discipulus* ablehnt und mit der Frage „beantwortet“:

Quid enim me prohibet vocare scientiam, cum rationi adjungitur imitatio?

solchen Denkmöglichkeit auch nicht widersprechen; Augustins Formulierungen zeigen trivialerweise, daß Erfindung und Ausführung natürlich getrennt gedacht wurden — aber es ist doch so wunderbar, klingt so tief, die Frage nach dem Begriff des „Komponisten“ in irgendeiner Zeit zu stellen, und erleichtert die Arbeit, weil man keine Musik selbst anschauen muß.

²¹Auf die Differenzierung zwischen Komponist und ausübendem Musiker kommt es für diese Argumentation nicht an: Notwendig ist jeder „Musiker“, der sich nicht ausschließlich der *speculatio* hingibt, also der *ratio* dient, zu verwerfen.

Der *Magister* gibt auf diese Frage keine direkte Antwort, sondern konkretisiert jetzt wieder auf das eigentliche — natürlich für die Argumentation selbst nur exemplarische — Objekt. Dabei wird genau die Frage explizit gemacht, die Boethius nicht berücksichtigt, obwohl seine Darlegungen zur Abwertung der mit ihrem Instrument sozusagen identifizierten Instrumentalisten essentiell von der „Lenkungsfunktion“ der *ratio* für alle sinnvollen körperlichen Akte ausgeht. Die den *citharista et tibicen* betreffende Frage an den Schüler lautet (Anfang von I, 4, 7):

... volo mihi dicas, utrum corpori tribuendum sit, id est obtemperacioni
cuidam corporis, si quid isti homines imitatione faciunt.

Notwendig zur Durchführung eines sich aus den Begriffen logisch ableitenden totalen Ausschlusses der sozusagen praktischen Musiker aus dem Bereich der *musica*, wie sie Augustin definiert²² — und von dieser Definition kommt die Bedeutung der *scientia*²³ — ist der Nachweis, daß die Tätigkeit der Instrumentalisten nichts mit *scientia* zu tun haben kann, also auch nichts mit der *musica*, die ja als *scientia* definiert ist. Dabei geht es natürlich nicht nur um diese spezielle Frage, sondern allgemeiner um die Differenzierung zwischen *animus* und *corpus*, die bei einer Tätigkeit, wie die der *musica* nach üblichem Sprachgebrauch ja zugeordneten Instrumentalisten²⁴ besonders deutlich zu fassen ist, da hier rein körperliche

²²Und daß dies der gängigen römischen Wertung des Politikers entspricht, liegt angesichts der Urteilungen von Nero nahe; Augustin bedient sich dieses Arguments allerdings nicht, sondern geht von sozusagen ausschließlich inneren Kriterien aus. Andererseits zeigt das Verhalten Neros, zumal, wenn er *appears on the stage in Apollo's dress* und dies noch auf Münzen und Statuen übertragen läßt, vgl. *Nero artifex* von J. M. C. Toynbee, *Classical Quarterly* 1942, S. 83 ff., S. 89 (zu Sueton *Nero* 20, 23 und Tacitus, *Ann.* XIII, 12, 13, XIV, 14, 15, sowie Dio 61, 19 – 21), daß eine solche Abwertung des konkret als Sänger und Musiker auftretenden Künstlers keine generelle Gültigkeit beanspruchen konnte. Die Qualität der Darbietung — ob nun von Nero wirklich oder nur intendiert erreicht — rechtfertigt das konkrete Handeln. Augustins Angriff konnte sich also auf ein wirkliches Objekt bezogen verstehen.

²³Auf die Parallelen zur Definition, *Musica est scientia bene modulandi*, I, 2, 2, wird in Verf., *Musik als Unterhaltung, Beiträge zum Verständnis der wertungsgeschichtlichen Veränderungen in der Musik im 12. und 13. Jh.*, u. a. im zweiten Teil, *Zur Rezeption und Umformung antiker Traditionen als potentieller Faktor des Endes der Verbindlichkeit liturgischer Wertung*, Neckargemünd 1998, S. 116 ff., näher eingegangen, wenn auch leider für manchen Großen des Fachs viel zu schwer — schon für die Erhaltung der Leistungsfähigkeit des Gehirns empfiehlt es sich, bei der Lektüre nicht nur auf die so angenehm „gut lesbaren“ pseudowissenschaftlichen Bücher zurückzugreifen, sondern sich auch einmal mit wirklicher, und auch noch rationaler Wissenschaft zu befassen.

²⁴Dieser Terminus sei verwendet, um analog zum Vorgehen von Augustin die Bezeichnung *musicus* vermeiden zu können. Auffällig ist allerdings, daß Augustin die gemeinten Vertreter des *vile et abjecte* stets durch die beiden Instrumentengattungen aufruft, z. B. *ib.*, *in sonis nervorum et tiliarum*. Mit

Werkzeuge betroffen sind — vielleicht auch ein Grund, die Singstimme wenigstens nicht immer explizit anzuführen.

Die Antwort auf die Frage, ob die Tätigkeit des *citharista* dem Körper zuzuweisen sei, d. h. einer *optemperatio corporis* beantwortet der *Discipulus* logisch aus der Stellung von Körper und Seele, ohne die der Körper ja keine *optemperatio* leisten kann:

Ego istam et animo simul et corpori tribuendam puto; quanquam idipsum verbum satis proprie abs te positum est, quod obtemperacionem corporis appellasti: non enim optemperare nisi animo potes.

Genau diese Folgerung folgt, wie angedeutet, eigentlich zwangsläufig aus der Darlegung der Relation von *ratio* und *manus* bzw. „körperlichem Werk“ bei Boethius, der jedoch auf eine Beachtung dieser Aporie verzichtet bzw. das Problem einfach ungelöst läßt. Die Antwort des *Magister* nun folgert daraus, daß der *Discipulus* *cautissime* die *imitatio* nicht allein dem Körper zuteilen will. Wichtiger ist aber die als rhetorische Frage formulierte Folgerung, daß ja die *scientia* unmöglich nicht ausschließlich der Seele, dem *animus*, zuzuordnen sei. Woraus folgt, daß in den *soni nervorum et tiliarum* unmöglich *scientia* sein könne, da der *Discipulus*

einer ausschließenden Konzentration auf Instrumentalisten, also dem bewußten Ausschluß der Sänger wären natürlich die Parallelisierungen mit den notwendig irrationalen Vögeln und ihren „musikalischen“ Hervorbringungen zumindest logisch auffällig. Es ist vielleicht auch aus der Formulierung in I, 4, 6, *citharistae et tibicines et hujusmodi aliud genus hominum* abzuleiten, daß Augustin das Paar von Saiten- und Blasinstrumenten vor allem der Einprägsamkeit wegen verwendet und Sänger nicht grundsätzlich ausschließen will. I, 5, 10, wird explizit neben dem *tibicen*, der wohl aus der Cicero-Lektüre stammt, s. u., der *canens* genannt, in gleicher *vilis et abjecta* Tätigkeit, so daß also der Sänger nicht grundsätzlich ausgelassen wird.

