

---

*Sonderdruck:*  
Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte  
55. Jahrgang, Heft 3 (2003)

---



Brill – P.O.B. 9000 – 2300 PA Leiden  
The Netherlands

## THOMAS SCHIPPERGES

### Vom leeren Schein der Musik

Paradoxa der *effectus musicae* in Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheims „Declamatio“ *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium* (1530)

Heinrich Schipperges zum 85. Geburtstag

#### I.

Goethe, im ersten Teil von *Dichtung und Wahrheit*, schildert unter den Eindrücken seiner Frankfurter Jugendzeit (1762) die Bekanntschaft mit dem Juristen Hofrat Wilhelm Friedrich Hüsgen:

„Ich hatte nicht lange um ihn gelebt und seine Lehren vernommen, als ich wohl merken konnte, daß er mit Gott und der Welt in Opposition stehe. Eins seiner Lieblingsbücher war *Agrippa de vanitate scientiarum*, das er mir besonders empfahl, und mein junges Gehirn dadurch eine Zeit lang in ziemliche Verwirrung setzte. Ich war im Behagen der Jugend zu einer Art Optimismus geneigt, und hatte mich mit Gott oder den Göttern ziemlich wieder ausgesöhnt [...]. Auch was die Menschen thaten und trieben sah sich läßlich an, und fand manches Lobenswürdige, womit mein alter Herr keineswegs zufrieden sein wollte. Ja, als er einmal mir die Welt ziemlich von ihrer fratzenhaften Seite geschildert hatte, merkte ich ihm an, daß er noch mit einem bedeutenden Trumpfe zu schließen gedenke. Er drückte, wie in solchen Fällen seine Art war, das blinde linke Auge stark zu, blickte mit dem andern scharf hervor und sagte mit einer näselnden Stimme: Auch in Gott entdeck' ich Fehler.“<sup>1</sup>

Verwirrtheit, Verwirrung auch, um die Schrift *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium et de excellentia verbi dei declamatio* (1530)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Dichtung und Wahrheit*, erster Teil, viertes Buch, in: Goethes Werke (Weimarer Ausgabe), hg. im Auftrage der Großherzogin von Sachsen, I. Abt., Bd. 26, Weimar 1889, Nachdr. München 1987, Bd. 30, S. 254 f.

<sup>2</sup> Erstaug. Antwerpen 1530; weitere Ausg. 1536 ff. (auch Übers. ins Deutsche, 1534, und Französische, 1605) sowie in: *Opera*, 1600/1970, Bd. 2; Neuausg. und Revision der (anonymen) Übers. v. 1713 durch Fr. Mauthner: *Agrippa von Nettesheim, Die Eitelkeit und Unsicherheit der Wissenschaften und die Verteidigungsschrift* (Bibliothek der Philosophen 5 und 8), zwei Bde., München 1913. Zu (mutmaßlichen) verschiedenen Fassungen vgl. V. Perrone Compagni (Hg.), *Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. De occulta philosophia*; Neuausg. (Studies in the history of christian thought 48), Leiden 1992, S. 7, Anm. 19. Zu den Titelvarianten der verschiedenen Drucke: J. Ferguson, *Bibliographical notes on the treatises „De occulta philosophia“ and „Der incertitudine et vanitate scientiarum“ of Cornelius Agrippa*, in: *Proceedings of the Edingburgh Bibliographical Society* 12 (1924), S. 1-21, sowie Güpners Hinweise zur Übersetzung in seiner Neuausgabe: S. Wollgast (Hg.), *Agrippa von Nettesheim. Über die Fragwürdigkeit, ja Nichtigkeit der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*, übers. und mit Anmerkungen versehen von G. Güpner, Berlin 1993; brauchbar ist auch das Nachwort des Herausgebers, die Übersetzung selbst – zumindest des Musikkapitels – geht in zu zahlreichen Fällen an dem Gemeinten vorbei.

des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (gest. 1535)<sup>3</sup> hat es noch immer gegeben<sup>4</sup>. Wohl galt das Buch späteren Zeiten, wenn man es überhaupt noch zur Kenntnis nahm, nurmehr als kurios. Und seinen anfänglich so großen Erfolg – zu Lebzeiten des Autors bereits erschienen mindestens acht Neuauflagen (darunter sechs 1531), weitere folgten postum<sup>5</sup> – förderte nicht zuletzt auch die Verdammung von Seiten der theologischen Fakultäten der Universitäten zu Paris und zu Löwen.<sup>6</sup> Doch enthält die Schrift mehr als die topische Gesellschafts- und Zeitkla-

<sup>3</sup> Mauthner gibt in seiner Einleitung (1913) mit kritischer Distanz zu den biographischen Quellen – es sind fast ausschließlich die rund vierhundertfünfzig Briefe von Agrippa selbst (*Epistolarum Henrici Corneli Agrippae ad Familiares et eorundem ad ipsum libri VII*, in: *Opera*, 1600/1970, Bd. 2, S. 593-1073) – eine vielfach rezipierte ausführliche Lebensbeschreibung. Umfängliche Monographien verfaßten H. Morley (*The life of Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim, doctor and knight*, 2 Bde., London 1856; auf seine romanhaften Ausführungen stützen sich auch die zahlreichen Anekdoten um den Magier Agrippa), A. Prost (*Les sciences et les arts occultes au XVIe siècle. Corneille Agrippa. Sa vie et ses œuvres*, Paris 1881-1882, Nachdr. Nieuwkoop 1965) oder J. Orsier (*Henri Cornélius Agrippa. Sa vie et son œuvre d'après sa correspondance (1486-1535)*, Paris 1911. Eine neuere Studie (mit Bibliographie) schrieb Ch. G. Nauert Jr.: *Agrippa and the crisis of Renaissance thought (Illinois studies in social sciences 55)*, University of Illinois/ Urbana 1965); vgl. als grundlegend auch zwei kürzere Arbeiten Nauerts (*Agrippa in Renaissance Italy. The esoteric tradition*, in: *Studies in the Renaissance 6* (1959), S. 195-222, und *Agrippa von Nettesheim. 1486-1535*, aus dem Engl. v. K. Fleischer, in: *Rheinische Lebensbilder 4*, Düsseldorf 1970, S. 57-77) sowie die Artikel von H. Grimm (*Neue deutsche Biographie*, Bd. 1, Berlin 1953, S. 104-106), K. Goldammer (*Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 2, Berlin und New York 1978, S. 118-123) oder W.-D. Müller-Jahncke (*Die deutsche Literatur. Biographisches und bibliographisches Lexikon*, Reihe 2: *Die deutsche Literatur zwischen 1450 und 1620*, Abt. A: *Autorenlexikon*, Frankfurt am Main 1990) und den biographischen Abriss von M. van der Poel (*Cornelius Agrippa, the humanist theologian and his declamations*, Brill's studies in intellectual history 77, Leiden 1997, S. 15-49; hier auch ein neues und umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis).

<sup>4</sup> E. Metzke, *Die „Skepsis“ des Agrippa von Nettesheim. Eine Studie zur Geschichte des deutschen Geistes im ausgehenden Mittelalter*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft 13* (1935), S. 407-420; Neudr. in: ders., *Coincidentia oppositorum. Gesammelte Studien zur Philosophiegeschichte (Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft 19)*, hg. von K. Gründer, Witten (Ruhr) 1961, S. 7-19; G. H. Daniels, *Knowledge and faith in the thought of Cornelius Agrippa*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 26* (1964), S. 326-340; G. Rudolph, *„De incertitudine et vanitate scientiarum“*. Tradition und Wandlung der wissenschaftlichen Skepsis von Agrippa von Nettesheim bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: *Gesnerus*, Aarau 23 (1966), S. 247-265; P. Zambelli, *Agrippa nelle fonti e negli studi recenti*, in: *Rinascimento 8* (1968), S. 169-199, übers. aus dem Ital. von W. Hirdt; *Agrippa von Nettesheim in den neueren kritischen Studien und in den Handschriften*, in: *Archiv für Kulturgeschichte 51* (1969), S. 264-295; B. C. Bowen, *Cornelius Agrippa's De Vanitate: Polemic or Paradox?*, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 34* (1972), S. 249-256; E. Korkowski, *Agrippa as ironist*, in: *Neophilologus 60* (1976), S. 594-605.

