

Mousiké

Im Gedenken an F.A.K.

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke in 20 Bänden, Bd. 12, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 289.

3 Hans-Dieter Bahr, *Zeit der Muße, Zeit der Musen*, Tübingen Phänomenologische Bibliothek, Tübingen: Attempto 2008.

4 Hermann Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern: Francke 1963, S. 24.

1 Hesiod, *Theogonie. Vom Ursprung der Götter*, ed. Otto Schönberger, trans. Otto Schönberger, Universal-Bibliothek 9763, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999, S. 38–39 u. 32, Übers. d. Verf.

Mousiké im antiken Griechenland (~8.-2. Jh. v.u.Z.) umfasst Wort, Musik und Tanz. Der Begriff, »musische Kunst« (μουσική τέχνη), ist dabei erst spät, zu Anfang des 5. Jahrhunderts belegt. Seine vermeintliche Weite aber ist von Anfang an aus einem bestimmten Seinsverhältnis der Zeit zu ihr und aus ihr derart in eine Einheit gebunden, dass Platon das Zeitverhältnis zur mousiké einerseits zur »Muße« verdichten, andererseits aus der Gestimmtheit, die jene verleiht, die Philosophie zur höchsten Musenkunst erklären konnte. Letztere Begriffsextension der »Musik« hat jedoch abermals eine Intension zur Bedingung, die in einer Weise der Zusammengehörigkeit von »Akustik« und »Mathematik« wurzelt, welche – obwohl wir alle diese Begriffe aus dem Griechischen übernommen haben – von unserem ästhetischen wie inhaltlichen Verständnis durch eine Welt getrennt ist. Bevor wir uns daher mit den wenigen hier gegebenen Worten in Begriffsklärungen verlieren, um diese den gegenwärtigen Extensionen der Musik, etwa um »Klang« oder »Sound«, bloß diskursiv gegenüberzustellen, ist es die Position des Verfassers, dass ein fragwürdiger »Aktualitätsbezug« nur aus beider Begriffsintension, ergo von innen, quasi aus der Mitte jener den Zusammenhalt stiftenden Elementen gelingen kann. Insbesondere weil diese Mitte – bei aller anfänglichen Frühe des Abendlandes – als eine mediale und technische verfügt wie gefügt wurde, sodass aus dem »medien-technischen« Substrat der mousiké wohl der einzig außerdiskursive, das heißt mögliche, weil weltverwindende, Aktualitätsbezug aufscheinen mag.

Das bedeutet zuerst, dass wir uns der vorbegrifflichen Herkunft der »musischen Technik«, also dem Können und den Gaben der Musen zuzuwenden haben. Diese aber bürgen für ein Zwiefaches, für ein ahnendes Lauschen und ein wissendes Künden. Die Musen nämlich sind Göttinnen, die »in übereinstimmendem Tone/sound« vernehmen lassen, »was da ist, was sein wird und vorher gewesen«. Es sind diejenigen, die »weissagenden Sang einhauchen«, damit der Sänger »Künftiges und Vergangenes rühme«. ¹ Aus dieser »Selbstberufung« des Dichters, für Geschichte(n) und ihre glanzvolle Verlängerung zu sorgen, wäre bereits eine wesentliche Funktion der mousiké erkannt. Kein Zufall so

14 denn, dass sich zur Selbsterkenntnis der Philo-

sophie – just im Moment als sich diese in Hegel als eine geschichtliche selbst begreift – auf jene anfängliche, primär akustische »Verwunderung« besinnt, welcher die Musen selber entspringen: »Ebenso horchten die Griechen auf das Gemurmel der Quellen und fragten, was das zu bedeuten habe, [...] welches dann weiter die Najade [Nymphe] zur Muse erhebt. Die Najaden oder Quellen sind der äußerliche Anfang der Musen. Doch der Musen unsterbliche Gesänge sind nicht das, was man hört, wenn man die Quellen murmeln hört, sondern sie sind die Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert.« ² Die Selbstinduktion von Göttern und begeisterter Weissagung (μαντεία) aber springt nicht unmittelbar in eine idealistische Geistigkeit, wie etwa in eine vom Range Platons, hinüber, sondern *fußt* regel(ge)recht auf einer zyklisch wiederkehrenden Praktik der Ent-rückung (μανία), die es in ihren Spezifika – und auf diese Konstellation kommt es bei aller hier gebotenen Knappheit an – so nur in Griechenland hat geben können und als »etwas Griechisches« sich hat pflegen und steigern lassen. Denn im Zentrum des erlesenen Sprachgebiets orakelt die Pythia zu Delphi in Hexametern, während zu allerlei peripheren Feierlichkeiten, im symmetrischen Versmaß der Strophe hin zum Altar und der Kata-strophe des Wiegeschritts zurück, sich die Transsubstantiation von sterblichen Bräuten [Nymphen] zu unsterblichen Musen vollzieht. Die Muße des Festes produziert, was sein Glanz feiert. So ereignet sich aus der Gesandtschaft in die »Zeitnis« ³ des musischen Festes die erste THEORIA, jene Ansicht des Göttlichen, die sich im mimetischen Tanzspiel einstellt und sich in der »Durchwesung« eines unzertrennlichen Zu- wie Gegeneinander von Wort, Rhythmus und Melodie be-gründet. Entsprechend verdanken, nach einem kühnen Wort Hermann Kollers, »der ständigen Pflege des Chortanzes, [...] die Griechen die menschengestaltigen Gottheiten.« ⁴