Auch bei Boethius wird ja der Sänger nicht genannt, wohl, wie an der genannten Stelle angesprochen, die exordialtopische Identifizierung von Dichter und Sänger einen expliziten Einschluß des Sängers in den Instrumentalistenkatalog von der Ökonomie der Darstellung her ausgeschlossen war — auch war beim *citharista* natürlich sehr viel leichter der denunziatorische Zweck erreichbar, den ausübenden „Musiker“ als nur von seinem Werkzeug her benannt von der *musica* auszuschließen: Das Werkzeug gibt seinem „Benutzer“ den Namen, der Instrumentalist wird somit von dem Instrument, nicht der *ars* bzw. *ratio* beherrscht!

Mit der *vox* wäre dies nicht ganz so leicht gewesen — daß Augustin wie Boethius irgendeine Rücksicht auf den liturgischen *cantor* genommen haben könnte, immerhin basiert vornehmlich das 6. Buch von *De musica* wesentlich auf einem Vers von Ambrosius, ist unwahrscheinlich, denn beide argumentieren strikt im antiken Rahmen, mit partiell neuer bzw. eher besonders prononciertem Deutung; in diesem traditionellen Rahmen ist kein Platz für die Sonderrolle des liturgischen *cantor*, die Konfrontation geschieht erst in der Zeit Aurelians und danach.

ja festgestellt hat, daß diese Töne sowohl mit *ratio* als auch *imitatio* verbunden sind, die *imitatio* jedoch mit *animus* und Körper zusammenhängt. Da also jeder *sonus nervorum et tiliarum* mit dem Körper verbunden ist, kann der Erzeuger solcher Töne — bei der entsprechenden Tätigkeit — keinen Bezug zur *scientia* haben²⁵.

Ersichtlich ist aber mit dieser Klarstellung noch nicht das Problem gelöst, das der *Discipulus* aufgestellt hat, daß nämlich „vernünftige“ Körperakte von der Seele gesteuert werden müssen — also die Lösung der Aporie, die Boethius offensichtlich nicht gesehen oder in der kurzen Zusammenfassung für nicht explizierenswert gehalten hat. Vor einer Antwort steht noch das Problem, daß ja die *imitatio* mit der *memoria* zu tun haben muß, letztere aber nicht direkt und nur dem Körper zugeteilt werden kann; eine gründliche Antwort auf dieses Problem gibt Augustin erst im VI. Buch, hier reicht das Argument, daß ja auch Tiere eindeutig ein Erinnern haben, I, 4, 8 — *memoria* zu haben, ist also kein nicht animalisches Merkmal, dies gilt auch für die *imitatio*:

... *omnes, qui sensum sequuntur, et quod in eo delectat, memoriae commendant, atque secundum id corpus moventes, vim quamdam imitationis adjungunt, ...*,

woraus die wichtige Folgerung zu ziehen ist (direkt anschließend):

non eos habere scientiam, quamvis perite ac docte multa facere videantur.

Damit sind offensichtlich so etwas wie „gelehrige“ Tiere gemeint; deren betreffende

²⁵Natürlich ist es möglich, daß auch ein *tractans organa ista habebit scientiam in animo*, dann jedoch *neque adimit illud, quod animo amplectitur*, wenn er sich mit *imitatio* abgibt, was bei der „Produktion“ von Musik ja der Fall ist. *Er verwendet dann keine scientia* bestätigt der *Magister*, der natürlich einräumen muß, daß selbst ein *tractans organa* auch *scientia* haben kann; er kann ja Musiktheorie studiert haben: Als Beweis, daß dies nichts mit dem der *imitatio* verpflichteten Musizieren zu tun hat, genügt der Hinweis, daß ja nicht alle *citharistae* etc. *scientia* haben können — sehr wohl aber *citharistae* sind, was nicht mehr explizit gesagt werden muß, I, 4, 7. Daraus folgt, wie berechtigt die Verwendung des Wortes *scientia* in der Definition der Musik ist: Denn die *disciplina*, die die *omnes* haben, ist etwas so *vile et abjectum*, daß es nicht noch niedrigeres geben kann; damit kommt natürlich ein neues, nicht weiter systematisiertes Wertungsargument ins Spiel. Wesentlich ist aber für den Argumentationsgang, daß damit nachgewiesen ist, *scientia* könne keine Verbindung zum Tun von Instrumentalisten haben, also ist die *musica* sozusagen freigesprochen von dem Vorwurf, irgendetwas mit Instrumentalisten und deren „Produkten“ zu tun haben zu können.

Klassifizierung aber läßt sich auf die *theatrici operarii* übertragen, womit diesen²⁶ natürlich jeder Bezug zur *scientia* fehlen muß.

Damit aber ist ein Schritt in der Argumentation gemacht, der die Klärung der eigentlichen Frage erlaubt, die noch besteht: Wie sind die konkreten „Körperbewegungen“ einzuschätzen, die beim aktuellen Musizieren eben der Körper ausführt, also das Spiel der Finger, das ja mit erheblicher Leistung, z. B. Schnelligkeit erfolgen kann. Daß hierin nicht eine einfache Naturgegebenheit vorliegt, ist klar, d. h. die besondere virtuose Schnelligkeit der Fingerbewegungen muß durch Übung zu Stande kommen; auch deren Eigenart gilt es zu bestimmen. Hier kommt nun essentiell das von Boethius vernachlässigte Problem zur Sprache, das von Augustin als solches erkannt wurde (I, 4, 9; man kann fragen, ob die Reduktion auf die Geschwindigkeit, die *mobilitas digitorum* als Merkmal des Instrumentalisten nicht bewußt zum Zweck der Herabsetzung gewählt ist, hinzu müßte ja noch kommen, daß die betreffenden „Körperwerkzeuge“ ja die rational bestimmten und bestimmbaren korrekten Intervalle hervorbringen müssen u. ä.):

*Mobilitatem digitorum celeriozem vel pigriorem credo te non scientiae,
sed usui dare.*

Die rhetorische Frage erscheint dem *Discipulus* jedoch nicht klar: Auch wenn die *scientia* ausschließlich dem *animus* zuzuordnen ist, bleibt doch die Frage nach dem Lenker des *corpus* bzw. seiner jeweils dienenden Glieder. Der *imperans animus* muß ja in den Gliedern des Körpers wirken, weshalb der *Discipulus* auch antwortet:

*Sed cum sciens animus hoc imperat corpori, magis hoc scienti animo,
quam servientibus membris tribuendum puto.*

Wie in der Darstellung der hohen Stellung der *ratio* als Befehlshaberin bei Boethius der Verweis auf die Wertung des Feldherrn und des Architekten und deren Erwähnung als Verantwortliche für das jeweilige „Produkt“ als Beispiel angeführt wird (ed. Friedlein, S. 224, 20)²⁷, muß ja bei der Benennung und damit Bewertung

²⁶Schon der Terminus macht die Wertlosigkeit dieser im Theater auftretenden Musiker deutlich.