<sup>5</sup> Amsterdam 1530, o. O. 1536, o. O. 1564, in *Opera*, 1600/1970, Bd. 2; dtsh. Übers. Von der Haylosigkaitt, Eytteykaytt und Ungewisshait aller menschlichen Künst und Weyshait, in: *Desiderius Erasmus, Das theur und künstlich Büchlein morie encomion*, Ulm 1934.

<sup>6</sup> Die von den Löwener Theologen inkriminierten Textstellen aus *De incertitudine refferiert* van der Poel (wie Anm. 3), S. 127 ff., die Sorbonner Passagen gibt Appendix 1 wieder (ebd., S. 269 ff.).

ge.<sup>7</sup> In den genau hundert Kapiteln des Werkes (mit drei Ergänzungskapiteln übergeordneten Inhalts) erscheinen alle nur vorstellbaren Beschäftigungen des menschlichen Denkens und Handelns in Frage gestellt, eine Gesamtheit der Kultur- und Lebensäußerungen, von Spielen und Gewerben über die Einzelwissenschaften bis hin zur Medizin und Jurisprudenz, schließlich selbst die Disziplinen der Philosophie und Theologie. Am Ende bleibt die Heilige Schrift allein als lohnendes Beschäftigungsobjekt einer nüchtern aufnehmenden Bibelkunde, einmündend im schlichten Glauben, und mit ihr das *encomium asini* als Lob der Herzenseinfalt, wie sie Agrippa, in Anlehnung an die Terminologie des Erasmus (1511)<sup>8</sup>, als Ideal der Apostel und der ersten Christen herleitet: „Nihil scire felicissima vita.“<sup>9</sup>

Das Erscheinen der Schrift steht indes – dieser Botschaft entgegen – inmitten des Bemühens Agrippas um die Verbreitung seiner eigenen wissenschaftlichen Werke mit kaiserlichem Privileg seit 1529. Im nachfolgenden Jahr ging der Kommentar zur *Ars brevis* des katalanischen Platonisten Raimundus Lullus (gest. 1316) in Druck<sup>10</sup> sowie das erste Buch seines gelehrten Lebenswerkes, an dem er nach erstem Abschluß 1510 unablässig weiterschrieb: *De occulta philosophia libri III sive de magia*<sup>11</sup>, Versuch einer Theorie und Praxis der Magie aus dem Geiste der Wissenschaft<sup>12</sup>. Die Wissenschaftsgeschichte hat angesichts des nahezu gleichzeitigen Erscheinens von *De incertitudine et vanitate* und *De occulta philosophia* immer wieder die Frage nach den nun letztgültigen Auffassungen des Autors beschäftigt, beziehungsweise nach dem Anliegen einer solchen, offenbar bewußten Koinzidenz.<sup>13</sup> Stellt die polemisch-kritische „declamatio“ über die Fragwürdigkeit und Nichtigkeit der Wissenschaften und Künste quasi eine vorausgeschickte Ge-

<sup>7</sup> Hierzu E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, neunte Aufl. 1978, S. 105 (Anm. 1 mit Literaturverweisen).

<sup>8</sup> Vgl. W. Kaiser, Praisers of Folly. Erasmus, Shakespeare, Rabelais, Cambridge/ Mass. 1963.

<sup>9</sup> Der Erstausgabe vorangestelltes Motto; vgl. Ed. Mauthner (wie Anm. 2), S. 3.

<sup>10</sup> In *Artem brevem Raymundi Lulli commentaria*, Köln 1533; in: Opera, 1600/1970, Bd. 2, S. 315-451; die Schrift entstand um 1507/08, zu einem möglichen vorgängigen Druck vgl. *De occulta philosophia*, Ed. Perrone Compagni (wie Anm. 2), S. 2, Anm. 4.

<sup>11</sup> Lyon und Paris 1531; endgültige Fassung Köln 1533, dies. in: Opera, 1600/1970; vgl. auch die Ausgabe durch K. A. Nowotny (Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia libri III sive de magia*, Faks. des ältesten Drucks der endgültigen Fassung Köln 1533, mit Einführung, Erläuterungen, Bibliographie und 29 Appendices, Graz 1967) und die Übersetzung von F. Barth (*Die magischen Werke* [zuerst: *Die Cabbala des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim*], Stuttgart 1855, zahlreiche Neuauflagen, mit Einführung von K. Benesch, vierte Aufl., Wiesbaden 1997).

<sup>12</sup> Hierzu vor allem W.-E. Peuckert, *Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weißen und schwarzen Magie*, Stuttgart 1936, zweite, überarb. und erw. Aufl. 1956, dritte Aufl. 1976, S. 107 ff., und W.-D. Müller-Jahncke, *Magie als Wissenschaft im frühen 16. Jahrhundert. Die Beziehungen zwischen Magie, Medizin und Pharmazie im Werk des Agrippa von Nettesheim (1486-1535)*, Diss. Marburg 1973.

<sup>13</sup> Zu den Diskussionen um das nahezu gleichzeitige Erscheinen der Schriften vgl. Bowen (wie Anm. 4), S. 249 f.



genschrift zu dem wissenschaftlich ambitionierten Hauptwerk dar, dessen Widerrufung und Preisgabe? Fritz Mauthner nannte es ein „Bekennnisbuch“.<sup>14</sup> Geschrieben um 1526 in zugespitzter Lebenssituation, manifestiere sich in *De incertitudine et vanitate* nicht nur die skeptische Bestandsaufnahme des Sittenverfalls in Kirche, Politik und Gesellschaft, sondern auch des eigenen Scheiterns Agrippas im lebenslangen Bemühen um die Wissenschaften, um Wissen in Philosophie und Juristerei, Medizin und Theologie, und zugleich um deren Umsetzung – wie Gerberts *Lexicon der Tonkünstler* (1790) mit treffender Charakteristik des unstet Suchenden schreibt – in „großen Rollen“<sup>15</sup> im ganzen westeuropäischen Umfeld, sei es als Soldat und Diplomat oder Arzt und Gelehrter, so im Dienste Kaiser Maximilians I. (1511-17) oder Margarete von Österreichs (1529-32), als Syndicus der Stadt Metz (1518-20) und als Leibarzt der Herzogin und Königinmutter Louise von Savoyen in Lyon (1524-27). Ein Werk also „des Zweifels, ja der Verzweiflung an menschlichen Wissenschaften und Fähigkeiten“?<sup>16</sup> Auf der anderen Seite steht der Verdacht, Agrippa „attacked the arts and sciences solely in order to show his talent for sharp but useless paradoxical reasoning“.<sup>17</sup>

Als Paradox ist Agrippas Buch bereits von den unmittelbar Nachlebenden aufgefaßt worden. Unter dem Titel *Paradoxe* erschien 1608 eine Neuedition der französischen Übersetzung von Louis Turquet de Mayerne (zuerst 1582 als *Déclamation sur ...*): *Paradoxe sur l'incertitude, vanité et abus des sciences. Traduit en françois, du latin de Henry Corneille Agrippa. Œuvre qui peut profiter, et qui apporte merveilleux contentement à ceux qui frequentent les cours des grands seigneurs, et qui veulent apprendre à discourir d'und infinité de choses contre la commune opinion.*

Und ähnlich verweist Sir Philip Sidney (gest. 1586) auf Agrippa, den „smyling rayler“, in der Abhandlung *The defence of* (oder *An apo-*

<sup>14</sup> Die Eitelkeit und Unsicherheit (wie Anm. 2), Einleitung, S. II.

<sup>15</sup> S. Walther, Art. Agrippa (Henricus Cornelis), in: E. L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Teil 1, Leipzig 1790, Sp. 18.

