



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Griechische Kultur

Burckhardt, Jacob

Berlin, 1950

III. Die Musik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80303](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80303)

letzteren Athenäus ein (auch die Prosaschriftsteller enthaltendes) bis auf Oppian gehendes Verzeichnis gibt. — Auch Geographie in dichterischer Form gab es: Dionysios, der Perieget, dichtete in der Kaiserzeit seine Weltbeschreibung. Das Beste in dieser Gattung hat der Römer Ausonius in der Mosella geleistet.

Geographie

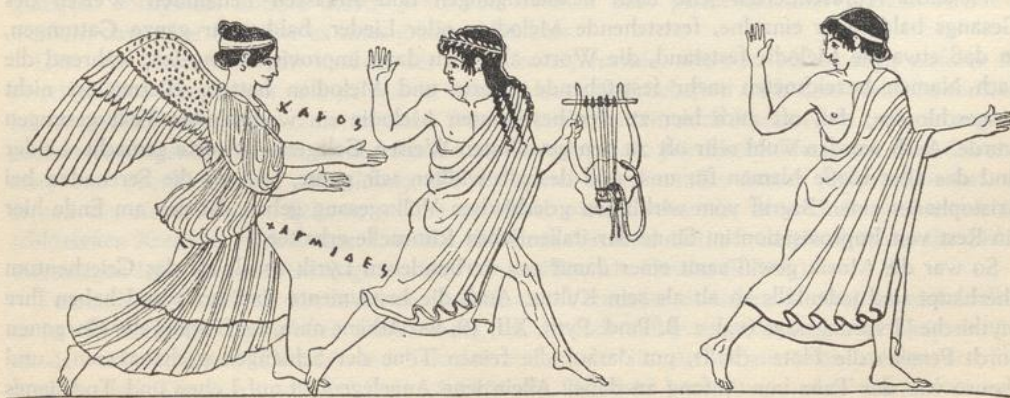
Und nun endlich das poetische Kochbuch. Seinen Ursprung hat es in Sizilien, wo zuerst ein von Plato erwähnter Mithaikos ein Werk über die heimatliche Küche verfaßt, und Epicharmos seine Komödien gedichtet hatte, deren Fragmente zu drei Vierteln vom Essen handeln. Hier verfaßte schon ein Zeitgenosse des jüngeren Dionys, Archestratus von Gela oder von Syrakus, der für diese Kunde sogar weit in der Welt herumgereist war, im ernsthaftesten, gebietenden Leertone des Hesiod und Theognis seine Hedypatheia, d. h. gastrologische Regeln und Beschreibungen aller möglichen Eßgegenstände. Andere folgten ihm nach. So gab es ein Gedicht über eingepökelte Fische, das Euthydemos von Athen dem Hesiod zuschrieb; ferner wird ein gewisser Numenios als Verfasser einer poetischen Kochkunst (*ὄψαρτυκία*) und ein Rhodier Timachidas genannt, der einen ähnlichen Stoff in elf Hexameterbüchern behandelte. Ein berühmtes *Gastmahl* hatte, wie früher erwähnt, den Homerparodisten Matron zum Verfasser. Schon in die Zeit des älteren Dionys gehört der Dithyrambiker Philoxenos, ein berühmter Fresser und Abenteurer, dessen *Gastmahl* aber nicht die epische Form, sondern die des Dithyrambos hatte, zu geschweigen von anderen Autoren, von denen nicht sicher ist, ob sie sich der Prosa oder der Poesie bedient haben.

Das poetische
Kochbuch

Man wird bei diesen Didaktikern, soweit wir sie kennen, immer wieder einzelne Elemente großer Schönheit finden, die uns sagen, daß wir es mit einer feinfühligsten Nation zu tun haben, die hier ihr Übermaß von Schönheitssinn ausgibt.

III. DIE MUSIK

Fragen wir, von welchen Anschauungen und Tatbeständen der heutigen Musik wir abstrahieren müssen, wenn wir eine Vorstellung von der griechischen gewinnen wollen, so ergibt sich folgende Antwort: Die Leute sangen zunächst nicht aus Heften, sondern frei und waren daher in der Lage, sich im Singen zu bewegen. Ferner müssen wir auf die Meinung verzichten, daß unser

Bedeutung der
Musik für die
Griechen

Eos und Tithanos mit Lyra, auf der Rückseite der fliehende Dardanos (Nolanische Diota)

Unterschied
von der
modernen
Musik

Tonsystem selbstverständlich sei. Vielmehr ist alles, was mit der Distanz der Töne zusammenhängt, zeitlich wandelbar und verschieden, und wir müssen uns andere Skalen als die unsrigen und eine andere Messung der Tonintervalle vorstellen können. Daher haben wir auch zu abstrahieren von aller heutigen Harmonie, ja vielleicht von der Mehrstimmigkeit überhaupt. Was sodann das Materielle der Komposition betrifft, so müssen wir abstrahieren von der stetigen Neuerfindung von Melodien (womit es ja auch heute allgemach mager aussieht) und ebenso von aller der umständlichen polyphonen Kunst, auch der der thematischen Verarbeitung. Endlich betreffs des äußeren Effekts müssen wir uns hinwegdenken aus der Welt unserer modernen Blechinstrumente und uns andere Ohren vorstellen als unsere vergeigten, verblasenen, zertrommelten, von den Lokomotivpfeifen nicht zu reden. Das griechische Ohr, für dessen Feinheit wir in der Metrik ein allgemeines Zeugnis haben, muß von einer für uns kaum vorstellbaren Empfindlichkeit gewesen sein, wenn Instrumente mit Darmsaiten, welche nicht gestrichen, sondern nur gegriffen oder mit dem Plektron gespielt wurden, in riesigen, völlig besetzten Theatern hörbar sein sollten, wie dies das Auftreten des Kitharöden daselbst voraussetzt, oder wenn, wie bei den Spartanern, außer dem Flötenspiel auch das Spiel der Lyra als Marschmusik dienen sollte.

Die populären
Nomoi

Vor allem lebte nun im Volke eine größere Anzahl von alten, konstanten Melodientypen, sogenannte Nomoi, die wir uns etwa zu denken haben wie die Irish melodies, welche ja alle einen Typus variieren, aus denen sich aber einzelne durch besonderen Rhythmus emporheben. Noch aus dem späteren Altertum werden uns dreizehn Benennungen von einzelnen volkstümlichen Flötenmelodien namhaft gemacht, die zum Tanze gespielt wurden; dieselbe Quelle gibt aber auch eine Liste von Liedern, und zwar führen dieselben teils ihren Namen nach Verrichtungen oder Beschäftigungen, wie der Gesang beim Mahlen (*μαῖτος* oder *ῥῆθι μυλωθρῶν*), der Weberinnen (*ἔλινος*), der beim Wollespinnen (*τοῦλος*), der der Säugenden (*καταβαυκαλήσεις*), der Schnitter (*λιτωέρσης*), der Feldtagelöhner, der Bader, der Kornstampferinnen und der der Sage nach von dem sizilischen Hirten Diomos erfundene Rinderhirtengesang (*βουκολιασμός*). Auf besondere Anlässe bezog sich das Hochzeitslied (*ὄμηναιος*) und der Trauergesang (*λάλεμος* oder *ὄλοφυρμός*), andere paßten für die Andacht zu bestimmten Gottheiten wie Demeter und Persephone, Apoll und Artemis; wieder andere hatten ihren Namen nach einem liebenden oder geliebten Wesen. Hierher gehört auch das Ailinos, d. h. die Klage der Sänger um Linos; doch wurde dieser Name auch für den musikalischen Ausdruck beglückter Stimmung gebraucht.

Vielleicht repräsentierten jene nach Beschäftigungen und Anlässen benannten Weisen des Gesangs bald mehr einzelne, feststehende Melodien oder Lieder, bald mehr ganze Gattungen, so daß etwa die Melodie feststand, die Worte aber neu dazu improvisiert wurden, während die nach Namen bezeichneten mehr feststehende Worte und Melodien hatten. Hiermit ist nicht ausgeschlossen, daß oft auch hier zu der bestimmten Melodie ein wechselnder Text gesungen wurde. Auch wurden wohl sehr oft zu den gewohnten Weisen Gelegenheitsworte gemacht. Leider sind das alles bloße Namen für uns, und deshalb wüßten wir gerne, wieweit die Serenaden bei Aristophanes einen Begriff vom wirklichen griechischen Volksgesang geben. Ist uns am Ende hier ein Rest von Improvisation im Sinne der italienischen Ritornelle erhalten?

So war die Musik gewiß samt einer damit eng verbundenen Lyrik so alt als das Griechentum überhaupt und jedenfalls so alt als sein Kultus. Auch die Instrumente sind uralt und haben ihre mythische Ursprungssage (vgl. z. B. Pind. Pyth. XII, 19, wo Athene nach der Tötung der Gorgonen durch Perseus die Flöte schafft, um darauf die feinen Töne der Schlangen nachzuahmen), und ebenso war der Tanz von Anfang an dabei. Allein jene Angelegenheit auf Leben und Tod, jenes ernsthafte Interesse ersten Ranges wurde die Verbindung von Lyrik, Musik und Tanz erst infolge

einer sehr besonderen Entwicklung; erst längere Zeit nach dem Epos hat sie sich als ein höchstes künstlerisches Element ausgebildet.