²⁷Was eine abstrakte Relation darstellen soll, keine soziale Wertung: Der *citharoedus* wird nach seinem „körperlichen“ Instrument benannt, der Feldherr aber gibt dem *triumphus* seinen Namen, eben als Leiter wie dies die *ratio* beim *vero musicus* tut, der nämlich seinen Namen von der *ars* erhält, mit der er „herrscht“ — ein nicht nur nicht ganz logischer, sondern auch fehlerhafter Vergleich: Der *triumphator*

gibt dem *triumphus* den Namen, wie dem Gebäude der Name des Erbauers gegeben wird; das Werk wird nach dem Befehlshaber bzw. Architekten benannt, weil das Werk durch deren *ratio*, nicht durch deren körperliches Tun vollendet ist, was im Sinne des Entwerfens von Schlachtplänen bzw. Bauplänen sinnvoll erscheint. Ein formales Problem dieser Beweisführung liegt darin, daß hier eine Relation von Werk und Namensgeber besteht, beim *citharoedus* jedoch der betreffende Mensch bezeichnet wird, also das Produkt selbst gar nicht auftritt. Parallel müßte eigentlich der Nachweis sein, daß der Architekt ja nicht von der Kelle, dem Ziegelstein, dem Schreibgerät o. ä. benannt wird. Als Argument bleibt also ausschließlich die Relation der Benennung von irgendetwas: Der *citharoedus* wird vom Werkzeug benannt, das *opus* eines Architekten bzw. eines Feldherrn aber von dessen Namen. Also kann der *citharoedus* nur etwas Minderwertiges sein.

Auffällig aber wird die Argumentation bei der Definition des *musicus*, der ja kein *opus* hervorbringt, vor allem nicht etwa konkrete Musik „leitet“ (ib., S. 224, 19):

Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis adsumpsit.

Daß die *speculatio* ein *imperium* über das *servitium operis* des *citharoedus* habe, wird darin nicht formuliert, der *musicus* steht nicht in der Relation zum *citharoedus* wie der Architekt zum Maurer. Die *speculatio* ist eine abstrakte Tätigkeit, die keine praktische Folge besitzt; hier liegt ein offenkundiger Fehler in der Argumentationslogik. Daß die Vorstellung einer Differenzierung zwischen erfindendem und ausübendem Instrumentalisten für die Antike undenkbar gewesen sei, also auch die Vorstellung, daß der Komponist die Ausführung so steuert wie der Architekt die Maurer, könnte nur der behaupten, der die unhaltbare Sicht der antiken Notenschrift nach Art der Georgiades-Epigonen absolut setzen will — daß die konkrete und musikalische Aufführung Pindars als einer Art „Kantaten“ Lenkung in mehrfacher Hinsicht bedeutet haben muß, wie dies auch bei den Chorliedern durch den Chorführer der Fall ist (vgl. etwa die Verwendung dieser trivialen Differenzierung in der auch für die Geschichte musikalischer Semantik interessanten Stelle Plutarch, *De auditu*, 15; zu einer entsprechenden Stelle bei Plotin, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 909), mußte auch schon ohne Beachtung der Notenschrift auffallen.

Das Modell von *imperator*, der durch Anwendung seiner bzw. der *ratio* lenkt, und Ausführendem, der das *opus corporis* leistet, war also auch in der Antike auf Musik anwendbar.

Die Gestalt einer Melodie, wie sie Euripides vorgab und Dionys von Halikarnaß, *De comperatione verborum*, ed. Usener und Radermacher, 11, 68; leicht zugänglich bei E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*, Bd. 31, Nürnberg 1970, S. 82, bzw. E. Pöhlmann u. M. L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001, S. 10 f., sie dann beschreiben konnte, mußte sozusagen a priori klar machen, daß zwischen Herstellen einer Melodie, deren Gestalt und schließlich ihrer Ausführung ein Unterschied bestand. Zwischen *ποιεῖν* und *προσκιθαρίζειν* in Bezug auf die Leistung von Limenius wird natürlich unterschieden, wobei auch der Chor der Ausführenden genannt wird, vgl. ib., S. 64 und 68. Wenn ein Philosoph wie Boethius derartige Selbstverständlichkeiten unbeachtet läßt, ist dies als Mangel seiner Philosophie, d. h. als Fehler seiner Argumentation anzusehen.

Die Abwertung der konkreten musikalischen Tätigkeit ist klar das Ziel; der Argumentationsgang weist dabei Lücken auf, die nicht etwa einfach auf die so angenehme wie vage Vorstellung einer totalen Andersartigkeit bzw. Alterität der Situation von Musik in der Antike zurückgeführt werden können. Die Partialität der Argumentation wird aber auch deutlich aus den angesprochenen formalen Einschränkun-

der jeweiligen Tätigkeit der *Leiter* als eigentlicher Träger genannt werden, also bei dem ja kaum irrationalen Spiel, bei der *mobilitas digitorum*, also der *animus*.

Als Antwort auf dieses schwierige Problem konzentriert sich der *Magister* wieder auf den Begriff der *scientia*, die er in Relation zur *mobilitas digitorum* setzt: Ein in der *scientia* bewanderter Mensch kann von einem Ungebildeten natürlich hinsichtlich der Schnelligkeit, Virtuosität der Fingerbewegung übertroffen werden. Ersichtlich ist auch diese Argumentation unbrauchbar, da der Begriff der *scientia* zu spezifizieren wäre: Auch die Virtuosität müßte als durch den *animus* gesteuerte Tätigkeit des Körpers notwendig einen Bezug zu irgendeiner *scientia* haben. Augustin setzt die Begriffe in eine absolute Opposition (I, 4, 9):

Nonne censes posse fieri, ut unus alium scientia praecedat, cum ille imperitior multo facilius et expeditius digitos moveat?

Die weitere Argumentation wird dann darüber geführt, daß je größer die Schnelligkeit der Finger, desto größer müsse auch die *scientia* sein, was dann in typisch spätantiker Weise auf andere Handwerke übertragen wird, bei denen der Wissende zwar die handwerkliche Tätigkeit selbst gegenüber dem Praktiker schlechter ausüben könne, dafür aber *multa dictare solertius, quam illi per se judicare possent*, weshalb deren Fähigkeit eben *usu evenire* muß: Deren Leistung ist nur *usus*, nicht aber *scientia*, also letztlich irrational.

Damit hat Augustin ein weiteres Kriterium gefunden, das die Abwertung des *tibicen* etc. begründen kann: *non igitur solum movendi celeritas atque facilitas, sed etiam motionis modus ipse in membris, usui potius quam scientiae tribuendus est*. Das kann nicht anders sein, sonst würde man die Hände um so besser gebrauchen können, je erfahrener man in der *scientia* wäre. Bei den Instrumentalisten

gen: Der Feldherr gibt dem „Werk“ den Namen, dem *citharoedus* das Instrument; die Tätigkeit des *citharoedus*, sein Spiel findet dagegen ebensowenig Beachtung wie die Frage, wo denn nun die „imperatorische“ Tätigkeit des eigentlichen *musicus* liegen könnte: Da reicht für die Argumentation wieder nur der Hinweis auf die Bindung allein an die *ratio* in Form von *speculatio*; wie nun die Benennung *musicus* genau mit der des *triumphus* bzw. des Werks des Architekten, d. h. der Benennung dieses Werks durch den Namen des Architekten zu parallelisieren sein soll, läßt Boethius offen, bzw. er beschränkt sich darauf, daß hier der *musicus* — wie das *opus* des Architekten — seinen Namen von der der *ratio* verbundenen *ars musica* bzw. ihrer *speculatio* erhält. Die Argumentation erweist sich insofern als so fragmentarisch, daß zu fragen wäre, ob Boethius hier selbst formuliert oder ob er verkürzend bis zur Verwirrung paraphrasiert. Die hier betrachteten Ausführungen von Augustin beweisen, daß wenigstens eines der Probleme — das korrekte Spiel der Finger — im gleichen Wertungsmodell Beachtung gefunden hat, d. h. in diesem Rahmen systematisch erfaßt werden konnte.

geschieht dies, wie bei den zuvor genannten Schmieden: Was deren Finger tun, fällt uns schwer, deshalb kann es nicht zur *scientia*, sondern zu *sedula imitatione ac meditatione* gerechnet werden. Sozusagen die Unfähigkeit hinsichtlich der Praxis bei denen, die zwangsläufig *scientia* besitzen, ist Beweis der reinen „Usualität“ eben dieser Praxis, sie kann ohne *scientia* auftreten. Die Abwertung jeder handwerklichen Tätigkeit ist damit auf die Musiker übertragen.