<sup>16</sup> Rudolph (wie Anm. 4), S. 256; hierzu auch R. Stadelmann, Vom Geist des ausgehenden Mittelalters. Studien zur Geschichte der Weltanschauung von Nicolaus Cusanus bis Sebastian Franck, Halle 1929, Nachdr. Stuttgart und Bad Canstatt 1966 („Zweifel und Verzweiflung bei Agrippa von Nettesheim“, S. 79-86). Christopher Marlowe nennt seinen Faust „[...] as cunning as Agrippa was, / Whose shadows made all Europe honour him“ (The tragical history of Dr. Faustus, 1592, erster Akt, erste Szene, 116 f.). Immer wieder ist auf Agrippa von Nettesheim als Vorbild auch für Goethes Faust verwiesen worden; genannt seinen nur aus der älteren Literatur die Aufsätze von W. Windelband (Goethes Faust und die Philosophie der Renaissance, in: Präludien. Aufsätze und Reden zur Philosophie und ihrer Geschichte, Tübingen 1883, vierte Aufl. 1911, Neuausg. 1924, Bd. 1, S. 191-212), A. Reichl (Goethes Faust und Agrippa von Nettesheim, in: Euphorion 4 (1897), S. 287-301) und G. Ritter (Ein historisches Urbild zu Goethes Faust, in: Preussische Jahrbücher 141 (1910), S. 300-324).

<sup>17</sup> Van der Poel (wie Anm. 3), S. 6; so vor allem Metzke (wie Anm. 4) und I. Backus, Agrippa on „Human knowledge of god“ and „Human knowledge of the external world“, in: Archiv für Geschichte der Philosophie 65 (1983), S. 147-159.

logie for) poesie (beide Ausgaben London 1595/ 1868, S. 49)<sup>18</sup>, seiner Antwort auf Stephen Gossons Generalangriff gegen die Dichtung der Zeit als Demoralisierung der Sitten (*The school of abuse*, 1579/ 1868). Agrippa selbst zumindest hat (im Eingang seiner Verteidigungsschrift gegen die Angriffe der Theologen von Löwen<sup>19</sup>) nachdrücklich auf den unterschiedlichen Charakter seiner Schriften *De occulta philosophia* und *De incertitudine et vanitate* verwiesen. Er zeigt hier die Ungleichheit einer wissenschaftlichen Abhandlung auf, die als *assertio* ernst genommen werden will, und einer *declamatio* als rhetorisch geprägte Schriftgattung mit eigenen Bedingungen und Lizenzen.<sup>20</sup> Eine *declamatio*, schreibt Agrippa, urteilt nicht und dogmatisiert nicht, sondern trifft ihre Aussagen zwischen Scherz und Ernst, zwischen Nichtigkeit und Strenge. Sie läßt unterschiedliche Standpunkte zu, stellt Wahres neben Falsches und Zweifelhafte:

„[...] da disputiert sie, dort mahnt sie, nicht überall missbilligt oder lehrt oder behauptet sie] und verrät auch nicht überall meine innersten Herzensüberzeugungen, bringt viele hinfällige Beweisgründe bei, damit auch etwas da ist, was der Gegener widerlegen oder richtigstellen kann“ (*Apologie* 42, Ed. Mauthner 1913, Bd. 2, S. 283).

In der Tat also scheint für Agrippa hinter dem Titel „declamatio“ – fernab des Widersinnigen und Absurden: „sharp but useless“ (vgl. Anm. 16) – die zeittypische<sup>21</sup> philosophisch-literarische aber auch theologische Tradition der (operativen) Paradoxie zu stehen.<sup>22</sup> Als gesichert

<sup>18</sup> P. Sidney, *The defence of poesie*, London 1595; Zweitausg. *An apologie for poetrie*, ebd.; *Apologie for poetrie*; Repr. (English Reprints 4), hg. von E. Arber, Birmingham 1868; hierzu A. C. Hamilton, Sidney and Agrippa, in: *Review of english studies*, N.S. 7 (1956), S. 151-157; vgl. auch Bowen (wie Anm. 4), S. 251, sowie M. van der Poel, *The french translation of Agrippa von Nettesheim's Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium. Declamatio as paradox*, in: J. Beer/ K. Lloyd-Jones (Hg.), *Translation and the transmission of culture between 1300 and 1600* (Studies in medieval culture 35), Kalamazoo/ Mich. 1995, S. 305-329; und ders., 'Paradoxon' et 'adoxon' chez Ménandre le rhéteur et chez les humanistes du début du XVIe siècle. A propos du „De incertitudine et vanitate scientiarum“ d'Agrippa de Nettesheim, in: R. Landheer/ P. J. Smith (Hg.), *Le paradoxe en linguistique et en littérature* (Histoire des idées et critique littéraire 350), Genf 1996, S. 199-220.

<sup>19</sup> Zu den Verteidigungsschriften (*Apologia und Querela*, in: *Opera*, 1600/1970, Bd. 2, S. 257-330 und 437-459) vgl. Prost 1882 (wie Anm. 2), Bd. 2, App. 31, S. 515 f.; Nauert 1965 (wie Anm. 3), S. 108 f.; P. Zambelli, *Humanæ litteræ, verbum divinum, docta ignorantia negli ultimi scritti di Enrico Cornelio Agrippa*, in: *Giornale critico della filosofia italiana* 47 (1966), S. 102-133.

<sup>20</sup> So in Kap. 1, 3 und 42; hierzu namentlich die Studien von M. van der Poel: *De declamatio bii de humanisten. Biidrage tot de studie van de functies van de rhetorica in de Renaissance. With an English summary*, Nieuwkoop 1987; *The latin declamatio in Renaissance humanism*, in: *The Sixteenth Century Journal* 20 (1989), S. 471-478; *Agrippa von Nettesheim and rhetoric. An examination of the Declamatio de Originali Peccato*, in: *Humanistica Lovaniensia* 39 (1990), S. 177-206; sowie van der Poel (wie Anm. 3).

<sup>21</sup> R. L. Colie, *Paradoxia epidemica. The Renaissance tradition of paradox*, Princeton 1966; Zambelli (wie Anm. 4), S. 284 f.

<sup>22</sup> Aristoteles bestimmt „paradox“ unter dem Gegenbegriff ἐνδοξος, das allgemein An-

geltenden Erkenntnissen und allgemein anerkannten Erwartungen sind hier methodisch Widermeinungen entgegengestellt. Und auch die Durchgängigkeit der negativen Wertung ist Methode. Einseitigkeiten oder gelegentliche Überspitzungen, Polemik und Satire, zuweilen auch Ironie, gehören zu den Mitteln der Beweisführung. Rhetorisches Spiel und ernste Absicht erscheinen gemischt.<sup>23</sup> Das Paradox, in der Definition der Zeit, ist das, was der Meinung der großen Menge zuwiderläuft und was sich von den allgemeinen Überzeugungen entfernt („[...] quae praeter vulgi opinionem fiunt aut dicuntur, quae a communi omniumve opinione absunt“; Goclenius 1615, S. 206<sup>24</sup>), das Unvermutete und Erstaunliche, welches gegen die übliche Meinung und Ergründung vorgebracht wird („[...] inopinatum et admirabile, quod praeter opinionem et exputationem effertur“<sup>25</sup>). Und anders als das Absurde, welches eine Negation des Wahren bezeichnet, negiert das Paradoxon, indem es gleichwohl wahr sein kann, nicht mehr als die Überzeugung der meisten („absurdum [...] et paradoxon sic differunt, ut illud semper notet [...] negationem veri; hoc negationem opinionis plerorumque“<sup>26</sup>). In diesem Sinne auch bezeichnete Luther etwa seine gegen die scholastische Lehrtradition gerichtete Heidelberger Disputation (1518) als „Theologica paradoxa“<sup>27</sup> und – im Anschluß – Sebastian Franck seine am paulinischen Denken in Antithesen orientierte theologische Schrift als *Paradoxa* (1534/21542). Paradoxon, so Franck, „heißt bei den Griechen ein Ausspruch, der gleichwohl gewiß und wahr ist, den aber die ganze Welt und was nach Menschenweise lebt, nichts weniger als für wahr hält“.<sup>28</sup>

---

erkannte und Gebilligte, als „λόγος [...] ἐναντίος ταῖς δόξαι“ („eine Ausführung entgegen den geläufigen Meinungen“; Top. 104b, 24); die entsprechende, auch für die Neuzeit normative Bestimmung des Paradoxons findet sich in der unter dem Namen des Augustinus überlieferten Abhandlung *De rhetorica*: „quod est παρὰ τὴν δόξαν, contra opinionem bonam“ (*Rhetores latini minores*, Ed. Halm 1863, S. 147f.); vgl. N. Probst, Art. Paradox, Paradoxie I, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 81-90.