Schon im Hexameter war zwar der Rhythmus merkwürdig klar und schön auf die Quantität gegründet, und bei Homer stellt sich dieser Vers in allen möglichen Arten von Schönheit und Lebendigkeit dar. Aber das griechische Wort in Verbindung mit dem Ton gestattete noch unermesslich viele andere Gestaltungen, die freilich unser Ohr kaum noch nachfühlen kann, eine Welt von Metren und Strophen.



Hochzeit der Ariadne und des Dionysos mit Flötenspieler
(Vasengemälde. Britisches Museum, London)

Das Allverbindende für beide Künste unter sich und mit dem Tanz war nun freilich die Metrik, die wir aus den Texten noch so gut als möglich erraten. Allein erst ausgemessene Tonleitern und artikulierte Intervalle machen eine Tonsprache möglich, und nur in Verbindung mit einem allgültigen Tonsystem konnte dieser Welt von Formen zum panhellenischen Dasein verholfen werden; dazu aber bedurfte es eines großen Musikers.

Dies war Terpander von Lesbos, der *Menschenerfreuende*, wie sein Name sagt, welcher die verschiedenen Sangweisen, wie sie sich in verschiedenen Landschaften nach dem Antriebe musikalischer Stimmungen auf ganz natürlichem Wege gebildet hatten, nach Kunstregeln ordnete und ein zusammenhängendes System daraus bildete, an dem dann die griechische Musik bei aller Erweiterung und überkünstlichen Ausbildung, die ihr später zuteil wurde, immer festgehalten hat. Er erfand die siebentönigen Leitern, welche gesetzlich sich auseinander entwickeln und einen geschlossenen Kreislauf bilden, eine Tatsache, die ihren Ausdruck darin findet, daß er aus der bisher viersaitigen Lyra eine siebensaitige machte. (O. Müller, Lit.-Gesch., S. 267.)

Terpander als Lesbier wurde in der Musik der Vermittler zwischen Kleinasien und Hellas; er ist der Anfänger der großen Entwicklung, welche sich außer an seinen Namen hauptsächlich an den des Olympos, Thaletas und Sakadas und in der jüngeren Generation an den des Philoxenos und Timotheos knüpft. Dabei ist für die Griechen bezeichnend, daß sich sofort auch hier die Form des Agons einstellt. Terpander siegte in Sparta sogleich bei der Einführung der

Notwendigkeit
eines großen
Musikers

Terpander

Die
siebentönigen
Leitern

676 v. Chr. musischen Agone am Feste des Apollon Karneios, ein Sieg, welcher ein sehr entscheidendes Faktum gewesen sein dürfte, denn wir finden Terpander später als Gesetzgeber der Musik in Sparta, und die Nachricht, daß er später noch viermal in Delphi gesiegt habe, wo diese musikalischen Agone anfänglich die einzigen waren, beweist, obschon sie auf Erfindung beruht, welche Bedeutung man seinem agonistischen Auftreten beimaß; auch Olympos und Sakadas werden mit den pythischen Spielen in Verbindung gebracht.

Auch die Melodien dieser Meister hießen nun Nomoi. Ihren Namen führten dieselben nach den Verfassern, indem man vom terpandrischen, polymnestischen usw. Nomos sprach, und dann speziell nach Stämmen (der böotische, äolische Nomos Terpanders) oder nach Metren und musikalischem Charakter (der trochäische, orthische usw.). Daneben ist von drei Tongeschlechtern (γένη), dem diatonischen, dem chromatischen und dem enharmonischen die Rede, in welchem letzteren Vierteltöne (διέσεις) vorkommen. Die Unterabteilungen der Geschlechter sind die Tonarten, welche Tropoi, Harmoniai, bei Plutarch auch Tonoï heißen, die ernste dorische, die rauschende phrygische und die weiche lydische. Erst nach Terpander entstanden dann noch die ionische und die äolische — noch Anakreon brauchte nur die drei alten — und allmählich kamen zu diesen fünf noch zehn Nebentonarten, welche verschiedenen Erfindern beigelegt wurden. Um uns vorzustellen, wie dies alles nebeneinander Platz gehabt, müssen wir eben annehmen, daß das griechische Ton- und Gehörsystem ein anderes gewesen sei als das unsere.

Jedenfalls war bei dieser Musik eine Harmonie in unserem Sinne nicht vorhanden, denn wegen der *unrichtig* oder vielleicht besser gesagt, wegen der nach einem anderen System gemessenen Terzen fehlte *jeder* Dreiklang; die einzige Begleitung war die Oktave und der Einklang; und die Instrumente folgten vielleicht nur der Melodie. Vielleicht dürfen wir sagen, daß das Rhythmische mehr ausgebildet gewesen sei als das Melodische; doch könnten wir uns auch hierin wie in so vielen anderen Fragen irren, welche diese still gewordene Musik stellt.

Terpander komponierte Hexameter. Er richtete Stücke aus Homer für Gesang mit Kithara (Kitharödien) ein und dichtete auch Proömien in dieser Art; aber erweislich hat er auch schon sehr verschiedene Metren behandelt. Ob er selber schon eine Notenschrift erfunden hat, oder ob seine Nomoi erst nach langer mündlicher Überlieferung, etwa im IV. Jahrhundert, aufgezeichnet worden sind, lassen wir dahingestellt; die spätere Zeit kannte nach der Überlieferung des Alypius eine aus Haken und wenigen Buchstaben bestehende ältere Notenschrift für das Instrumentale und eine jüngere aus lauter Buchstaben bestehende für den Gesang; aber noch im IV. Jahrhundert v. Chr. war die Notenschrift nur fähig, die Tonhöhe anzugeben; für die Zeitdauer scheint man sich auf die Qualität der Wortsilben verlassen zu haben.

Olympos,
Sakadas,
ibre Nomoi

Der Kithara wurde die Flöte durch den Phrygier Olympos ebenbürtig, den Erfinder des enharmonischen Tongeschlechts und derjenigen schwungvollen und feurig bewegten Rhythmen, bei denen Arsis und Thesis im Verhältnis von 3 zu 2 stehen (γένος ἡμιόλιον). *Durch die Flöte gewann die Musik eine größere Freiheit. Es war viel leichter, ihre Töne zu vervielfältigen als die der Kithar, zumal da die alten Flötenspieler gewohnt waren, auf zwei Flöten zu spielen.* Olympos, den wir mit O. Müller etwa in die Zeit zwischen 660 und 620 setzen möchten, war der Schöpfer auleischer Nomoi, d. h. reiner Flötenmelodien (meist zu Ehren von Göttern). Es waren meist *heftige und leidenschaftliche Trauerweisen*, wie z. B. die, welche er in Delphi auf den getöteten Python in lydischer Tonart blies; doch gab es von ihm auch ruhig Heiteres und schwärmerisch Begeistertes. Bei alledem war er selbst vielleicht gar nicht Dichter, sondern kann alles ohne Gesang, durch Flötenspiel dargestellt haben. Die Flöte galt dann wesentlich als das dionysische Instrument, während die Lyra und die Kithara apollinisch waren. Doch gab es auch außer jenem Nomos des

Olympos eine pythische Flötenmusik ohne Gesang, welche Sakadas in Delphi vortrug, ja an der ersten Pythiade wurde auch die Aulodie, d. h. die Verbindung von Gesang und Flötenmusik zugelassen. Daß man sie, nachdem der arkadische Musiker Echembrotos dafür bekränzt worden war, wieder abschaffte, hatte seinen Grund darin, daß sie für das Fest einen zu melancholischen Eindruck machte; doch blieb sie beliebt, zumal für den Vortrag der Hexameter und der elegischen Disticha, für die sie zuerst Klonas, ihr Erfinder, angewandt hatte. Eine andere Erfindung dieser Zeit war der dreiteilige Nomos des Sakadas, von dem die erste Strophe dorisch, die zweite

Flötenmusik



Flötenspieler und Thyaden (Stamnos von S. Maria di Capua)

phrygisch, die dritte lydisch gesetzt war. Der Eindruck dieses Meisters auf die Nation war so stark, daß seine Melodien mit denen des späteren Pronomos von Theben noch wetteiferten, als Neu-Messene unter böotischem und argivischem Flötenspiel erbaut wurde.