Natürlich bleibt — das Dilemma wird auch im Mittelalter bewußt, z. B. bei Aribo und Johannes Cotto — das Problem, daß die Musiker auch ohne Anteil an *ars* im Sinne von *scientia* korrekte und schöne Melodien spielen (oder auch erfinden, auf die Unterscheidung kommt es für Augustin hier nicht an; er macht sie aber, wenn er vom Vortrag eigener oder fremder Melodien spricht). Schlagendes Beispiel dafür ist ein Topos, den man auch bei Cicero und Dionys von Halikarnaß findet²⁸:

Unde fieri putas, ut imperita multitudo explodat saepe tibicinem nugatorios sonos efferentem; rursumque plaudet bene canenti, et prorsus quanto suavius canitur, tanto amplius et studiosius moveatur? Numquidnam id a vulgo per artem musicam fieri credendum est?

Die Antwort auf diese Frage ist klar, und auch bei den genannten Autoren ebenfalls schon beantwortet: Das minderwertige, natürlich in der *ars* völlig unerfahrene Volk, das zu so adäquatem Urteil fähig ist, hat in sich die Harmonie durch die *natura*: Konkrete Musik zu beurteilen erfordert also ausschließlich Unbildung, das ist geradezu Instinkt, in keinem Fall aber *ars* und damit auch nicht *ratio*.

Damit ist nun der endgültige Beweis erbracht, daß die eben für dieses Volk „Musik machenden“ Musiker nur geradezu tierische, auf den *sensus* und sein — keineswegs notwendig falsches, wohl aber essentiell unvollständiges und nicht verlässliches, vor allem aber nicht nach oben, zum Blick der Seele über sich selbst hinaus führendes, sondern eben auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit beschränktes — Urteil gerichtete Fähigkeiten haben, I, 5, 10:

Sed jam etiam illud vide, utrum et tibicen ipse hoc sensu praeditus sit. Quod si ita est, potest ejus sequens iudicium movere digitos cum tibus inflaverit, et quod satis commode pro arbitrio sonuerit, id notare ac

²⁸Verf. ist so oft darauf eingegangen, daß er sich hier einen Quellenverweis ersparen zu können glaubt — und Nichtleser wie M. Haas interessieren solche Sachverhalte schon gar nicht, die haben viel, viel Höheres im Sinn.

mandare memoriae, atque id repetendo consuefacere digitos eo ferri sine ulla trepidatione et errore, sive ab alio accipiat, id quod cantet, sive ipse inueniat, illa de qua dictum est ducente atque approbante natura. Itaque cum sensum memoria, et articuli memoriam sequuntur, usu jam edomiti atque praeparati; canit cum vult tanto melius atque iucundius, quanto illis omnibus praestat, quae superius ratio docuit cum bestiis nos habere communia, appetitum scl. imitandi, sensum atque memoriam. ...

Die Unterscheidung von Ausführung und Komposition ist klar genug, um alle Zweifel an dem Bewußtsein dieser Trivialität in der Antike aufzuheben; hinzu kommt, daß Augustin hier die antike Notation meinen könnte, wenn er von *id notare* spricht.

Dieses letzte Argument ist schlagend: *Numquid habes adversum ista, quod dicas?*, was der Schüler natürlich nur mit *nein* beantworten kann: Die Tätigkeit des Musikers ist animalisch, hat mit *ratio* nichts zu tun, kann mit ihr nichts zu tun haben.

Natürlich erwähnt Augustin genau wie Boethius den liturgischen Sänger nicht; daß diese aber der musikalischen Praxis verpflichtet sind, ja, wie eben Aurelian bereits bemerkt, von *musikalischer Wissenschaft getrennt* sind, mußte eine Rezeption solcher Wertungen natürlich bemerken; daß hier wertungsgeschichtlich wesentliche Schlüsse auf die eigene Charakteristik gezogen worden sind, beweist die seit Aurelian als Programm aufgestellte, seit Hucbald und der *Musica Enchiriadis* erreichte „Wiedervereinigung“ von Theorie und Praxis, wenn man die Augustinische Opposition einmal so modern bezeichnen darf.

Immerhin trifft auf den *cantor* der Liturgie ein abwertendes, ja das endgültig abwertende Merkmal in Augustins Beweisführung nicht zu: Sie singen nicht, *nisi ut laudentur a populo*, sie stellen *non sibi professionis finem in pecunia*²⁹ seu

²⁹Hierzu könnte ein Wertungskriterium Platos angeführt werden, z. B. auch weil ihm in der Kritik an irgendeinem, natürlich in Hinblick auf Kunst mißbräuchlichen *Warencharakter* durch Adorno eine moderne Parallele entspricht (Adornos geringe musikhistorische Kenntnisse haben dabei übersehen, wie in der arabischen mittelalterlichen Kultur der Wert bzw. die Bewunderung und Wertschätzung einer Melodie natürlich als Ware, nämlich im Wortsinne personalisiert, als Singesklave oder Singesklavin mit entsprechendem Wissen adäquat im Preis wiedergegeben — oder soll man sagen „wiedergespiegelt“? — wurde: Der Reichtum großer Musiker wurde als gerechte Entsprechung ihrer kompositorischen Leistung und Anstrengung verstanden; auch hierzu kann man das letzte, 14. Kapitel in Verf. *Musik als Unterhaltung*, Bd. IV heranziehen).