<sup>23</sup> In derselben Tradition stehen auch Agrippas *Dehortatio gentilis theologiae* in ihrer Gegenüberstellung von heidnischer Philosophie und dem Erbe des Evangeliums (gleichfalls um 1526; in: *Opera*, 1600/1970, Bd. 2, S. 482-491) oder die Abhandlung vom Adel und Vorrang des weiblichen Geschlechtes: *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, 1529; lat. Text und dtsh. Übers. in Prosa, Einl. und Anm. von O. Schönberger, Würzburg 1997.

<sup>24</sup> R. Goclenius, *Lexicon philosophicum graecum*, Marburg 1615; Repr. in: *Lexicon philosophicum quo tanquam clave philosophiae fores aperiuntur*, Hildesheim 1964; hierzu Probst (wie Anm. 22), Sp. 83 f.

<sup>25</sup> J. Micraelius, *Lexicon philosophicum terminorum philosophis usitatorum*, Stettin, zweite Aufl. 1661, mit einer Einl. von L. Geldsetzer, Repr. (*Instrumenta philosophica*. Ser. Lexica 1), Düsseldorf 1966, S. 963 f.

<sup>26</sup> Ebd., S. 12

<sup>27</sup> *Disputatio Heidelbergae habita* (25. April 1518), in: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe (Weimarer Ausgabe), Bd. 1, Weimar 1883, S. 353-374; vgl. Probst (wie Anm. 22), Sp. 85.

<sup>28</sup> S. Franck, *Paradoxa ducenta octoginta*. Das ist CCLXXX Wunderred und gleichsam Rhäterschaft aus der H. Schrifft, Ulm 1534; nach der zweiten Aufl. (1542) hg. von S. Wollgast (*Philosophische Studentexte*), Berlin 1966, S. 3 f.

Ernstliches Leitmotiv ist Agrippa die Unbeständigkeit und Unbestimmtheit alles Erkannten, als Anfechtung, Meinungsdifferenz und Widerspruch ohnedies ein Begleiter jeglicher Wissenschaft. Seine Methode, darüber hinausgehend, – hier läßt sich der Formulierung Goethes folgen – ist die Schilderung der Welt von ihrer „fratzenhafte Seite“, das Aufzeigen eines Potentials an „Fehlern“ der Schöpfung auch, sei es als Resultat begründeten Urteils oder wertender Belesenheit.<sup>29</sup> Die Argumente, die Agrippa für nahezu alle Wissensgebiete seiner Zeit (und sei es aus zweiter oder dritter Hand) zusammenträgt, sind der Tradition entnommen, der Bibel und antiken Mythologie, der Philosophie und Geschichtsschreibung, Kirchenvätertexten und anderen theologischen Schriften, medizinischen und juristischen Abhandlungen, der Kabbala schließlich (über Johannes Reuchlin) der hermetischen Literatur und neuplatonischen Autoren (Pico della Mirandola, Marsilio Ficino). Agrippas Zurückweisung des Wissens erfolgt mit systematischem Bedacht und mit allen Mitteln des Wissens<sup>30</sup>. Der klare methodische Aufbau seiner Schrift läßt auf Anliegen und Aussage schließen. Die Kapitel folgen, ganz in humanistischem Geist<sup>31</sup>, anerkannten Ordnungen: den *artes liberales* mitsamt verwandten Disziplinen, Trivium (Kap. 1-10; Poesie und Historik unter der Grammatik eingeschlossen, Sophistik und Memorierkunst unter der Logik) und Quadrivium (Kap. 11-48; unter der Arithmetik etwa auch Würfelspiele, unter der Astronomie einzelne Methoden der Weissagung und der Magie<sup>32</sup>), den aristotelischen Schriften (Kap. 49-54: Philosophie, Physik, Metaphysik, Ethik; Kap. 55-81: Politik und Gesellschaft sowie Religion in sozialem Kontext), schließlich den universitären Fakultäten in Entsprechung der drei traditionellen Hauptgegebenheiten menschlicher Existenz (Kap. 82-99): Medizin (den Leib betreffende Dinge, darunter etwa auch die Koch-

<sup>29</sup> Nowotny (De occulta philosophia, 1533; wie Anm. 11) hat die Methode Agrippas mit dem Satyr- und Fastnachtsspiel, Ergebnis eines bukolischen Lebensideals, in Verbindung gebracht (S. 388, 395, 405 und 416).

<sup>30</sup> Agrippas Abhandlung, Frucht profunder Belesenheit und Werk eines Gelehrten, ist in ihrer Form, als Zusammenstellung von Zeugnissen der Verachtung der Wissenschaften und Künste, natürlich nicht grundsätzlich neu; vgl. etwa Erasmus' *Encomium moriae* (1511); zu dieser Tradition: P. Villey, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, zwei Bde., Paris 1933, Bd. 2: *L'évolution des Essais*, S. 156 ff. (*Les sources du doute de Montaigne*).

<sup>31</sup> Hierzu die Schriften von P. Zambelli: A proposito del „De vanitate scientiarum et artium“ di Cornelio Agrippa, in: *Rivista critica della filosofia* 15 (1960), S. 166-180; *Umanesimo magico-astrologico e raggruppamenti segreti nei platonici della preriforma*, in: Eugenio Garin et al. (Hg.), *Umanesimo e esoterismo*, Padua 1960, S. 141-167; *Scholastiker und Humanisten. Agrippa und Trithemius zur Hexerei. Die natürliche Magie und die Entstehung kritischen Denkens*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 67 (1985), S. 41-79; erweitert: I. Merkel/ A. G. Debus (Hg.), *Scholastic and humanistic views of hermeticism and witchcraft*, in: *Hermeticism and the Renaissance intellectual history and the occult in early modern Europe*, Washington/ D.C., 1988, S. 125-153; sowie 1966 (wie Anm. 19) und 1968/1969 (wie Anm. 4).

<sup>32</sup> Die Ordnung folgt hier im einzelnen Kap. 52-60 von *De occulta philosophia*.



kunst), Juristerei (die Taten des Menschen betreffend) und Theologie (die Seele betreffend). Am Ende (Kap. 100) steht das Wort Gottes.

## II.

Die Musik ist im siebzehnten Kapitel abgehandelt. Sie bildet durchaus sinnfällig<sup>33</sup> den Abschluß der mathematischen Fächerreihe und steht am Eingang der Disziplinen der Bühne. Es folgen im achtzehnten Kapitel Tänze und Reigen, sowie anschließend Fechtkunst, Pantomime und die schauspielerische Gestaltung der Rede. Bereits 1721 hat der Musikgelehrte Johann Mattheson (*Das forschende Orchestre*, Kap. 2, § 15, S. 148f.) die Frage nach dem Ernst des Anliegens Agrippas erörtert, ohne dabei freilich auf den Text des Musikkapitels selbst einzugehen (er setzt ihn offenbar als bekannt voraus). Auch Johann Gottfried Walther verweist in einem umfänglichen Artikel seines *Musicalischen Lexicons* (1732, S. 15f.) auf Agrippa und die Musikkapitel beider Schriften (wenn auch offensichtlich ohne eigene Kenntnis der Texte). 1739 gibt Lorenz Mizler in seiner *Musikalischen Bibliothek* (Bd. 1, 1739) eine Übersetzung des siebzehnten Kapitels aus *De incertitudine et vanitate* wieder, mit kritischen Anmerkungen, die den Autor als „einen Grundgelehrten Narrn“ (S. 28, Anm. 1) ausweisen sollen, seine Gedanken als „handgreifliche Lügen“ (S. 27, Anm. 1, ebenso S. 37, Anm. 21). 1790 weist Gerbers *Lexikon der Tonkünstler* auf den im In- und Ausland „wegen seiner großen Gelehrsamkeit“ Berühmten hin (vgl. Anm. 15). Anzeigen seiner Schriften finden sich bei Forkel (1792; *De occulta philosophia* unter „Physische Wirkungen der Musik auf Menschen und Thiere“, S. 11; *De incertitudine et vanitate* unter „Satyren und Pasquille über die Kunst und Künstler, nebst den dadurch veranlaßten Vertheidigungen“, S. 479f.).<sup>34</sup>

<sup>33</sup> P. O. Kristeller hingegen hat von einer „willkürlichen Aufzählung“ der Künste und Wissenschaften gesprochen, „wobei die Dichtkunst zwischen der Grammatik und Geschichte auftritt, die Musik zwischen Würfelspiel und Tanz, die Malerei und Bildkunst zwischen Perspektive und Glasschneiden (specularia), die Architektur zwischen Geographie und Metallarbeit“ (Das moderne System der Künste, 1951; in: E. Keßler (Hg.), *Humanismus und Renaissance*, Bd. 2: Philosophie, Bildung und Kunst, Übers. aus dem Engl. von R. Schweyen-Ott, München 1974, S. 195 f., Anm. 120).