Wir übergehen die übrigen Instrumente, die Syrinx, die von Ibykos erfundene Sambyke, die Magadis, das Krembalon usw. Wenn auch in der späteren Zeit die Blasinstrumente so stark vertreten gewesen sein mögen wie heute, so war doch im ganzen beim Fehlen aller Streichinstrumente der Reichtum an Instrumenten, d. h. an einzelnen Klangfarben, ein höchst mäßiger. Nur mit einem Worte möge auch der Verbindung von Flöte und Lyra (ἔναυλος κιθάρις), deren Erfindung der Schule eines gewissen Epigonos (in unbestimmter Zeit) zugeschrieben wird, sowie der Wirkung gedacht sein, die man in späterer Zeit durch massenhafte Verwendung desselben Instrumentes erzielte; Athenäos berichtet, daß bei dem Festzuge des Philadelphos ein Chor von 600 Mann aufgetreten sei, worunter 300 Kitharisten mit vergoldeten Kitharn und goldenen Kränzen waren. Immerhin genoß die Verbindung der Menschenstimme mit dem Instrument einen gewissen Vorzug vor der bloßen Instrumentalmusik.

Die Instrumentalmusik

Ihre stärkste Betätigung fand aber die Menschenstimme in der Masse von Chorliedern, wozu der Kultus den Anlaß bot. Hier muß das griechische Wort mit dem Ton eine metrisch melodische Verbindung eingegangen sein, wovon wir jetzt kaum mehr etwas ahnen können.

Auch die Hebung des Chorgesangs knüpft an einen Musiker an, der, wie Terpander, von auswärts nach Sparta kam, nämlich an den Kreter Thaletas, der um die zweite Hälfte des VII. Jahr-

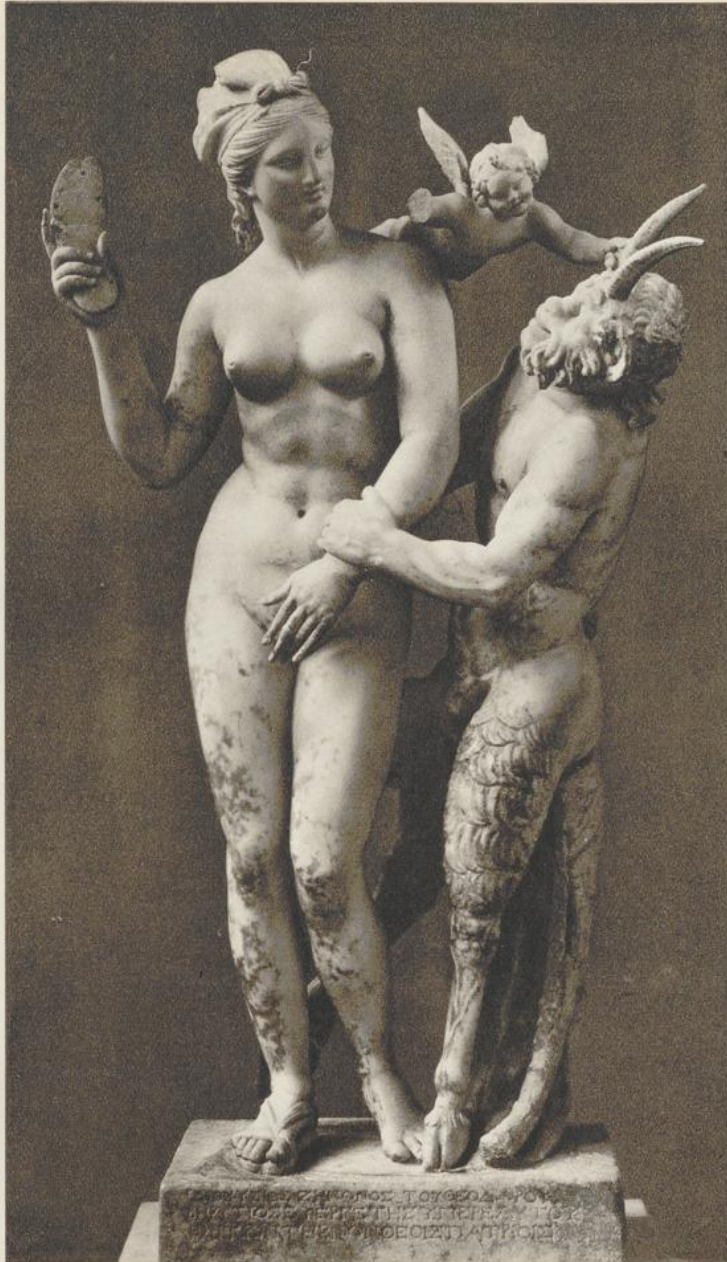
Chorgesang
Thaletas

hundreds dahin geladen worden war, um in der unruhigen Stadt den Frieden zwischen den Bürgern herzustellen, nach einer anachronistischen Sage aber schon Lykurgs Lehrer gewesen sein sollte. Seine kretischen Präzedentien können ebenso der feierliche, ruhige Apollsdienst wie der orgiastische Zeusdienst mit seinen wilden, rauschenden Tanzweisen und dem Waffenlärm der Kureten gewesen sein. In Sparta vervollkommnete er die von Terpander eingerichtete Musikordnung; er schuf besonders Päne (Preislieder auf Apollon) und Hyporcheme, d. h. Nachbildungen mythischer Handlungen durch Rhythmus und Gesten des Tanzes. Hierfür benutzte er außer seiner kretischen Tradition auch Musik und Rhythmik des Olympos. Schon der Pään wurde dadurch stärker belebt; noch munterer und lebhafter aber muß man sich die Hyporcheme denken. Sparta wurde ein Hauptort des Tanzes, und zwar für beide Geschlechter; an den Gymnopädien ahmten die Knaben die Bewegungen des Ringkampfes nach, gingen dann aber in die wilderen bakchischen Tanzweisen über; auch die Pyrrhiche, der Waffentanz, ein Lieblingsreigen der Kreter und Lakedämonier, wurde von den Musikern dieser Schule, besonders von Thaletas, ausgebildet; dieser dichtete hyporchematische Kompositionen zur Pyrrhiche in schnellen, flüchtigen Rhythmen, und ebenso erfand Hierax von Argos, der Komponist berühmter Weisen, die Melodie für einen Tanz, der das Pentathlon darstellte, während von einem anderen Meister jener Zeit, dem Lokrer Xenokritos, berichtet wird, daß er eine besondere lokrische oder italische Tonart erfunden und Dithyramben mit Stoffen aus der heroischen Mythologie komponiert habe. (Vgl. O. Müller, Lit.-Gesch., S. 287 ff., 291 ff.)

Massenhaftigkeit der Chorgesänge

Von der Massenhaftigkeit dieser Chorgesänge machen wir uns nun kaum eine Vorstellung. Sowie eine Polis einem namhaften Gotte irgend etwas zu senden, zu sagen oder ihn zu fragen hat, schickt sie außer ihren Theoren, wenn sie es vermag, auch noch einen Chor mit einem eigens gedichteten und komponierten Liede hin, das er, beim Altar anlangend, zu singen hat, dem sogenannten Prosodion. Namentlich wurden zu großen Festagen und zu berühmten Tempeln auch Knabenchöre gerne mit Opfern gesandt. In der Folge bestand dann der Kultluxus großer Städte noch immer nicht darin, daß ein Chor Verschiedenes gesungen, für mehr als eine Melodie existiert hätte, sondern eine Menge von Chören trat nacheinander auf. Das Einüben der Chöre mag jahrhundertlang ohne Notenschrift, durch bloßes Einsingen und Einmusizieren, etwa mit der Flöte, vorgegangen sein. Jedenfalls aber ergab sich so ein ganz großer populärer Betrieb der Musik. Die Musik wurde gesetzlich von jedermann bis in das dreißigste Jahr betrieben; die Kinder lernten von klein auf die Hymnen und Päne an die Heroen und Götter des Landes, dann die (modernen) Melodien des Philoxenos und Timotheos, nach welchen Knaben und Jünglinge jährlich im Theater unter dionysischem Flötenspiele die Reigentänze aufführten. Ferner herrschte bei den geselligen Vereinigungen lauter Wechselgesang; denn, da jedermann singen lernte, durfte sich niemand weigern zu singen. Außerdem wurden Embaterien (Marschgesänge) mit Flötenspiel und in Marschbewegung sowie jährlich (offenbar besonders kunstreiche) Tänze der jungen Leute in den Theatern eingeübt. Auch Chöre von Jungfrauen gab es, und das alles, weil in dem rauheren Himmelsstriche die Musik zur Milderung des ganzen Lebens unentbehrlich schien.