Musik wird dabei aber nur als Vergleichsobjekt behandelt, nämlich zur Verdeutlichung des Unwertes

gloria (I, 6, 12): Die wertungsmäßigen Kriterien des liturgischen Sängers und seines Gesangs sind, übrigens auch wesentlich bestimmt von Augustins Ausführungen in den *Bekenntnissen* von so anderer, sozusagen innerer Art, daß wenigstens dieses Merkmal dem mittelalterlichen *cantor* keine Skrupel machen konnte (daß es auch hier „Sünder“ gab, zeigt Notker in seinen *gesta*; natürlich mußte das spezifische Ethos des liturgischen Sängers immer wieder neu gefordert werden; auf diese Probleme geht Verf. in *Musik als Unterhaltung* ein, z. B. auch darauf, daß diese zunächst ausschließlich liturgischen Wertungsfaktoren dann auch im Verweltlichungsvorgang zu Wertungsmerkmalen von, guter, Musik an sich wurden, und da ihre Wirkung bis hin zu Karl May und Adorno, aber auch Hedwig der Tätigkeit von Sophisten, die Wissen und Weisheit verkaufen wollen. Vergleichbar minderwertig — und hierin scheint auch eine gewisse Unfähigkeit der adäquaten Bewertung des Handels zu liegen — ist auch die Musik als Objekt des Verkaufs, denn damit wird etwas wie *Seelengroßhandel* betrieben. Musik als Objekt des Handelns und Verkaufs, wohl nur zur Unterhaltung entspricht natürlich nicht der geradezu heiligen Tonkunst, die Plato dann in den *Gesetzen* formuliert; sehr tiefreichend ist die Anführung von Musik nicht (im Gegensatz zur damit exemplifizierten Sophistik), die Kategorie des Verkaufs, des Feilbietens für Geld bleibt aber durch die Zeiten ein beliebtes Argument gegen die Integrität bestimmter Musik, natürlich kann dann auch Augustin dieses Argument zur endgültigen Verurteilung des praktischen Musikers benutzen (*Sophist*, 224 a):

FREMDER: Die gesamte Tonkunst wollen wir also sagen, indem sie von einer Stadt zur andern, hier eingekauft und dort hingeführt und verkauft wird, und die Malerei und die Tischenspielererei und vieles andere der Seele angehörige, was teils der Ergötzung, teils auch ernstlicher Beschäftigung wegen verfahren und verkauft wird, verschafft denen, die es verfahren und verkaufen, mit nicht minderem Recht den Namen eines Kaufmannes, als der Handel mit Getreide oder Wein.

THEAITETOS: Du hast ganz Recht.

(224 b) *FREMDER: Willst du also nicht auch den, welcher Kenntnisse zusammenkauft und sie von einer Stadt zur andern wieder umsetzt gegen Geld, mit demselben Namen benennen?*

THEAITETOS: Ganz stark.

FREMDER: Von diesem Seelengroßhandel nun könnte man mit Recht den einen Teil die Schaustellung, ἐπιδεικτικὴ, heißen, dem andern aber, obgleich nicht minder lächerlich als das vorige, muß man dennoch als einem Handel mit Kenntnissen einen dem Geschäft verschwisterten Namen beilegen.

THEAITETOS: Allerdings.

FREMDER: Von diesem Kenntnisverkauf nun wollen wir den Teil, (224 c) der die Kenntnis der andern Künste betrifft, mit einem, den aber auf die Tugend sich beziehenden mit einem andern Namen benennen.

Seelisches wird hier wie Körperliches für Geld gehandelt; hier liegt der „Angriff“ auf die Höhe — oder Tiefe — der Kunst.

Courths-Mahler, vgl. Verf., *Musik im Werk von H. Courths-Mahler*, *HeiDok* 2009, taten).

Wenn ein *histrion* wirklich Kenntnisse in der *ars musica* hätte, was nicht auszuschließen ist, wenn er als *histrion* auftritt, kann er sie nicht haben, aus den genannten Gründen, schließlich aber auch, weil dies dann ein für einen Menschen mit *animus* und daher *ratio* unerträglicher Mißbrauch wäre. Auf dieses Wertungskriterium sei hier aber nur der Vollständigkeit halber verwiesen: Hier kommt es auf die Darlegung der Verurteilung des Musikers, des *musicus* im umgangssprachlichen Sinne an, die durch die Qualifikation seiner gesamten fachlichen Tätigkeit als letztlich nur animalisch geschieht: Der professionelle Musiker verwendet in seiner spezifischen Berufstätigkeit nur das, was auch *bestiae* haben — der Weg zu Guidos bekannter Unterscheidung ist klar: Jetzt hat sich der Fachmusiker, ethisch durch die liturgische Wertung der Musik in seinem Gesang unangreifbar, von seiner „Bestialität“ getrennt, wenn er das, was er tut, bewußt, *scientia* und nicht nur *usu* tut. Der Abstand zu Augustin ist deutlich, und kann hier ebenfalls nur angedeutet werden, Verf. kann hier auf seinen Beitrag *Musik als Unterhaltung* verweisen³⁰.

IX

Die spätantike — philosophische! — Konzeption überhaupt von *Musik* und darin des praktisch handelnden Musikers steht also in deutlichem Kontrast zu Plato: Boethius, bewertet, wie oben ausgeführt, durch eine Absolutsetzung der *ratio* als Maßstab allen Handelns sowohl den ausübenden als auch den produktiven Musiker als einer solche Bezeichnung unwürdig³¹. Dabei fällt natürlich auf, daß Boethius diese beiden Tätigkeiten aus zwei Gründen als mit der *ratio* völlig unverbunden

³⁰Der seinen Namen davon erhalten hat, daß zwischen Augustins absoluter Verdammung des Hörens von Musik an sich, also als reine Unterhaltung, und der Erklärung der Notwendigkeit auch musikalischer Unterhaltung in der Ethik von Aristoteles, die Ende des 12. Jh. rezipiert werden konnte, der Zeitraum und die wertungsgeschichtliche Entwicklung stattfindet, die man, angesichts der Geschichte der Motette nur als Verweltlichungsvorgang bezeichnen kann; aber, wie traurig, auch das ist für M. Haas viel zu hoch.

³¹Die von Plato im *Philebus* ausgeführte relative Zulässigkeit auch des sozusagen der sinnlichen Erscheinung gewidmeten Wissens des praktischen Musikers wird bei Augustin dadurch eliminiert, daß es ein des Wortes *musica* würdiges Wort ausschließlich für das reine Wissen geben kann, daß die angesprochene Erkenntnisleistung bei der Beurteilung der Richtigkeit und Wirkung der Proportionen letztlich eine Leistung der höchsten Seelenfähigkeit darstellt. Hier wird ein Plato fremder Rigorismus wirksam: Plato geht es — im Gegensatz zum *Protagoras* um veritablen Musikunterricht, der aber, wie bei der Betrachtung des *Philebus*, (schon in 17 b), zu sehen, wo Sokrates als *Türsteher* den Einlaß zulässigen

qualifiziert: Der ausübende Musiker wird nur nach seinem Instrument benannt, der Komponist wird durch einen *naturalis instinctus* zum Schaffen geführt³² und denkt über Musik nicht nach, hat also ebenfalls keinen Anteil an der *ratio*, obwohl das Produkt dieses Komponisten notwendigerweise Anteil an der proportionalen Schönheit haben muß, genau wie der, der mit seinen Fingern bzw. mit seinem Instrument, das ebenfalls nach einer rationalen Ordnung gestaltet ist, notwendig irgendwie Anteil an der *ratio* haben müßte, wenn man vollständig argumentiert, was, wie angesprochen, nur Augustin tut. Im Gemeinten, in der Wertung stimmen beide Autoren völlig überein; daß Boethius von Augustins *De musica* Wissen gehabt haben könnte, ist allerdings unwahrscheinlich, klare Übernahmen scheint es nicht zu geben.