<sup>34</sup> Vgl. dass. bei C. F. Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur*, Leipzig 1836, Nachtrag 1839, Sp. 11 und 526; eine als Kuriosum für ein breites Publikum mitgeteilte auszugsweise kommentierte Übersetzung (aus dem Französischen) bringt J. D. Anton in den von ihm betreuten „Musikalischen Unterhaltungsblättern“ *Der Minnesänger* (4, 1837, Nr. 9). Kürzere lexikalische Würdigungen finden sich etwa auch bei Fr.-J. Fétis (*Biographie universelle des musiciens*, Bd. 1, Paris 1860) und zuletzt noch in Riemanns *Musiklexikon* (Ergänzungsbd. 1, Mainz 1972) oder in den von Fellerer hg. Reihe *Rheinische Musiker* (U. Jung, in: 4. Folge, Heft 64, 1966). In den meisten der neueren *Musiklexika* und *Musikenzyklopädien* begegnet der Name des Heinrich Cornelius Agrippa nicht mehr [anders indes in der Neuausg. von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (L. Finscher, Hg.; künftig: <sup>2</sup>MGG), mit einem Art. von Th. Schmidt-Beste, Personalteil, Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1999]. Bei Jung wird auf anderer Ebene suggeriert (entgegen freilich der Chronologie), die in *De occulta philosophia* „vollzogene kosmische Deutung der Musik“ habe „die Skepsis des *De vanitate* [...] überwunden“ (S. 1).

Eine eingehende Untersuchung der Musikanschauung Agrippas gewidmet hat erst in neuerer Zeit Karl Gustav Fellerer (Agrippa von Nettesheim und die Musik, 1959). Fellerers überlegter und gedankenreicher Versuch einer Würdigung von Agrippas Abhandlungen zur Musik steht unter dem Leitgedanken einer Komplementärerergänzung der betreffenden Kapitel in *De occulta philosophia* und *De incertitudine et vanitate*. Während die Musik dort in die kosmische Weltschau Agrippas über die mathematischen Proportionen, das heißt über ihr strukturelles Element, spekulativ eingebunden erscheine, müsse sie hier, in ihrer sinnlichen Klanglichkeit gefaßt, aus dem konkret gezeichneten Gesellschaftsbild des Autors herausfallen:

„In seiner Erfüllung, die damit die Musik im Gleichklang des Kosmos zum Mittler dieser unsinnlichen, letzten Endes überirdischen Zusammenhänge, die in der Zahl und Proportion faßbar erscheinen, werden läßt, besitzt für Agrippa die Musik ihren Wert. Wenn aber diese übersinnliche Deutung der Musik in der sinnlichen Wirkung zurückgedrängt wird, verliert die Musik ihre innere Berechtigung. In diesem Gedankenkreis entwickelt sich einerseits Agrippas kosmische Deutung der Musik in *De occulta philosophia*, andererseits muß sie im Gegensatz zu dieser Stellung in der Skepsis seiner Musikdarstellung in *De vanitate* führen“.<sup>35</sup>

Über dieserart Korrelation soll der Widerspruch beider Schriften aufgehoben werden. Und die Widerständigkeit der musikkritischen Äußerungen Agrippas erscheint eingebunden in die mittelalterlichem Denken geläufigen Teilbilder der Musik als *scientia* und *usus*.

Im Kontext der angesprochenen humanistischen Tradition des Paradoxon hingegen sollen nun beide Schriften unter einem einheitlichen Bezugspunkt einander gegenübergestellt werden. Zentral, ohne Zweifel, ist die vornehmliche Auseinandersetzung mit der Wirkmächtigkeit der Musik, konkretisiert in den *effectus musicae*. Sie gehören, aus dem Ethosgedanken der Antike hergeleitet<sup>36</sup> und unter Schlagwörtern wie „de utilitate –“ oder „de potentia musicae“ katalogisiert und systematisiert, zum festen Bestand der Musiklehre über das ganze Mittelalter hinweg. In beiden Schriften Agrippas ist die Ausdrucksbedeutung der Musik in quadrivialer Tradition über ihre proportionale Basis festgemacht. Die Proportionen erscheinen als Grundlage der Wirkungsmöglichkeiten von Musik. So sucht Agrippa in *De incertitudine et vanitate* den Übergang von der Arithmetik zur Musik über die Vorstellung von der Möglichkeit, über den Umgang mit den Zahlen Menschen beeinflussen zu können. Die Musiker freilich, schreibt Agrippa, wollen das den Mathematikern nicht zugestehen, sondern schreiben es lieber ihren

<sup>35</sup> K. G. Fellerer, Agrippa von Nettesheim und die Musik, in: Archiv für Musikwissenschaft 16 (1959), S. 77-86, hier S. 85; im Anschluß an Fellerer spricht auch Schmidt-Beste (wie Anm. 34) von den „stärker praktischen Gesichtspunkten“ der Musik in *De incertitudine et vanitate*.

<sup>36</sup> In der Nachfolge des (Ps.)-Plutarch (Περὶ μουσικῆς, Kap. 26 ff.).

eigenen Harmonien zu: „[...] sed hoc aegre illis concedunt Musici, hunc honorem suae harmoniae libentius deferentes“ (Kap. 16, *Opera*, S. 45).<sup>37</sup> Agrippa umfaßt im Folgenden beide Aspekte der Musik: Musiktheorie – so im obligatorischen Rekurs auf die Theorie des modalen Ethos<sup>38</sup> nach Platon, Aristoxenos<sup>39</sup> und Boethius (S. 45-47) – und musikalische Komposition. Streng geschieden wird die *speculatio* und *ratio* der Musik vom, wie Agrippa schreibt (mit Alfarabius), entzücktem Furor der (von ihm bereits zuvor abgehandelten) Poesie und ihren Versmaßen und Rhythmen.<sup>40</sup> Musik ist für Agrippa zunächst die vernünftige Fügung, dann aber auch das harmonische Zusammenklingen von Saiten oder Stimmen, welches dem Ohr nicht widerstrebt. Wie konkret es ihm um die Praxis der klingenden Musik zu tun ist, um Töne und Intervalle, um Tonarten und Tongeschlechter sowie deren Variation und Komposition („de sonis, de interuallis, de systematis genere, de tono, de commutationibus ac modulationibus“; *Opera*, S. 45), erweist auch der Bezug seiner Einleitung, in der in einem kurzen Durchlauf aller Kapitel von den zu erwartenden Anfeindungen der jeweils Angegriffenen die Rede ist. Die Musiker, das sind für Agrippa hier, in Eingeschränkung zugleich auf eine bestimmte soziale Ebene, Wirtshaus- und Dorfmusikanten, mit ihren knarrenden Pfeifen und mißtönenden Muschelhörnern, ihrer ohrenbetäubenden „Katzenmusik auf Töpfen, Pfannen und Schüsseln“ (1530; Ed. Wollgast 1993, S. 11):

„canent me in triuiis vulgi fabulam multitoni Musici ac stridulis ronchis dissonisque concharum peluium, patinarumque strepitibus, plusquam solent digamorum sponsalitiis, obthurabunt“ (1530/ 1600, *Praefatio ad lectorem*).

Entsprechend zeigt seine Einteilung der Tonarten (anders als es Fellerer geltend macht<sup>41</sup>) eine Wertung als „Tonstufenordnung“ ebenso wie als „Ausdrucksbedeutung“. Die enharmonischen Töne – hier spricht Agrippa eine rein technisch-formale Kategorie an – sind von den Alten abgeschafft worden als zu schwer und unmöglich zu erforschen („ob nimis reconditam difficultatem pro impossibili eius indagare deseruere“). Von den Alten

<sup>37</sup> Im achtzehnten Jahrhundert kann L. Mizlers Musikalische Bibliothek diesen Übergang nur als „wahrhaftig ungemein gezwungen“ betrachten (Übers. des siebzehenden Capitels, Bd. 1, Leipzig 1739, S. 28, Anm. 2).