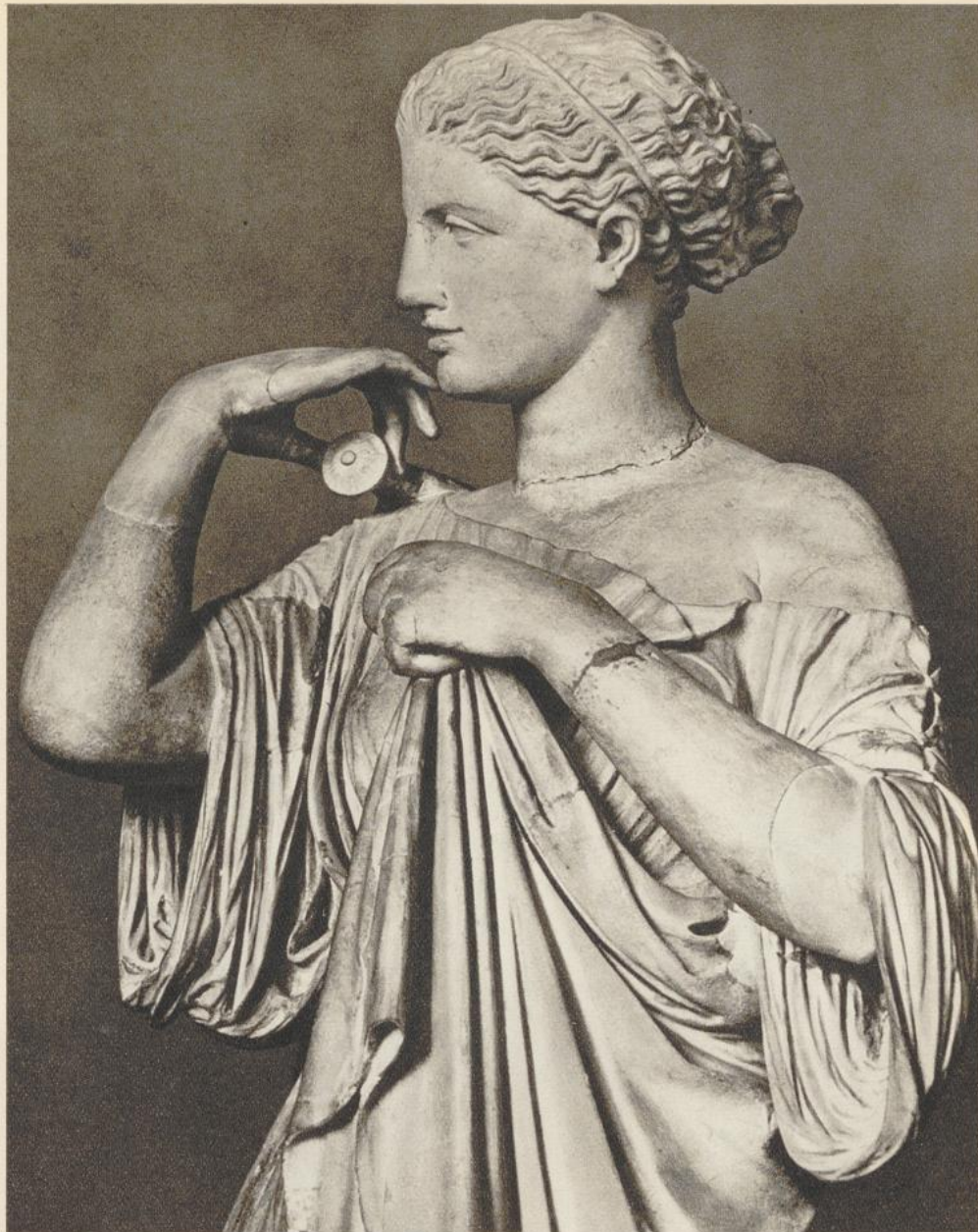
Bei dieser Masse von Chören und der sonstigen Beschäftigung mit der Musik mußte das ganze Volk, wie schon früher gesagt, von Jugend auf musikalisch sein und den einzelnen Kitharöden, Kitharisten, Aulöden usw. eine gewisse Kennerschaft entgegenbringen. Sicher ist, daß bei allen Schranken, in welche diese Kunst durch den Mangel eines Dreiklangs, das späte Aufkommen und die Unvollkommenheit der Notenschrift, die verhältnismäßige Armut an Instrumenten usw. gebannt war, eine hohe Vollendung erreicht wurde, indem sonst die Musik nicht in Parallele mit dem Allerwichtigsten aus dem ganzen übrigen Leben aufträte.



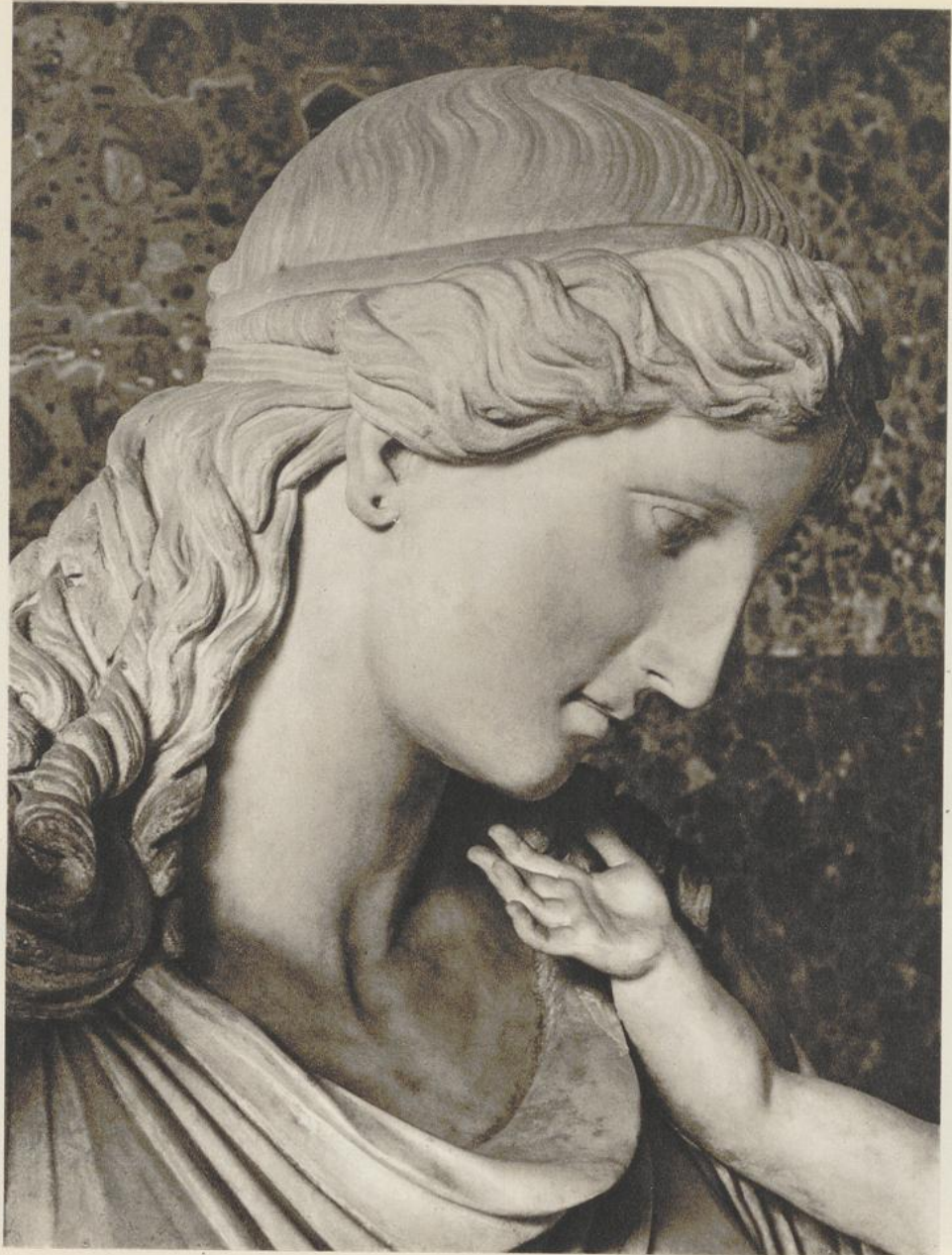
Aphrodite aus Delos (hellenistisch-römisch). Athen. Nationalmuseum



Opferndes Mädchen von Antium (frühhellenistisch). Rom. Thermenmuseum



Artemis aus Gabii (römische Kopie der Artemis Brauronia von Praxiteles). Paris.Louvre