Technischer gesprochen geht dieses so auf die Musen gegründete Formprinzip, das auf alle Künste ausstrahlen wird, auf eine in sich gegenwendige Einheit der altgriechischen Sprache zurück: auf eine zeitliche Quantisierung der Vokale, in lange und kurze, und einer zu dieser Ordnung quer stehenden, melodischen, statt dynamischen Akzentuierung der Worte. Sobald rhythmische und melodische Ordnungen in Hexameter und Gesang zur Musenkunst im Medium der Schrift gefügt werden, wird alle Bewegung, seien es nun konkrete Füße, relative Tonhöhen oder Körper des Himmels, akustisch miteinander rückgekoppelt und als die erste Theorie des Abendlands

füreinander durchsichtig. Deshalb aber geht jede Referenz auf *mousiké*, wenn sie diese auf ihren rituellen oder soziefunktionalen Anteil verkürzt,⁵ fehl. Insbesondere, weil damit das technische Potenzial übersprungen wird, das im produktiven Prozess einer elementaren »Selbststrückbezüglichkeit« der Musenkunst lebendig ist – bis hin zu ihrer erneuten Transsubstantiation in die Produktivität transklassischer Maschinen, das heißt von Computern. Es sind dies die Elemente, welche die Philosophie zur Wissenschaft führen, jene, die noch in vorhistorischer Zeit griechischen Dichtern und Denkern an die Hand gegeben waren, sobald sich ihre Vokale in der neu erfundenen Lautschrift des Alphabets haben als solche darstellen lassen und im Medienwechsel zur ersten Diagrammatik, ersten Melodienotation und ersten Algebra der Welt an und für sich rekursiv wurden. Kurzum, *mousiké* wird die logische Struktur ausbilden, welche die sieben Künste der abendländischen Bildung phono-zentral zusammenhielt.

Konkret dringen noch aus halbhistorischer Zeit wie Orakel klingende Akusmata eines Pythagoras zu Ohren, der sich über das regel(rechte Zusammenklingen zweier Sirenen verwunderte, aber statt nur Weisheit zu bedeuten, sich als erster »Philosoph« nannte, um gewissere Antwort zu geben: »Was ist das Raunende in Delphoi? Die Tetraktys – ganz wie die Harmonie ist, in der die [zwei] Sirenen [singen].«⁶ ΑΒΓΔ, bedeutet 1 zu 2 zu 3 zu 4, sind die sym-phenen Intervalle je zweier Töne im Verhältnis der Saitenlänge von Quinte (2:3) und Quarte (3:4), welche wiederum als ungleiche Töne übereinander gefügt, d. h. ausmultipliziert, in der schönsten HARMONIA der Oktave (1:2) zueinander klingen. Ebenso läuft bei der Addition solches »Tun mit den ersten 4 Zahlen« in die eigene Basis zurück, womit das dekadische System im Kunstwort der »Tetraktys« operational geschlossen wird: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.⁷ Als Siegel für ein algebraisch formuliertes Theorem⁸ weist das Wissen um die Tetraktys schließlich noch vor Platons Ideenlehre über jeden diagrammatischen Anblick⁹ geometrischer Theoria weit hinaus, so dass das »Operieren mit der Tetrade«¹⁰ endlich zur systematischen Weiterteilung von Quinte und Quarte rekursive Anwendung findet – bis das ganze »Große Unveränderliche Tonsystem« der alten Musik durch Archytas kanonisch festgestellt ist.¹¹ Mit anderen Worten: »Musik ruft Mathematik«¹² zum Beginn der abendländischen Wissenschaft herbei, wie einst der Dichter die Musen – um mit Methode weiter Harmonien bis Sounds in Zahlen zu fassen und zu re-produzieren, wie dies einst nur unter Ver-rückung des Gedächtnisses auf

die Muttergottheit aller Musen, Mnemosyne, möglich war.