<sup>38</sup> Umfängliche Betrachtungen über die Unterschiede der Modi als Grundlage der effectus finden sich namentlich in P. Maillarts Schrift *Les tons ou discours sur les modes de musique et les tons de l'église et la distinction entre iceux*, Tournai 1610; Repr. Genf 1972.

<sup>39</sup> Zum Urteil Mizlers über die Kenntnis des Aristoxenos bei Agrippa und zur Zuschreibung fremder Gedanken an ihn vgl. Übers. des siebzehenden Capitels (wie Anm. 38), S. 29, Anm. 4.

<sup>40</sup> Von einer Überwindung der „mathematischen Musiklehre“ durch eine „von erlebnismäßigem Musikdeuten bestimmte Musikauffassung“, wie Fellerer schreibt, ist also gerade nicht die Rede. Beide Aspekte werden vielmehr konstant zusammengesehen, als ineinandergreifend, so etwa auch in Agrippas Anführung der theoretisch begründeten Moduslehre der „Alten“, die Fellerer als Beleg seiner Aussage heranzieht (wie Anm. 35, S. 78 und Anm. 7).

<sup>41</sup> „Nicht im Sinne einer Tonstufenordnung, sondern nach ihrer Ausdrucksbedeutung sind die modi gewertet“ (Fellerer, wie Anm. 35, S. 79).

wegen ihrer schändlichen Laszivität – aus inhaltlich-moralischen Gründen also – verworfen worden ist die zweite Kategorie, die chromatischen Töne („ob lasciviae infamiam“). Geduldet blieben so allein die diatonischen Töne – und hier rekurriert Agrippa auf den quadrivial-spekulativen Aspekt der *musica mundana* – in dem Glauben an ihre Gleichheit mit dem Weltall („[...] tanquam mundanae compositioni conformem persuasi“, S. 45).

Ebenso beschäftigt sich Agrippa in seinem wissenschaftlichen Hauptwerk über die Magie, im zweiten Buch von *De occulta philosophia*, mit der kosmischen Harmonie und mit den oft beschriebenen wunderbaren Wirkungskräften der Musik auf den Menschen.<sup>42</sup> Beide Aspekte stehen für ihn in Korrespondenz (ausgedrückt etwa auch in der Zuordnung von Klängen und Zuteilung bestimmter Wirkungen an die Planeten<sup>43</sup>). Sie bilden, als naturgegebene Proportion wie als kunstgeformter Klang, eine geistige Einheit (Agrippa nennt die Musikwirkungen demnach „himmlisch“). Über die Gleichordnung der Verhältnisse von Mensch, Natur und Kosmos<sup>44</sup> und über die Vielfalt ihrer Beziehungen in einem organisch-harmonischen Ganzen von Kräften<sup>45</sup> bestimmt Agrippa die Wirkungsmöglichkeit der Musik als magisches, klingend zu konkretem Handeln einsetzbares Bindeglied zwischen Geistigkeit und Materialität.<sup>46</sup> Es ist

<sup>42</sup> Hierzu L. Ph. Austern, 'Art to enchant'. Musical magic and its practitioners in english renaissance drama, in: Journal of the Royal Musicological Association 115 (1990), S. 191-206; G. Tomlinson, Musical modes and planetary song, in: A. Pompilio et al. (Hg.), Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale (Kongreß der International Musicological Society, Bologna 1987), Turin 1990, Bd. 3, S. 183-188; ders., Music in Renaissance magic. Toward a historiography of others, Chicago 1993. Eine knappe Zusammenfassung in weitestem Kontext gibt auch Th. Höft, Die Machbarkeit der Welt. Das Corpus Hermeticum und die Musik, in: Concerto. Das Magazin für alte Musik 6, Nr. 45, Juli/August 1989, S. 14-19 und 22-24, hier S. 17 ff.

<sup>43</sup> De occulta philosophia 2, 26 (De convenientia eorum [sonus atque concentus] cum coelestibus et qui concentus quique soni singulis stellis respondent): „[...] habet autem Saturnus voces tristes, raucas, graves, tardas et veluti ad centrum coartatos sonos; Mars vero asperas, acutas, minaces, veloces, iracundas; inter has Luna observat medias. Iupiter vero, Sol, Venus atque Mercurius possident concentus: habet tamen Iupiter concentus graves, constantes, intentos, suaves, hilares et iucundos; Sol venerabiles, intentos, puros et cum gratia dulces; Venus autem lascivos, luxoriosos, molles et voluptuosos et in circumferentia dissolutos dilatatosque; Mercurius vero habet concentus remissiores, multiplices et cum quadam strenuitate laetos et iucundos“ (Ed. Perrone Compagni 1992, wie Anm. 2, S. 325).

<sup>44</sup> Als antikes Denkschema haben sie für die Musik, von Agrippa rezipiert, namentlich Fr. Gaffurius (vgl. Anm. 47) und B. Ramos de Pareja (Musica practica, 1482) wieder aufgegriffen.

<sup>45</sup> Über die Einflüsse des Florentiner Neoplatonismus auf Agrippas Konzept der musikalischen Magie, speziell – und aus erster Hand – des Marsilio Ficino (De vita, um 1480) vgl. D. P. Walker, Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella, London 1958, Neuausg. 1975; W. Beierwaltes, Marsilio Ficinios Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 11), Heidelberg 1980; Tomlinson (wie Anm. 43).

<sup>46</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen im fünfundzwanzigsten Kapitel (De sono atque concentu et unde illis mirabilis in operando); mit hörphysiologischem Interesse widmet sich Agrippa hier auch dem Vorgang der Schwingungsübertragung zum Ohr.



die Musik, die den Menschen lenkt. Sie ist der aktive Teil, *gubernatrix affectuum* (in der Diktion Luthers). Der Mensch bleibt passiv. Agrippas Magiekonzept sucht vor diesem Hintergrund den Einfluß auf kosmische Gegebenheiten, und damit dann auch über die Musik den Einfluß des Menschen auf Natur und Kosmos zu steuern. Die musikalisch-kosmische Noetik der Antike und frühen Neuzeit erscheint hier eingegliedert in Agrippas Theorie des magischen Handelns.

### III.

Beide Schriften Agrippas sind den Wirkungen der Musik gewidmet. Und in beiden Schriften sind diese Wirkungen eingebunden in den vorgängigen, über die Harmonie der Proportionen zahlhaft bestimmten Ordnungszusammenhang. *De occulta philosophia* gibt ein umfängliches Kompendium der tradierten *effectus musicae*, wie sie Johannes Tinctoris in seinem *Complexus effectuum musices* (um 1473/74) wohl am umfänglichsten aus der allbekannten Tradition zusammengefaßt hat.<sup>47</sup> Musik, schreibt Agrippa, ändert die Gemütsstimmung des Hörenden, seine Gebärden und Bewegungen, Handlungen und Sitten, und reißt ihn zu dem hin, was sie gerade ausdrückt, Fröhlichkeit oder Trauer, Kühnheit oder Ruhe:

„Musicalis etiam harmonia non est syderum muneribus viduata: est enim imitatrix omnium potentissima; quae, cum corpora coelestia opportune insequitur, coelestem influxum mirifice provocat omniumque audientium affectus, intentiones, gestus, motus, actus atque mores immutat et ad suas proprietates subito provocat, ut ad laetitiam vel lamentationem, ad audaciam vel tranquillitatem et ad similia.“<sup>48</sup>

Vor der Wirkmächtigkeit der Musik gibt es kein Entrinnen; selbst unvernünftige Tiere (die Tradition seit der Antike, und mit ihr Agrippa, benennt Schlangen, Vögel und Delphine) lockt sie herbei: „ipsas quoque bestias, serpentes, volucres, delphines, ad auditum suae modulationis provocat. [...] magna vis est musicae“. Die *effectus* benennt Agrippa an Beispielen über vielbelegte Zeugnisse aus der Antike (Varro, Demokrit, Theophrast, Timotheus, Aulus Gellius) und aus neuerer Zeit des dänischen Historikers Saxo Grammaticus (um 1220). Dabei übernimmt Agrippa die den Menschen in seinem weltlichen Lebensfeld betreffenden *effectus* weitgehend unreflektiert, meist über Literaturzitate oder Paraphrasierungen, während er den kirchlich-theologischen Wirkungsbereich von Musik, den er entsprechend in zahlreichen Textzeugnissen vorfindet, operational umformuliert im Blick auf die Kräfte der kosmischen Magie.