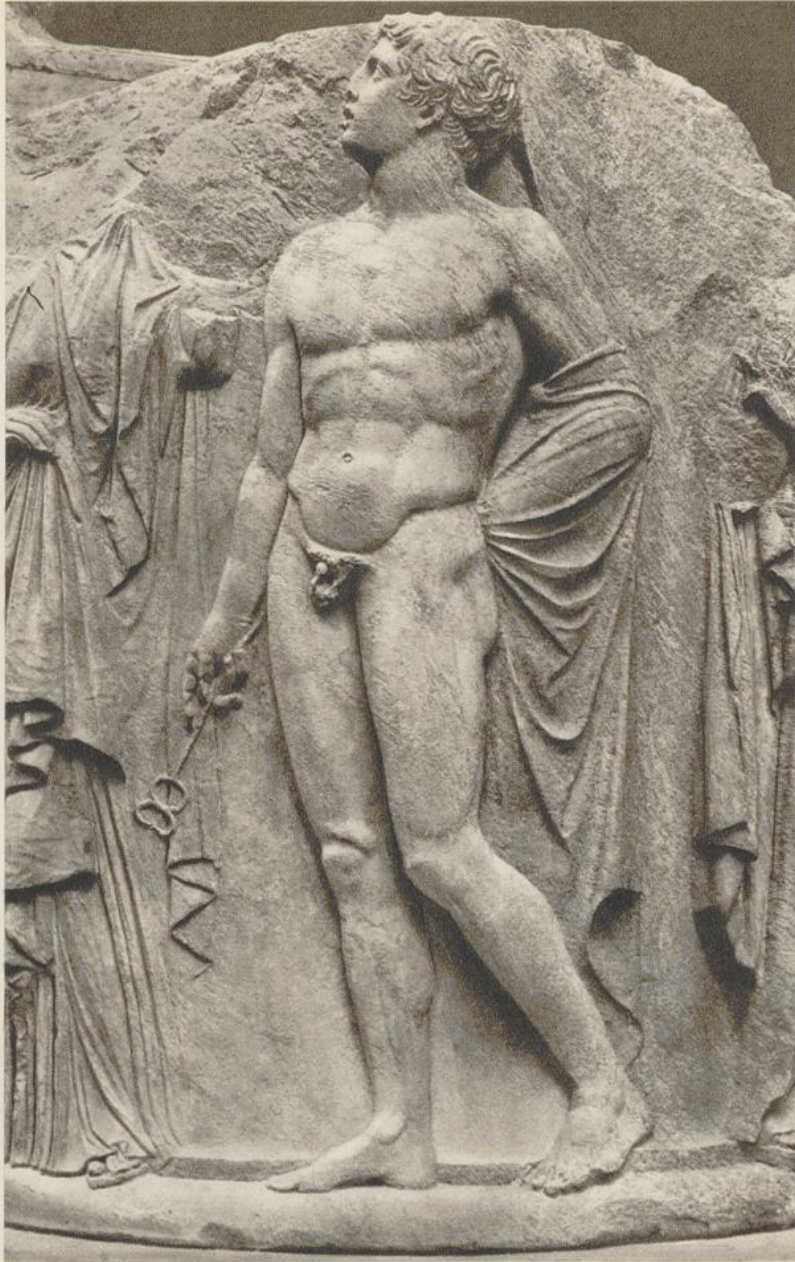
Eirene mit dem Plutosknaben (römische Kopie nach Kephisodot). München. Glyptothek



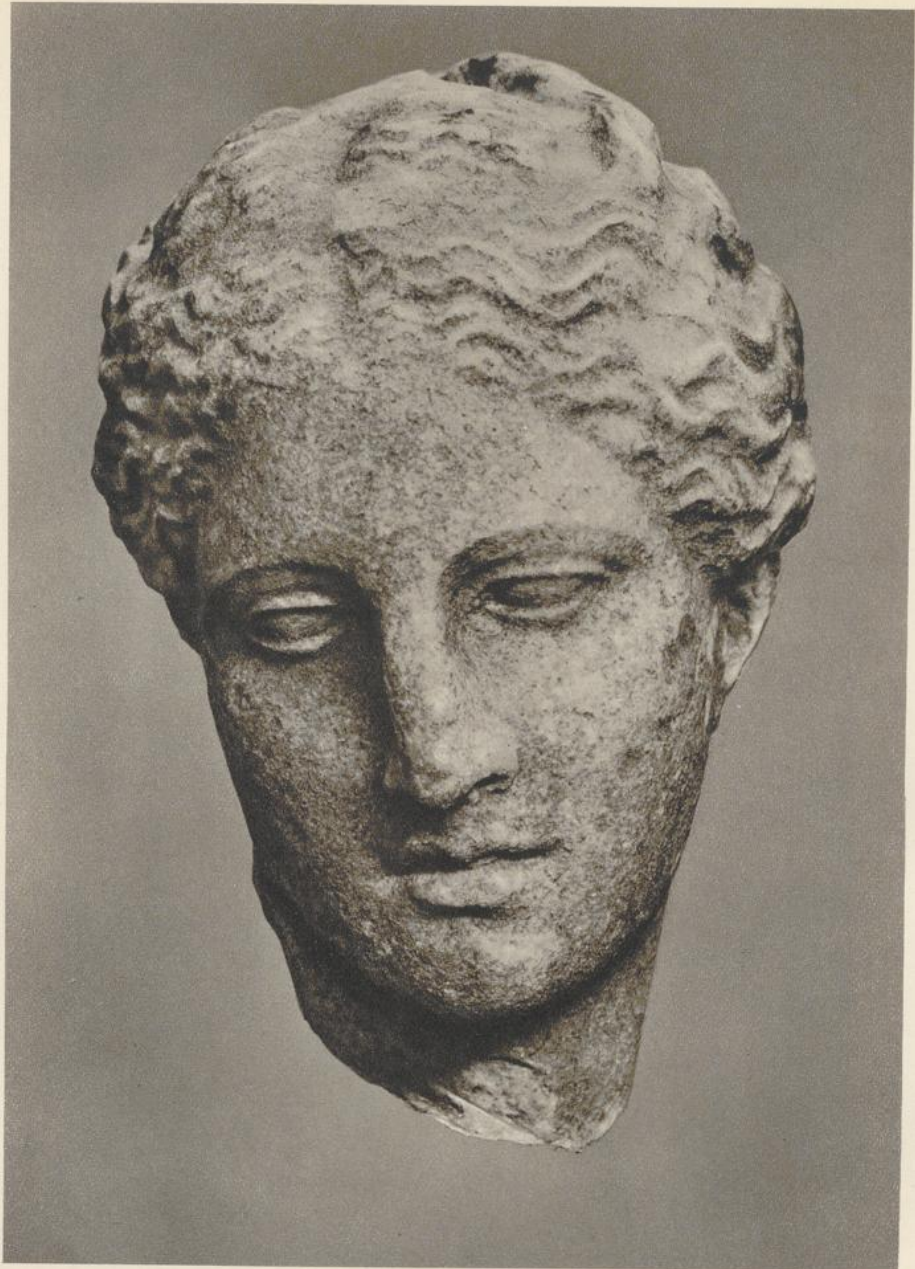
Kinderkopf. München. Glyptothek



Weiherelief einer Tänzerin. Berlin. Museum



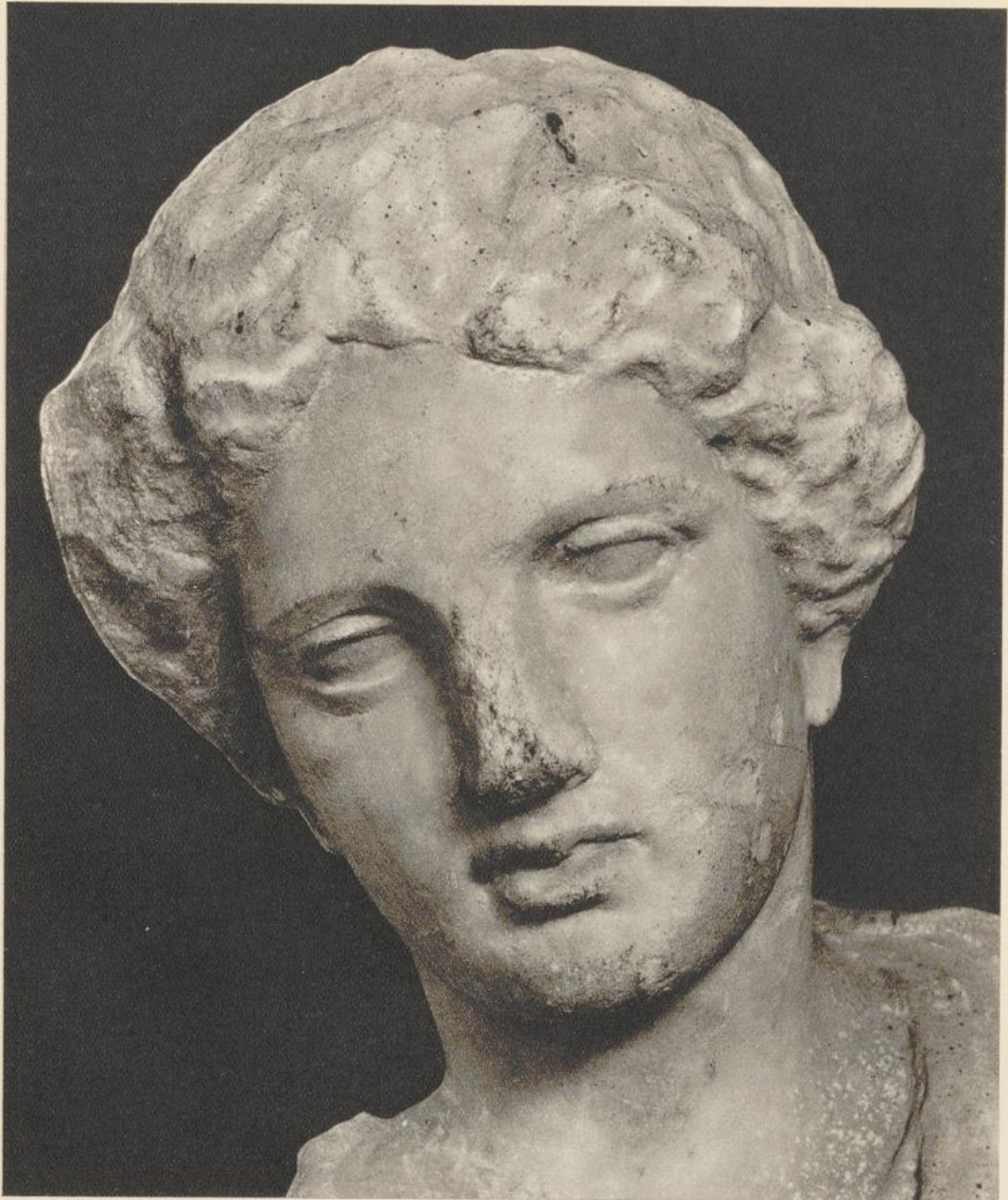
Jüngerer Artemision. Ephesos. Säulenbasis. London. Britisches Museum