Deshalb kann nur der, der die reine *speculatio*, auch in Musik durchführt, mit Recht *musicus* heißen; die beiden anderen sind letztlich wertlos. Die Argumentation ist ersichtlich nicht redlich, sondern sozusagen sophistisch: Boethius befaßt sich nicht mit der Frage, ob vielleicht doch auch der praktische Musiker irgendetwas, wenn auch vielleicht nur — in Platonischem Sinne — sehr *vermischt* mit der *ratio* tut, ob er nicht vielleicht doch bei seinem Tun auf Denken angewiesen ist. Diese Frage wird gewissermaßen a priori nicht gestellt, der Gegensatz zwischen *sensus* und *ratio* ist absolut, dementsprechend werden jetzt auch die verschiedenen damit irgendwie verbundenen Tätigkeiten absolut getrennt, ein nur teilweises „Haben“ von *ratio* o. ä., also Abstufungen gibt es nicht mehr.

Daß dies nicht die Ansicht der gesamten antiken Philosophie ist, beweist einmal wie gesagt Plato selbst, aber auch, und explizit, sein Nachfolger Speusipp, der, (Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* VII, 145 seq.), ausdrücklich bemerkt, daß auch die Wahrnehmung auf einer bestimmten Ebene irgendetwas mit dem Geist zu tun haben muß, denn die Musiker, die ihre Finger anwenden, tun dies

Wissens überwacht, Wissen enthält, das nicht ganz wertlos ist; wesentlich aber ist ein eigentliches Wissen, die Dialektik, die aus der Fülle der Einzeldinge und des Einzelwissens den Weg zu den *species* und den Gattungen und schließlich zu den Ideen wenigstens als Weg der Seele sehen kann, denn so kann auch das praktische Wissen von Musik einen Wert haben: Im *Philebus* wird ausdrücklich gesagt, daß auch das Wissen, das ein praktischer Musiker benötigt, in das allgemeine Wissen „einzulassen“ ist, nämlich vom *Türsteher* Sokrates, dem weisesten der Griechen, dessen Urteil über Politiker, wie es Xenophon überliefert, in Hinblick selbst auf den Musiker, exemplarisch zeitinvariant zu sein scheint.

³²Dies entspricht also genau dem eben angesprochenen Argument von Augustin: Alles, was der Musiker an Schönerem „macht“ — und an der Schönheit seiner Musik besteht kein Zweifel —, geschieht nur *naturali instinctu*.

ja durch Übung, die irgendwie mit der *ratio*, einem *λογισμός*, verbunden ist³³:

Auch das Spiel eines Aulos oder eines Saiteninstruments muß schließlich durch den Geist gesteuert werden, ist also keine rein sinnlich-körperliche Tätigkeit. Die Frage übrigens nach der Art von Wahrnehmungen in Beziehung auf rationale Erkenntnis sozusagen als oberste Seelenleistung bleibt bzw. wird³⁴ wieder Bestandteil der neuen Disziplin der Ästhetik in Folge der Beiträge von Descartes und Leibniz, sowie hinsichtlich der Spezialdisziplin *Ästhetik* bei Baumgarten: Handelt es sich bei Wahrnehmungen wie dem Hören — auch von Musik — nur um unvollkommene, verwirrte, *confusa* wie Leibniz sagt, Seelenleistungen von mindermem Wert oder doch um eigene Leistungen, die nicht nur als minderwertig zu klassifizieren sind, ist hier eine Frage; auf die Formulierung dieser Frage seit Descartes sei hier nur hingewiesen — auch hier formuliert ersichtlich die antike Philosophie bereits wesentliche Grundlagen: Ist hinsichtlich der Leistung — ob der Seele oder überhaupt des Menschen ist hier uninteressant — zur rationalen Erkenntnis, bei Descartes vor allem in der Mathematik repräsentiert, die Wertung einigermaßen beschreibbar, so wird etwa bei dem Hören von Musik grundsätzlich schwierig zu sagen, warum etwa etwas Gehörtes nicht schön oder eben auch schön ist, wogegen zu sagen $2 + 3 = 5$ natürlich eindeutig zu sein scheint. Daß Musikhören oder auch Musikerfinden andererseits überhaupt nichts mit der Seele zu tun haben soll, wird wenigstens hier von Speusipp als falsch behauptet. Genau diese Vorstellung ist der Spätantike völlig fremd geworden.

Die Antwort auf die philosophische Begründung dieser Entwicklung, die symptomatisch nicht nur im Bereich von Musik ist, findet man eben, wie hier zu zeigen war, bei Augustin. Hier sei zunächst die Aussage von Speusipp angeführt, um einen Vergleich zu ermöglichen:

Σπεύσιππος δὲ, ἐπεὶ τῶν πραγμάτων τὰ μὲν ἐστὶν αἰσθητά, τὰ δὲ νόητα,
τῶν μὲν νοητῶν κριτήριον ἔλεξεν εἶναι τὸν ἐπιστημονικὸν λόγον, τῶν δὲ

³³Auf die Mühe des Erlernens des Lyrspiels, zusammen mit dem Lernen der Buchstaben und des Ringens weist Plutarch, *De auditu* 17, hin: Augustin könnte das Ringen natürlich als rein animalisch qualifizieren, denn auch Tiere „balgen“ sich, wie z. B. junge Hunde; das Erlernen der Buchstaben dagegen kann nicht auf Tiere eingeschränkt werden. Übrigens — Verf. behauptet nicht etwa Abhängigkeit! — ist der Kanon nach Gottfrieds Schilderung bei Tristans Erziehung, Bücher, Musik und Kampf, vergleichbar.

³⁴Nach Guidos geradezu revolutionärer Verabschiedung der Augustinischen Reduktion aller, auch sinnlicher musikalischer Schönheit auf die Wirkung strikter Proportionen; auf die Stelle hat Verf. an einigen Stellen ausführlich hingewiesen, sodaß hier kein weiterer Nachweis notwendig erscheint.

αἰσθητῶν τὴν ἐπιστημονικὴν αἴσθησιν.

ἐπιστημονικὴν δὲ αἴσθησιν ὑπέληψε καθεστάναι τὴν μεταλαμβάνουσαν τῆς κατὰ τὸν λόγον ἀληθείας, ὡς περὶ γὰρ οἱ τοῦ ἀύλητικοῦ ἢ τοῦ ψάλτου δάκτυλοι τεχνικὴν μὲν εἶχον ἐνέργειαν οὐκ ἐν αὐτοῖς δὲ προηγουμένως τελειουμένην, ἀλλ' ἐκ τῆς πρὸς τὸν λογισμὸν συνασκήσεως ἀπαρτιζομένην,

καὶ ὡς ἡ τοῦ μουσικοῦ αἴσθησις ἐνέργειαν μὲν εἶχεν ἀντιληπτικὴν τοῦ τε ἤρμοσμένου καὶ τοῦ ἀναρμόστου, ταύτην δὲ οὐκ αὐτοφονῆ, ἀλλ' ἐκ λογισμοῦ περιγεγονυῖα, οὕτω καὶ ἡ ἐπιστημονικὴ αἴσθησις φυσικῶς παρὰ τοῦ λόγου τῆς ἐπιστημονικῆς μεταλαμβάνει τριβῆς πρὸς ἀπλανῆ ...