<sup>47</sup> Für Agrippa zentral die Zusammenfassung der *laudes musicae* bei Fr. Gaffurio (*Theoricum opus musicae disciplinae*, 1480/1492, Kap. 1, und *De harmonia musicorum instrumentorum*, 1508, Buch 4).

<sup>48</sup> *De occulta philosophia*, Ed. Perrone Compagni (wie Anm. 2), S. 321 f.

Die betreffenden Passus von *De occulta philosophia*, zweites Buch, Kapitel 24-28, sind im folgenden von mir der Reihenfolge der *effectus* in der Schrift des Tinctoris eingepaßt:

„Musica Deum delectat“, schreibt Tinctoris (de primo effectu musicae) mit Bezug auf die Musik als erste und vollkommenste Schöpfung Gottes<sup>49</sup>, und entsprechend (im kosmologischen Kontext, mit Pythagoras und Platon<sup>50</sup>) benennt Agrippa den Himmel selbst als ein Werk der Harmonie, der alles durch harmonische Töne und Bewegungen lenkt und wirkt: „[...] senserimus coelum harmonica compositione constare harmonicisque atque motibus cuncta gubernare ac efficere“ (Kap. 25; Ed. Perrone Compagni 1992, S. 323, 26 - 324, Z. 2).

„Musica laudes Dei decorat“ (secundus effectus). Agrippa berichtet, daß Musik bereits von den alten Propheten und Vätern in Kenntnis der Myterien der Harmonie in den Gottesdienst eingeführt wurde: „Hinc ab antiquis prophetis atque patribus, qui haec harmonica sacramenta cognoverunt, cantus et musici soni sacris officii illati sunt“ (Kap. 28, S. 341, Z. 13ff.).<sup>51</sup>

„Musica ecclesiam militantem triumphanti assimilat“ (quartus effectus). Nichts vermag besser als die proportionierte und wohlgemessene Musik eine Ahnung der himmlischen Wohnstatt auf Erden zu vermitteln, die Harmonie des Gottesstaates als Abglanz herabzuholen. Solche Angleichung der irdischen und überirdischen Ebene sucht Agrippa mit magischen Mitteln als Verbindung von Mensch und Universum (vgl. auch Tinctoris undecimus effectus: „musica terrenam mentem elevat“). Und er sucht zur Hervorbringung menschlicher Erregungen und magischer Eindrücke, zur Bindung also von Materie und Geist, die Wirkmächtigkeit des Gesangs und der Instrumentenklänge, denen Zahlen, Maße und Verhältnisse gleich den himmlischen zu Grunde liegen:

„Hinc nulli cantus, nulli soni, nulla musica instrumenta movendi affectibus hominum et inducendis magicis impressionibus potentiores sunt, quam qui ex numeris et mensuris et proportionibus ad instar coelestium componuntur“ (Kap. 26, S. 328, Z. 3ff.).

„Musica ad susceptionem benedictionis Domini praeparat“ (quintus effectus). Musik, so auch Agrippa, macht für himmlische Einflüsse besonders empfänglich: „Esse praeterea in sono virtutem ad coelestia dona capienda [...]“ (Kap. 25, S. 323, Z. 25f.). Die harmonischen Verhältnisse zwischen Leib und Seele lenken nicht nur Gesundheit und Ge-

<sup>49</sup> Complexus effectuum musicus, in: A. Seay (Hg.), Johannes Tinctoris. Opera theoretica (Corpus scriptorum de musica 22), Bd. 2, Rom 1975, S. 165-177; vgl. auch die Neu-ed. von Th. A. Schmid, Der „Complexus effectuum musicus“ des Johannes Tinctoris. Kommentar, Neu-ed. und Übers., in: Basler Jahrbuch zur historischen Musikpraxis 10 (1986), S. 121-160.

<sup>50</sup> Pythagoras, Fragm. B4, S. 452; Platon, Tym. 36 a-b; vgl. Ficino, Vita 3, 21-22, S. 563 f.

<sup>51</sup> Für Agrippas Textkenntnisse zentral: Georgius Franciscus, De harmonia mundi totius cantica tria, Venedig 1525.

mütsverfassung, sondern disponieren den Menschen auch für die himmlische Harmonie:

„Sapientes igitur antiqui cognoscentes corporum et animarum harmonicas dispositiones diversas iuxta diversitatem complexionum hominum, non frustra usi sunt musicis sonis et cantibus cum ad conservandam corporis sanitatem et amissam restituendam, tum etiam ad conducendum animos ad salutiferos mores, quousque hominem coelesti harmoniae contemperent reddantque totum coelestem“ (Kap. 28, S. 341, Z. 4ff.).

„Musica tristitiam depellit“ (septimus effectus). Den Topos, daß Musik die Trauer vertreibt führt Agrippa aus in Differenzierung zweierlei Bedeutung der Aufrichtung („mentem erigit“, Kap. 24, S. 322, Z. 14): sie tröstet die Gestrauchelten und Verzweifelten („lapsos et desperatos revocat“; Z. 16), und sie heitert die Betrübteten und Sorgenvollen auf („tristes et anxios laetificat“; 20).

„Musica durtiam cordis resolvit“ (octavus effectus). Agrippa spricht allgemein von einer Besänftigung des Gemütes („animum [per]mulcet“; 14), bezieht sich freilich mehr auf den nach Außen gerichteten Zorn, den Musik beschwichtigt („iracundos mitigat, [...] phreneticorum rabiem temperat“; 20f.) und dem die Töne Einhalt gebieten („furentes, iratos cohibetant“; Beispiele sind hier die Geschichten von David und Saul, von Timotheus, der König Alexander nach Belieben in Wut versetzte und wieder besänftigte sowie die nämliche Erzählung des Saxo Grammatius über einen Instrumentenspieler vor dem dänischen König; ebd., S. 323, Z. 1ff.). Angeführt ist aber auch die ‘steinerweichende’ Wirkung musikalischer Töne, bei Tinctoris in den bekannten Wundergeschichten von Orpheus (Quintilian, *Inst. Or.* 1, 10, 9) und Amphion (Horaz, *Oden* 3, 11, 2), bei Agrippa mit dem weniger verbreiteten und aktivisch gewendeten Beispiel eines Steines in Megara, der bei jedem Anschlag Lyraklänge von sich gebe („Megaris saxum quoddam ad singulos ictus fidicinat“; S. 322, 13f.; nach Mart. Cap. 9, 927-929).

„Musica diabolum fugat“ (nonus effectus). Da, wie es Agrippa beschrieben hat, die Musik himmlischen Ursprungs ist, sind die von himmlischer Harmonie abgefallenen *daemones* der Töne Feind. Zur Vertreibung böser Geister also gibt es nichts Wirkungsvolleres als die musikalische Harmonie. Agrippa gibt hier das stets in diesem Kontext (so auch von Tinctoris) angeführte Beispiel der Heilung des besessenen Saul durch David (*1. Sam.* 16, 23):

„Nihil praeterea pulsandis malis daemonibus musicali harmonia efficiacius, ut qui ab harmonia illa coelesti collapsi concentum aliquem verum tanquam sibi inimicum nequeunt sustinere proculque fugiunt: sicut Saulum spiritu nequam furentem David cithara repressit“ (Kap. 28, S. 341, Z. 9ff.).

„Musica voluntatem malam revocat“ (duodecimus effectus). Tinctoris berichtet die Erzählung Ciceros (*De consiliis*, fr. 2 Or; vgl. Boet., *Inst.* 1, 1) und Quintilians (*Inst. Or.* 1, 10, 32) über Pythagoras, der Jugend-

liche von einer Gewalttat gegen ein ehrbares Haus durch das Spielen einer spondeischen Weise abgebracht habe, sie letztlich also (vgl. den *octavus effectus*) in ihrem Zorn besänftigte. Agrippa kennt eine weiterreichende und durchaus neue Wirkung der Musik, wonach sie Entzweite versöhnt („*discordes pacificat*“; Kap. 24, S. 322, Z. 20f.).