Kopf der Hygieia aus Tegea. Athen. Nationalmuseum



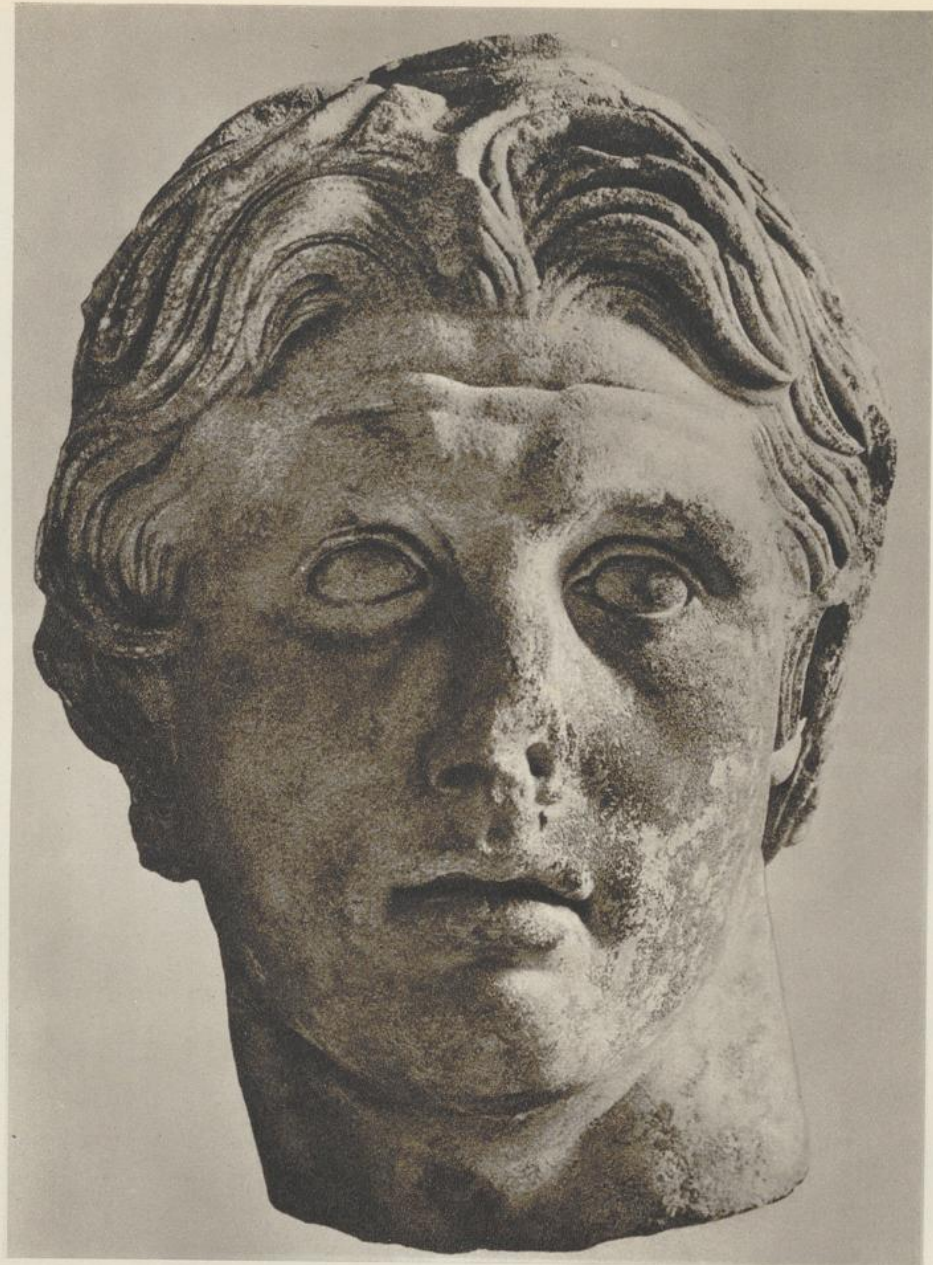
Kopf eines Jünglings vom Nordfries des Parthenon. Athen. Akropolis-Museum



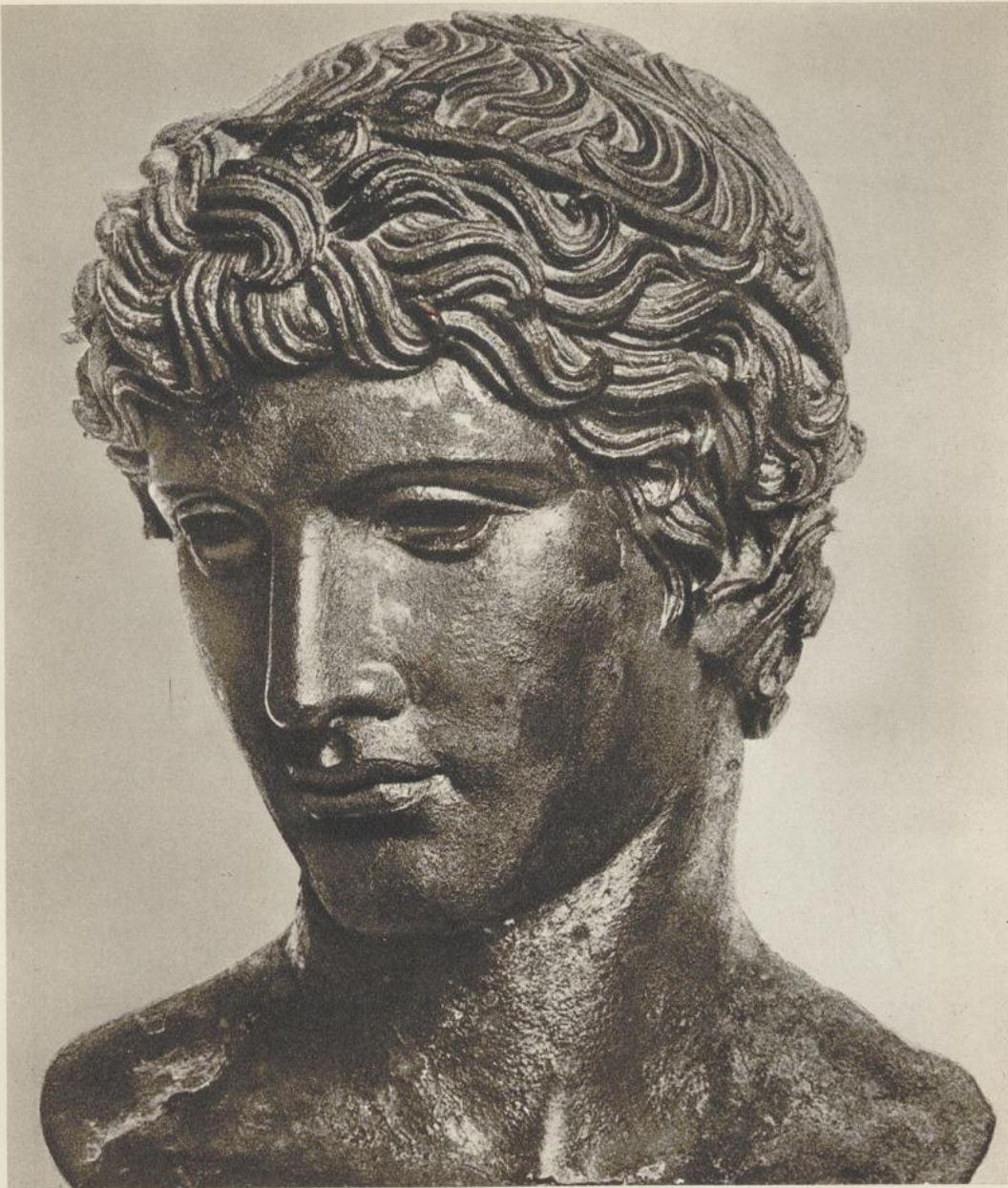
Kopf aus einer Stele. Athen. Nationalmuseum



Dionysos von Argos (römische Kopie). München. Glyptothek



Kopf Alexanders d. Gr. aus Pergamon. Istanbul. Museum



Jünglingskopf von der Statue eines Siegers aus Benevent (?). Paris. Louvre



Grabstele des Aristion. Werk des Aristokles aus Velanidezza. Athen. Nationalmuseum