Spreusipp aber, nannte, weil von den Dingen die einen wahrgenommen, die anderen gedacht sind, als Merkmal der Gedachten die verstehende Vernunft, λόγος, als Merkmal der wahrgenommenen aber die verstehende, ἐπιστημονική, Wahrnehmung.

Er meinte aber, daß die verstehende Wahrnehmung die sei, die an der Wahrheit der Vernunft Anteil habe.

Wie nämlich die Finger des Auleten bzw. des Spielers eines Saiten-instruments, ψάλτης, eine handwerkliche Kraft, τεχνικὴ ἐνέργεια, haben, die aber nicht unmittelbar in diesen ihre Vollendung besitzt, sondern vollendet wird aus der entsprechend der Überlegung durchgeführten Übung.

Und wie die Wahrnehmung des Musikers eine Kraft hat, die fähig ist, das Harmonische wie das Unharmonische zu ergreifen, und diese Kraft nicht naturgegeben ist, sondern aus der Überlegung stammt, so hat auch die verstehende Wahrnehmung von Natur aus Anteil an der Ratio der Bemühung um Wissen ohne Irren. ...

Der Unterschied zu Augustins Konzeption läßt sich geradezu punktuell festlegen: Die Kraft des Musikers, das Harmonische oder das Unharmonische zu „greifen“ ist *nicht naturgegeben*, bei Boethius und Augustin aber dezidiert *naturali instinctu* gegeben (und nur durch übende *imitatio* überhaupt steigerbar, wie die Geschwindigkeit der Finger).

Der philosophische Kontext betrifft die Frage nach der Natur der Wahrnehmung sinnlicher Erscheinungen — die Beantwortung ist wichtig für die Bestimmung des Wesens der Seele. Wenn nämlich auch die Wahrnehmungsleistung ir-

gendeinen Anteil am Denken, Verstehen bzw. der *ratio* hat, kann natürlich auch die Wahrnehmungstätigkeit Bezug zur Seele haben — wieweit dies mit der Art der Zeitlichkeit oder Überzeitlichkeit der Seele verbunden ist, wird aus dem Zitat nicht klar. Inhaltlich dürfte die Aussage der Platonischen Vorstellung entsprechen, wenn er, etwa im *Timaeus* die Wahrnehmung des Sehens und Hörens als Voraussetzungen für die Fähigkeit zur Erkenntnis höherer Dinge bestimmt: Durch das Sehen und Hören wird letztlich erst ein Zugang zum Philosophieren als Denken über höhere Prinzipien möglich, also muß auch in der Wahrnehmung, wie im ja körperlichen Spiel von Musikern, irgendein Anteil der *ratio* wirksam sein, was im Grunde der Formulierung von Boethius entspricht (das Urteil des *sensus* als Voraussetzung der Anwendung der *ratio*), ohne daß Boethius fähig gewesen wäre, seine, die spätantike totale Abwertung des praktisch tätigen Musikers damit zu harmonisieren³⁵.

Da die ja nur als kurzes Zitat erhaltene Aussage Speusipps nicht vollständig ist, kann nur gefragt werden, wie diese Lehre eines Anteils der *ratio* auch an der Wahrnehmung mit der Natur der Seele als unsterblich oder in verschiedenen Arten von Seele verbunden gewesen sein kann; klar wird, daß auch Augustins Wertung nicht etwa völlig neuartige Fragestellungen beinhaltet, wohl aber eine neue Rigorosität der Unterscheidung durchführt.

Musikhistorisch wesentlich ist hier, daß als Beispiel, ja als selbstverständlicher Beweis solcher Anteilhabe an der *ratio* die Leistung der Finger der Musiker angeführt werden kann: Gerade die Tätigkeit der Finger ist wie angedeutet für Augustin im 1. Teil des 1. Buches von *de musica* der Beweis dafür, daß Musiker nichts mit der *musica* zu tun haben können, da solche Tätigkeit allein durch — rein körperliches — Üben, durch die Natürlichkeit der Musik in allen Menschen, und schließlich durch Nachahmung und Wiederholung geschieht. Der Nachfolger von Plato erkennt dagegen, daß die spezifische musikalische Leistung auch der Finger notwendig mit Denken verbunden sein muß, schon damit sie Harmonisches von Unharmonischen unterscheiden können. Nicht in den Fingern liegt diese Fähigkeit, sondern in einer übergeordneten Lenkung, die nun wieder nur vom Denken, hier der Fähigkeit zur Beurteilung geleistet werden kann. Das körperliche Tun der Finger von Musikern ist hier der endgültige Beweis dafür, daß auch

³⁵Dabei ist auch die Feststellung, daß das Urteil des *sensus* die Voraussetzung dafür ist, daß die *ratio* überhaupt erst zu einem Urteil veranlaßt wird, bei Boethius durchaus Platonisch; die gleiche Voraussetzung gilt auch für Augustins „Einsatz“ des *discipulus*.

Wahrnehmung mit „Geist“ zu tun haben muß. Die Unnatürlichkeit der spätantiken Wertung wird durch diesen Vergleich besonders auffällig; andererseits hat dies in der Antike nicht zum Postulat der rationalen Bewußtheit wie dann bei Guido geführt — wie Aristoxenus in der Plutarch zugeschriebenen Schrift feststellt, hat sich die antike Musiktheorie bewußt von der Analyse und Steuerung konkreter Musik ferngehalten, das war nicht ihre Aufgabe.

Das angesprochene Dilemma, das in der kurzen Formulierung von Boethius, Schlußabschnitt des 1. Buches seiner Schrift über Musik, als nicht gelöst besonders krass auftritt, hat bei Speusipp eine konkrete Lösung: Die Finger werden von Denken geleitet, also ist die Leistung der Musiker nicht vom Denken entfernt, sondern hat Anteil daran, ist also auch, wenn man diese Andeutung weiterführt, bei seiner Tätigkeit als Musiker nicht minderwertig durch reine Körperlichkeit seines Tuns (wobei diese Qualifikation im originalen Zusammenhang nicht das eigentliche Objekt des Diskurses darstellt): Dieses wird, wie die Fähigkeit zur Bestimmung von Harmonisch und Unharmonisch zeigt, durch die *ratio* gelenkt — genau diesen Schritt verweigert sozusagen die Argumentation bei Boethius, wo der Musiker, schon durch seine Benennung nach seinem, körperlichen, Instrument als minderwertig charakterisiert, keinen Zugang zur *ratio* hat (bei seinem Tun als Musiker). Wie bereits angesprochen behauptet Augustin eindeutig, daß auch die Tätigkeit des Musikers absolut von jeder Verbindung mit der *ratio* frei ist, sein Tun ist rein körperlich, dazu noch — ein eigentlich fremdes Argument — auf Beifall der Massen, also wieder rein Sinnlich-Körperliches ausgerichtet, und ist auch daher zwangsläufig ohne Anteil der *ratio*.