Der Übergang vom Epos zum Melos, von spontaner Dichtung zu melodischer Komposition, aber ereignet sich insgesamt, so lässt sich abschließend ohne Übertreibung sagen, als musi(kali)sches Spiel mit der Verrückung selbst. Er vollzieht sich als harmonische Kombinatorik tönender Elemente von SYSTEMATA und TONOI, relationalen »Tonzusammenstellungen« und konkreten »Tonhöhenanspannungen«, Toncharakter und Intonation, als funktionale Rückung von Intervallen in Position. Erst die methodische Lehrbarkeit solch wissenden Spiels und spielerischen Wissens bringt in der Wende vom archaischen zum klassischen Zeitalter die Gaben der Musen auf den Begriff, eine *mousiké* TECHNE zu sein,¹³ das heißt, im Spektrum zwischen Fertigkeit und Verfahren systematisch ausgebaut und erfasst, synthetisiert und analysiert zu werden. Unter den Bedingungen der Tetraktys, solange das Spiel der Tonarten im Rahmen der Oktave/Harmonia in sich geschlossen blieb, beförderte die Kombination musikalischer Systeme im Kreis der Pythagoreer die Herausbildung der arithmetischen Verhältnismathematik, wie sie uns in den Elementen des Euklid bis heute erhalten blieb. Im Kreis der Musiker führte sie sehr früh zur Verwerfung einer ursprünglichen an das Instrument gebunden »Griffnotation« und zur Erfindung eines differenzierten, völlig abstrakten Zeichensatzes zur Intonation enharmonischer Melodien. Als jedoch mit dem Aufkommen der »neuen Musik« die alten Beschränkungen fielen, wird das Melos an sich selbst rekursiv: Virtuosen mit klangtechnisch aufgerüsteten Instrumenten synthetisieren einen neuen Sound, indem sie unter anderem beginnen, das verrückende Spiel von Toncharakter und Intonation noch zur Laufzeit der Melodie auf die harmonischen Bedingungen ihres eigenen melodischen Fortgangs zurückzubiegen.

Damit sich hingegen aus der techno-logischen Zahlenwelt unserer heute an sich rekursiven Sirenen und Verrückungsmethoden noch ein Verdichten und Bedenken von »Musik« ereignen kann, dass sie uns anders als irgendein Ethnosound zu Ohren kommt, hängt noch immer am Wissen und der Erinnerung an die Musen. ■

5 Holger Schulze, *Musik oder Sound: Zwei Formationen in Positionen. Texte zur aktuellen Musik: Sound Studies*, Nr. 86/ Februar 2011, S. 7.

13 Martin Litchfield West, *Ancient Greek music*, Oxford: Clarendon Press, 1994, S. 225.

6 Übers. Friedrich A. Kittler, *Aphrodite*, München: Fink, 2006, S. 234.

7 Weiter lässt sich die deshalb »heilige Dekas« mit zehn Rechensteinechen in die sym-metrische Ansicht eines gleichschenkligen Dreiecks solange in den Sand auslegen, bis sich die zahlhaft-abstrakte Bild-ungsregel jenes berühmten Wahrzeichens der Pythagoreer als harmonisches und arithmetisches Mittel der Oktave zu erkennen gibt (ungekürzt: 6:8::9:12).

8 Dass es nämlich für epimore Zahlenverhältnisse $((n+1)/n)$, z.B. für 2:1; 3:2; 4:3, also auch für Oktave, Quinte, Quarte, kein ganz rationales geometrisches Mittel gibt.

9 Vgl. Anm. 7.

10 Johannes Lohmann, *Der Ursprung der Musik II*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16, No. 3 (January 1), 1959, S. 283, Anm. 1.

11 Martin Vogel, *Die Enharmonik der Griechen. 1. Teil: Tonsystem und Notation*, vol. 1, *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 3, Düsseldorf: Gesellschaft zur Förderung der Systematischen Musikwissenschaft, 1963, 85–92.

12 Friedrich A. Kittler, *Aphrodite*, a.a.O., S. 211.