Sterbender Waffenläufer. Grabstele eines Läufers aus Athen. Athen. Nationalmuseum

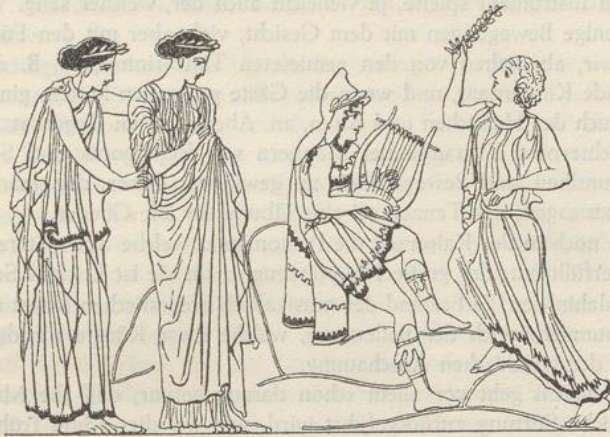


Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Kampf des Achilleus und Memnon
um die Leiche des Antilochos. Delphi. Museum

Hier ist nun auch über den Tanz zu sprechen, der wiederum ein äußerst reiches Phänomen der griechischen Kunst darstellt. Sein Ursprung wird übereinstimmend im Mimischen gesucht, wo ihn auch unser Tanzwesen hat. Aber von diesem letzteren ist hier gänzlich zu abstrahieren. Die Zusammenbewegung vieler ist bei den Griechen viel individueller durch die Gesten, welche sich bei südlichen Völkern von selbst ergeben und die hier in kunstreichen Pantomimen ihren Gipfel erreichen. Zusammen mit dieser Mimik aber, die in der mimetischen Bewegung des ganzen Leibes ihren Ausdruck findet, und wobei auf ein großes pantomimisches Verständnis der Zuschauer

Der Tanz

Unterschied vom modernen Tanzwesen



Der Sänger Thamyros mit zwei Chorsängerinnen und der Nympe Agriope (Gregorianisches Museum)

gerechnet werden darf, ist dem Griechen das rhythmische Gefühl in hervorragendem Maße angeboren, und so bildet sich aus Rhythmik und Mimik stets von neuem der Tanz.

Über seine Geschichte gibt Athenäos ein buntes Vielerlei von Notizen, offenbar schon fast ganz ohne eigenes Verständnis und Anschauung, mit falschen Ideen, wie z. B. der, die alten bildenden Künstler hätten sehr die Gestikulation (offenbar der Menschen überhaupt) studiert und die schönen und edlen Bewegungen gesucht; diese habe man dann (also von Statuen und Gemälden her) in die Tanzchöre und von diesen in die Palästre übertragen.

Notizen des Athenäos

Wir haben es nun zuerst mit einigen weit verbreiteten Tänzen zu tun. Diese haben ihre Namen teils nach einzelnen Gegenden, denen sie ursprünglich angehören, teils nach speziellen Kulturen; einzelne Namen sind auch mimetisch, wie das *Kornausschütten*, die *Schuldaufhebung*, die *Eule* usw. Allgemein üblich war der Waffentanz, die *Pyrrhiche*, die man als Vorübung des Krieges betrachtete, und die in Sparta, wo sie sich am längsten behauptete, schon von den fünfjährigen Kindern geübt wurde, ferner die von den Knaben nackt getanzte *Gymnopädike*, welche wie eine Darstellung der Palästraübungen und des Pankrations erschien, und die *Hyporchematike*, wobei der ganze Chor, und zwar bald ein männlicher, bald ein weiblicher, singend tanzte. Zum Hymnus und zum Pänan wurde bald getanzt und bald nicht.

Hierzu kamen die Tänze der für einen bestimmten Anlaß eingeübten gottesdienstlichen Reigen; gehörte doch die ganze chorische Poesie und Musik mit einem chorischen Tanze zusammen. Keine Mysterienweihe ging ohne Tanz vor sich; so hatten es Orpheus und Musäus, selbst treffliche Tänzer, eingeführt. Und nun kam gar noch vom dionysischen Chortanze her, das Drama, woran

Herleitung aus der mythischen Zeit Gottesdienstliche Reigen

Tänze des Dramas dann später offenbar die Entwicklung alles kunstreicheren Tanzes hing, mit der Emmeleia, dem Tanz der Tragödie, der Sikinnis, dem des Satyrdramas, und dem komischen Kordax. Besonders von Äschylos wird berichtet, daß er viele Tanzschemata erfunden und sie den Choreuten übergeben habe.

Tanz einzelner Neben diesem allem treffen wir den Tanz früh als künstlerische Exhibition einzelner. Vor allem findet er sich mit dem Ballspiele verbunden, das in seinen Bewegungen beinahe ein Tanz war, und zwar dies schon bei den Phäaken. Vor Zuschauern tanzte wohl schon in sehr früher Zeit der, welcher ein Instrument spielte, ja vielleicht auch der, welcher sang. Wir hören, daß die alten Kitharöden wenige Bewegungen mit dem Gesicht, viele aber mit den Füßen machten. Beim Symposion finden wir, abgesehen von den gemieteten Tänzerinnen, z. B. das in Xenophons Convivium auftretende Kinderpaar, und wenn die Gäste getrunken hatten, ging hier oft ein ganz ordinäres Tanzen, auch der Häßlichen und Alten, an. Aber ganz im Gegensatz zu Rom kam das Tanzen auch in nüchternem Zustande bei Männern wie Pythagoras und Sokrates vor. Jener suchte dadurch Gesundheit und Beweglichkeit zu gewinnen, dieser, den man öfter beim Tanz überraschte, pflegte zu sagen, das Tanzen sei eine Übung für alle Glieder.

Pantomimik Zuletzt kam dann noch in der Kaiserzeit die Pantomimik, welche das spätere Altertum mit dem größten Vergnügen erfüllt hat; das große Hauptzeugnis für sie ist Lucians Schrift *de saltatione*. Nachdem wir bis dahin den Tatbestand der musikalisch orchestrischen Kunst in Kürze betrachtet haben, fragen wir nunmehr nach der Bedeutung, welche diese Künste für die Griechen hatten, nach ihrer Macht in der griechischen Anschauung.

Anknüpfung an den Mythos Die Größe dieser Macht geht vor allem schon daraus hervor, daß die Musik durchweg auf göttliche und urzeitliche Stiftung zurückgeführt wird, wie wir dies schon früher gesehen haben. In jeder Hinsicht, sagt Plutarch von der alten Musik, war sie feierlich, weil sie eine Erfindung der Götter war, und Apoll gilt ihm als Urheber der Musik überhaupt. Ganz eigentümlich aber war die ethische Bedeutung, die dieser Kunst zugeschrieben wurde, und von der alle Autoren erfüllt sind. Wir finden sie als Reinigungs- und Heilmittel bei Orphikern und Pythagoreern, und von Pythagoras selbst wird berichtet, daß er mit seinen Rhythmen, Liedern und Heilgesängen (*ἐπιφοδαίς*) sowohl seelische als körperliche Schäden geheilt habe. Aber auch noch Theophrast soll gesagt haben, sie heile viele Gebrechen von Seele und Leib, wobei durcheinander Ohnmacht, Beängstigungen, länger andauernder Irrsinn, Hüftweh und Epilepsie genannt werden, und zwar wird dies durch Vorspielen auf der Flöte zustande gebracht, und nach derselben Quelle heilte der Aristotelesschüler Aristoxenos, der große Musiker und Musiktheoretiker, durch die Flöte einen Irrsinnigen, nachdem dieser durch die Trompete nur in ärgere Tobsucht versetzt worden war.

Kathartische Wirkungen Früh wird auch das Erscheinen großer Meister bei musischen Agonen eine Lebensfrage für das betreffende Fest geworden sein. Ihr prächtig feierliches Auftreten daselbst schildert Herodot, der dergleichen noch erlebt haben muß, bei Anlaß Arions: wie er noch von den Schiffern (welche Griechen, also erstens Mörder von Mitgriechen und zweitens kunstsinnig sind) die Erlaubnis erbittet, in seinem ganzen Schmucke zu singen, und diese es gern gestatten, um den Gesang des besten Sängers von der Welt zu hören, und vom Hinterteil des Schiffes gegen dessen Mitte hintreten (offenbar, damit er völlig frei stehe), und wie er dann zur Kithara den Nomos orthios singt, ehe er den Sprung in das Meer tut. Bei den Musikaufführungen, zumal der Kitharöden, deren Kunst die anerkannteste gewesen zu sein scheint, strömte dergestalt alles ins Theater, daß von feindlicher Seite hierauf so gut wie etwa auch auf die Teilnahme an Volksversammlungen ein Plan gebaut werden konnte. Den Kitharöden Aristonikos von Olynth benützte der bekannte persische Feldherr Memnon wenigstens dazu, um während seines Spieles die Bevölkerungszahl

der bosporanischen Städte berechnen zu lassen, und ein gewisser Alexandros, Phrurarch von Aolis, mietete die besten Virtuosen aus Ionien, die Flötenspieler Thersandros und Philoxenos und die Schauspieler Kallippides und Nikostratos, und sagte eine große Aufführung an. Und, als aus den Nachbarstädten alles herbeikam und das Theater voll war, umstellte er es mit seinen Soldaten und Barbaren und fing die zuhörenden Männer, Weiber und Kinder und ließ sie nur gegen hohe Lösegelder wieder los. Dieses Publikum muß aber an das stillste Zuhören gewöhnt gewesen sein; denn, wie oben gesagt, bleibt es uns so noch ein völliges Rätsel, wie ein gegriffenes oder nur mit dem Plektron angeschlagenes Saiteninstrument mit seiner geringen Resonanz in den weiten Räumen hörbar blieb.