Charakteristisch für die Spätzeit ist auch, daß für Augustin wie Boethius *Musik/musica* eben essentiell, und zwar aufgrund der Existenz einer bestehenden wissenschaftlichen Disziplin, einen Wert an sich besitzen mußte. Denn es ist zu beachten, daß diese Disziplin zwar partiell in der Praxis rezipiert worden ist, dies aber nach den bisherigen Quellenaussagen nur im griechisch-sprechenden Teil des Reiches geschehen ist — Beispiele sind die Schriften „des“ Anonymus Bellermand und die Notenschrift, die ohne Berücksichtigung der Theorie nicht bestehen kann —, und sehr fraglich ist, ob irgendein Musiker zur Zeit von Augustin im westlichen Teil des Reiches überhaupt noch einen Ahnung auch nur von einer eventuellen Brauchbarkeit dieser Theorie gehabt hat — allerdings spricht Augustin explizit von *notare*, was nicht auf den Gebrauch der Notenschrift zu beziehen, eine zu rechtfertigende Deutung wäre, s. o., auf Seite 42.

Das heißt, daß für die Zeit von Augustin *Musiktheorie* schon ihrer Existenz nach ein ausschließlich literarisch-rezeptiv weitergegebenes Wissen war, also letztlich ein nur noch abgeschriebenes Wissen, das von den meisten Überlieferern auch nicht mehr verstanden wurde, z. B. von Martianus Capella. Damit war die Musiktheorie für die beiden späten lateinischen Autoren von vornherein „nur“ noch literarisches Wissen, umso erstaunlicher ist das sozusagen neue Bemühen dieser beiden Philosophen, dieses Wissen wenigstens intentional rein und, bei Augustin, sogar wieder angewandt, allerdings nicht auf praktische Musik, zu bewahren und so weiterzugeben. Mit ihrem Bemühen, *musica* als Erkenntnisweg darzustellen und somit sozusagen in geistig-ethischer Hinsicht — als Hilfsmittel der *ratio*, den Blick nach oben zu richten — haben sie somit zwar jede praktische Verwendung ausgeschlossen, gleichzeitig aber das in dieser Theorie enthaltene Wissen vollständig, ja, im Falle von Augustin sogar in neuer Anwendung und Deutung, bewahrt für künftige Zeit. Daß diese dann die praktischen Möglichkeiten dieser Theorie neu entdeckt hat, ist zwar eine Mißdeutung der Intention von Augustin und Boethius, basiert aber ganz auf der Leistung dieser beiden Philosophen. Über ihre eigentliche philosophische Intention hinaus haben die beiden also das wesentliche musiktheoretische Wissen als solches so gut dargestellt, daß das lateinische Mittelalter sachlich direkt auf diese Vorgaben zurückgreifen konnte — allerdings erst unter ganz bestimmten und nicht trivialen historischen Umständen, worauf an anderer Stelle eingegangen wird³⁶.

Von der Platonischen Bewertung auch des ausübenden Musikers als in seiner Tätigkeit an der *ratio* beteiligt, über die absolute Ausschließung eben dieses Musikers von jeder *ratio*, also letztlich seiner Verurteilung als — in oder mit diesem Tun! — *bestia*, bis zur Verbindung von *cantor* und *musicus*, klassisch formuliert von Guido läßt sich der Weg verfolgen, der zu der Sonderentwicklung im lateinischen Mittelalter zu einer, für Augustin wie Boethius nicht denkbaren, praxisbezogenen Theorie geführt hat, die *ratio* betrifft jetzt, lenkend und bewußtseinschaffend die aktuell erklingende Musik³⁷.

³⁶Es sei nur darauf verwiesen, daß die ersten Zeugnisse lateinischer mittelalterlicher Musiktheorie bzw. des Ansatzes dazu zeigen, daß die Sänger der Liturgie in Karolingischer Zeit sich direkt von der Abwertung des nur praktischen Musikers betroffen gefühlt haben.

³⁷Wie Verf. im letzten, 14. Kapitel seines Beitrags *Musik als Unterhaltung* gezeigt hat, existiert eine vergleichbare Differenzierung von Musikern nach ihrem Anteil an musikalischer *scientia* auch bei al-Fārābī — ohne, daß allerdings der nur „intuitive“ Musiker in der Weise verurteilt würde wie bei Guido! Das Verstehen und Erlernen der Theorie in sozusagen leitender und lenkender Funktion wird

Um noch einen Ausblick zu geben, der durch die Kürze des Zitats allerdings nicht leicht zu verallgemeinern ist, sei auf Theophrast verwiesen, der sich, wie A. Barker in zwei Beiträgen belegt, und von Verf. in *Ibn al-Munğğim*, S. 199 ff., auf das generelle Phänomen der musikalischen Gestaltwahrnehmung und ihrer Abstraktion in der antiken Musiktheorie bezogen, untersucht, gegen die Modelle sowohl von Aristoxenus als auch „Pythagoras“ wendet, und zwar vor allem gegen die Behandlung von Intervallen als abstrakter Größen von Tonpaaren: Töne seien als reine Qualitäten nicht durch auch noch vergleichbare Abstände paarig klassifizierbar (modern formuliert). Theophrast wendet sich, wie auch der zitierte Autor, Porphyrius, gegen eine, von der menschlichen Gehörwahrnehmung geleistete Abstraktion, die von translationsinvarianten Tonabständen, also gegen die Größe des Intervalls elementar bestimmt ist.

Daß das eine unbrauchbare bzw. eher unzulängliche Theorie ist, dürfte schon aus der Konsonanzwahrnehmung klar werden. Diese Frage ist hier aber nicht von Interesse, von Interesse für die hier gestellte Frage ist aber die Bestimmung von Tönen als reine Qualitäten, unvergleichbar, jeder Ton individuell — natürlich trifft diese Interpretation auf sozusagen unterster Ebene zu, die Empfindung jedes Tons ist (auch) eine Qualität ganz eigener Art. Damit aber wird die Einordnung von Musik in die Opposition von *sensus* und *ratio* fragwürdig, die für die beiden antiken Modelle, das von Aristoxenus und das von „Pythagoras“ gleichermaßen geradezu essentiell ist.

Theophrast stellt am Ende seiner von Porphyrius zitierten Ausführung fest, ed. Düring, S. 65, 13:

Μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς: κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ' ἀπόλυσιν γινομένη τῶν διὰ τὰ πάθη κακῶν, ἢ εἰ μὴ ἦν, οὐδ' ἂν ἡ τῆς μουσικῆς φύσις ἦν.

Die Natur der Musik ist also ausschließlich Seelenbewegung, und zwar die Bewegung der Seele, die sich vom Schlechten der Leidenschaften befreit. Daß ein solcher Musikbegriff, sozusagen eine Laienästhetik, die Musik nur seelenmäßig, nicht gestalthaft strukturell erleben kann — vergleichbar vielleicht den Musikschilderungen von Wackenroder und Jean Paul —, keine Möglichkeit bietet für die Anwendung der hier betrachteten Opposition, ist einsehbar. Historisch ist es als glücklicher Umstand zu bewerten, daß sich die rationale, auf die Gestaltbildungsfähigkeit musikalischen Hörens gegründete Musiktheorie durchgesetzt hat

als verbindliche Aufgabe jeden *cantors* nur im lateinischen Westen gesetzt.

(und überhaupt erst entstanden ist), und damit im lateinischen Mittelalter eine „praktische Musiktheorie“ entstehen konnte (daß sie tatsächlich entstand, ist als ein weiterer glücklicher Umstand zu bewerten — wenn man denn die Geschichte der abendländische Musik grundsätzlich für einen glücklichen Umstand halten will).