Ein überaus wichtiges Zeichen aber für die Bedeutung der Musik im griechischen Leben ist, daß sich die Literatur frühe mit ihr beschäftigte, während sie die bildende Kunst noch solange auf der Seite liegen ließ. Plutarch bezeugt, daß die meisten Platoniker und die besten Pythagoreer, auch Grammatiker und Harmoniker sich über die alte Musik und deren Verfall ausgesprochen hätten. Eine vielseitige schriftstellerische Tätigkeit über die Musik entfaltete der große Peripatetiker Aristoxenos aus Tarent, dessen erhaltene Schrift von den *Elementen der Harmonik* (*ἁρμονικά στοιχεῖα*) in drei Büchern eine eigentliche Theorie der Musik gibt, während seine verlorenen und nur aus Titeln und Fragmenten bekannten Werke sich mit der Rhythmik, den Instrumenten, der Geschichte der Musik und ähnlichen Themen beschäftigten.

Diese Beschäftigung der Philosophen mit dem Gegenstand wird uns aber leicht begreiflich, wenn wir bedenken, daß die Griechen von der Musik, und zwar von ihrer, uns so unvollkommen bemittelt erscheinenden Musik auf eine ganz rätselhafte, magische Weise affiziert wurden. Hier handelt es sich nun um ein ganz einziges Verhältnis, das sonst, wie uns scheint, in der ganzen Kulturgeschichte nicht mehr so dagewesen ist, nämlich um die innige Relation der Musik zur Erziehung und zum Staatswesen. Wir haben früher die besorgliche Art betrachtet, womit Sparta sich der Musik offiziell versicherte. Es bestand aber überhaupt eine starke Überzeugung von der politischen Seite der Kunst, und diese findet hauptsächlich bei Plato an der wichtigen Stelle de re publica III, 10 ff. ihren Ausdruck. Derselbe hält strenges Gericht über die Tonarten und die Rhythmen, welche in seinem Erziehungsstaat erlaubt sein sollen, und schreitet dann zu einem allgemeinen Satz über die ganze Umgebung des Daseins fort, wobei er die Identität von Schön gleich Gut und Häßlich gleich Schlecht als selbstverständlich festhält; und dann kommt das Spezielle über die Kunstpolizei, die er in seinem Staate für die Nahrung der Jugend nötig fände; die Hauptnahrung liege freilich immer in der Musik, weil Rhythmus und Harmonie am meisten in das Innere der Seele drängen und am festesten darin hafteten. Änderungen in der Musik aber ziehen, wie es an einer anderen Stelle (IV, 3) heißt, die größten Änderungen im Staate nach sich, und darum sollen die Wächter seines Idealstaates ihre Festung auf dem Grunde der Musik errichten.

Solche Aussagen lassen auf eine enorme Erregbarkeit auf einem Gebiete schließen, worin jetzt der ganze Okzident, und selbst der Süden, stumpf erscheint, und von hier aus begreifen wir dann nicht nur die allgemeine Empfindlichkeit für alle Kunst, sondern speziell auch die Möglichkeit der großen dionysischen Erregung, welche bei den Griechen periodisch wiederkehrte.

Vor allem sollten, wie wiederum Plato ausführt, die Gattungen nicht vermischt werden. Hymnen, Klagegesänge (*θρήνοι*), Päne, Dithyramben, kitharodische Melodien sollten ihren besonderen Charakter wahren, und man sollte den der einen Melodie nicht für einen Anlaß brauchen, wo die andere am Platze war. Der Entscheid, ob darnach gehandelt werde, und auch das Recht zu strafen, sollte, wie in der guten alten Zeit, nicht bei dem unmusischen Geschrei der

Beschäftigung
der Philosophen
mit der Musik

Relation zu
Erziehung und
Staatswesen

Platos
Forderungen

De legg. III, 15

Menge, sondern bei den Gebildeten stehen, welche unter völliger Stille das Aufgeführte bis ans Ende durchhörten. Auch Plutarch bemerkt, indem er von diesem Beharren auf dem einmal Gewonnenen spricht, welches keine beliebigen Wechsel der Melodien und Rhythmen gestattete, die musikalischen Weisen hätten nicht umsonst Nomoi (Gesetze) geheißen. So konnte sich die alte Musik in ihrer Beschränkung auf wenige Saiten in ihrer Einfachheit und Feierlichkeit behaupten, und zwar in geflissentlicher Abstinenz, da den Künstlern reichere Mittel wohl bekannt gewesen wären, und die früheren (sehr mäßigen) Neuerer hielten sich alle innerhalb des Schönen (*καλός τύπος*). Auch die Poleis, welche ihre Gesetze am besten bewahrten, — Plutarch nennt Sparta, Mantinea, Pellene, Plato Sparta und Kreta — hielten lange streng an der alten Musik fest.

Widerstreben
gegen
Neuerungen

Das Widerstreben gegen musikalische Neuerungen findet seinen deutlichsten Ausdruck in der Geschichte von dem Kitharöden Timotheos von Milet, dem sein Instrument, weil er die Zahl der Saiten von sieben auf elf vermehrt hatte, von den Spartanern weggenommen und in der Halle Skias aufgehängt worden war. Aber dieser Konservatismus war damals (Timotheos starb alt, 357 v. Chr.) selbst für die Spartaner zu spät, und vom Ende des Peloponnesischen Krieges an herrschte das, was Plato als Theatrokratie bezeichnet, zum Schaden der Poesie und des ganzen geistigen Zustandes von Griechenland. Die Zuschauerschaft war aus einer lautlosen eine laute geworden, als verstände sie, was in musikalischen Dingen schön sei und was nicht. Und wäre es nur wenigstens eine Demokratie freier Männer gewesen. Meister aber wurde der Dünkel aller, alles zu verstehen, der die Frechheit des Urteils im Gefolge hatte. Schuld waren die Dichter selbst, welche in wilder Begeisterung (*βακχεύοντες*) und der Sinnenlust (*ἡδονή*) über Gebühr folgend Threnen mit Hymnen, Päane mit Dithyramben mischten, den Kitharliedern Flötenlieder nachbildeten, kurz alles mit allem vermengten und aus Unwissenheit über die Musik behaupteten, dieselbe habe überhaupt kein System (*ὀρθότης*) und werde am richtigsten nach dem Genusse des Hörers beurteilt, möge dieser etwas taugen oder nicht.

Der Verfall

Jedenfalls hatte in dieser Musik, welche nicht männlich, göttlich und den Göttern wohlgefällig war, sondern als eine entkräftete (*καταργυία*) und geschwätzig vor die Zuschauermassen gebracht wurde, nicht mehr die Poesie den Vorrang; dafür wurde das Instrumentale sehr mächtig, wie denn berichtet wird, daß von Melanippides an die Flötenspieler nicht mehr vom Dichter ihren Sold empfangen und also nicht mehr unmittelbar von diesem und dem Dirigenten abhängig waren. Ein besonders kritisches Phänomen war wohl auch das Zunehmen des Virtuositums, welches von dem Ruhm früherer Sänger wohl zu unterscheiden ist, als Riß in den großen früheren Betrieb der Musik. So wie der einzelne Schauspieler jetzt als Pantomimiker oder als Einzeldarsteller von Rollen einen isolierten Ruhm und großen Gewinn erwartet, so war dies jetzt auch beim einzelnen Musiker der Fall.

Überwiegen
des
Virtuosentums

De legg. II, 6

Diese Entwicklung war eine unaufhaltsame. Wenn auch ein Künstler anfänglich seiner Neuerungen wegen verspottet wurde, so mochte er sich daran erinnern, wie prophetisch Euripides dem Timotheos in einem solchen Falle einst Mut eingeschrieben hatte, indem er ihm sagte, das Publikum werde ihm bald zu Füßen liegen. Plato läßt einen Athener den Verderb, den er notwendig tadeln muß, als unheilbar und weit vorgeschritten bezeichnen; Aristoxenos aber, der erste Musikhistoriker, in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts, ist schon ganz laudator temporis acti. Er sagt: *Da die Zuschauermassen zu Barbaren heruntergekommen sind und diese vulgäre Musik in große Verderbnis geraten ist, erinnern wir uns nur noch zu wenigen unter uns, wie die Musik einst war* (Athen. XIV, 31).