„*Musica homines laetificat*“ (*tertiusdecimus effectus*). Die von Tinctoris hier breit erörterte Frage nach den fachspezifischen Voraussetzungen des vollkommenen Musikgenusses kann für den Nichtmusiker Agrippa kein Thema sein. Musik, so schreibt er ohne jede einschränkende Differenzierung, ist dem Menschen Genuß und Erquickung („*delectationem operatur et abilitationem*“).

„*Musica aegrotos sanat*“ (*quartusdecimus effectus*). Musik heilt Kranke: es ist der (noch bis heute) sicher meist zitierte Topos zum Ruhme der Musik. Tinctoris benennt den griechischen Arzt Asklepiades (gest. um 60 v. Chr.), von dem Isidor berichtet, er habe einen Geisteskranken durch die Kunst der Modulation wieder gesund gemacht (*Etymol.* 4, 13, 3), sowie Avicenna und Galen, die die Notwendigkeit der Musik für die Pulsdiagnostik betonten. Agrippa schreibt konkreter über Krankheiten auch des Körpers.<sup>52</sup> Er berichtet über Heilungen durch die griechischen Musiker Terpanchos aus Lesbos und Arion aus Methymna (ebf. auf Lesbos; beide siebtes Jahrhundert v. Chr.). Auch der thebanische Flötenspieler Ismenias heilte sehr viele von außerordentlich schweren Krankheiten Heimgesuchte. Agrippa führt den seinerzeit viel zitierten Tarantismus mit an, der nur über Musik zur Heilung geführt werden könne, sowie das Zeugnis des Aulus Gellius über die Linderung der Beschwerden bei von Ischias Befallenen („*ischiaci*“; Kap. 24, S. 323, Z. 19) durch die Töne der Tibia oder über die Heilung von Vipernbissen<sup>53</sup>, schließlich Demokrit, dem diese Musik ein Heilmittel für die meisten Krankheiten der Menschen darstellt („[...] *tibiarum concentum plurimis hominum morbis fuisse medicinam*“; Z. 22f.). Der Arzt Agrippa bemerkt (über das Zeugnis des Demokrit und des Theophrast<sup>54</sup>) allerdings auch die Ambivalenz des Einflusses von Musik auf den menschlichen Geist und Körper. Krankheiten können dadurch geheilt, aber auch herbeigeführt werden:

„*Hinc est quod morbos aliquos corporis et animi sic vel curari vel inferri posse Democritus et Theophrastus affirmant*“ (S. 322, 22ff.).

„*Musica labores temperat*“ (*quintusdecimus effectus*). Musik, schreibt Agrippa, lindert Mühseligkeiten („*fatigationem solatur*“; Kap. 24, S. 322, Z. 15) und selbst mit gewöhnlichen Weisen wecken Musiker die ermatteten Gemüter („*assuetis modulis torpentes animos excitabant*“; Z. 29). Tinctoris und Agrippa nennen konkret die durch Musik gestärk-

<sup>52</sup> Hierzu auch Müller-Jahncke 1973 (wie Anm. 12), S. 239.

<sup>53</sup> Gellius, *Noct. att.* 4, 13, 3.

<sup>54</sup> Demokrit B 300, 7; Theophrast, *Fragm.* 88; vgl. Boethius, *Mus.* 1, 1, 1170.



ten Wanderer („viatores confortat“; Z. 16; Tinctoris zitiert Vergil, *Ecl.* 9, 64). Der Topos bezieht aber auch die Lohnarbeiter mit ein: Tinctoris erwähnt die von Quintilian (*Inst. or.* 1, 10, 16) oder Censorinus genannten Ruderer oder die in Vergils *Georgica* (1, 293) aufgeführten Weber, Agrippa die singenden Lastenträger („ferentes onera gravia cantant et abilitantur atque alleviantur ex eo“; Z. 18f.).

„Musica animos ad praelium incitat“ (sextusdecimus effectus). Tinctoris berichtet über die Kunst von Kriegstrompetern wie des Misenus vor Troja oder des Timotheus im Gefolge Alexander des Großen und über den anfeuernden Klang von Hörnern und Trompeten im Heer der Spartaner und der Römer. Agrippa formuliert ohne Beispiele: musica „praeliatores ad bella incitat“ (14f.).

„Musica amorem allicit“ (septimusdecimus effectus). Agrippa nennt diesen zentralen (bei Tinctoris über Ovid belegten) Topos – er beeinflusst noch heutige Vorstellungen von ‘Wein, Weib und Gesang’ – nicht. Doch führt er zum allgemeinen Wirkmechanismus der Musik im Bezug auf die Gefühle aus, wie der Gesang die Leidenschaft und das Gefühl des Singenden mit sich trage indem er durch dieses Gefühl das Gefühl des Hörenden mitbewege, dessen Phantasie, Gemüt und Herz, und so den Sinn des anderen nach seinem eigenen stimme, dessen Glieder und Körpersäfte er ebenso in Bewegung setzte wie auch wieder anhalte:

„cantus [...] affectum animumque canentis secum transferens, audientis affectum movet affectu, phantasiam afficit phantasia, animum animo pulsaturque cor et usque ad penetralia mentis ingreditur, sensim quoque mores infundit; movit praeterea membra atque sistit corporisque humores“ (Kap. 25, S. 324, 6ff.).

„Musica peritos in ea glorificat“ (nonusdecimus effectus). Dem Fachmusiker Tinctoris ist ein Weiterleben im Gedächtnis der Nachwelt ein offenkundiges Anliegen. Konkret nennt er die Namen von zehn zeitgenössischen Komponistenkollegen, denen man in Gotteshäusern wie Königspalästen und Privatwohnungen allgemeines Lob zollt. Agrippa kennt wohl den Topos, doch geht es ihm nicht um den Ruhm von Musikern seiner Zeit. Rückgreifend auf historische und mythologische Gestalten der Antike führt er an, wie Musiker durch Gesang und Spiel viel Wunderbares bewirkten, das die Nachwelt mit ihrem Namen überliefert habe:

„Praeterea Orpheum, Amphionem, Davidem, Pythagoram, Empedoclem, Asclepiadem, Timotheum concentibus atque sonis mira quaedam facere consuevisse“ (Kap. 24, S. 322, 26ff.).

„Musica animas beatificat“ (vicesimus effectus). Zum Schluß seiner Reihe kommt Tinctoris noch einmal auf die geistlichen Wirkungen zurück. Zentral ist ihm der Gedanke der inneren Sammlung über das Hören des Chorals als Weg zur Seligkeit. Daß Musik zur Sammlung führt über die Zerstreung unnützer Gedanken weiß auch Agrippa: musica „vanas cogitationes dissipat“ (20f.).

## V.

Ein ganz paralleles Kompendium der *effectus musicae* bietet *De incertitudine et vanitate*, ein Kompendium der Möglichkeiten nun indes eines ganz anderen Erlebens und Erfahrens von Musik, die konzentrierte Darstellung nämlich ihrer Wirkmächtigkeit aus konsequent negativem Blickwinkel. Zahlreich wieder sind die autoritativen Beispiele, die Agrippas Antithesen Relevanz verleihen, historisch bezeugt oder literarisch belegt. Auch die hier bezeichneten *effectus* haben eine „Geschichte“.

Zwar werden in der zielgerichteten Disposition von Agrippas Abhandlung die einzelnen Wirkungstopoi weit stärker durchgeführt als in der Zitatenammlung aus Mythos und Geschichte des Tinctoris. Die wechselnden Argumentationsebenen sind unter Maßgabe eines Zweckes gleichwohl vergleichbar. Noch einmal also sei – nun in einer tabellarischen Zusammenschau – die Gegenüberstellung mit den im *Complexus* geordneten *effectus* vollzogen (Agrippa geht dabei den umgekehrten Weg von den weltlichen zu den geistlich-kirchlichen Musikwirkungen:

Tinctoris, *Complexus effectum musices* (um 1473/74)

Agrippa, *De incertitudine et vanitate* (1530)

Überschriften der zwanzig Kapitel:

Textzitate aus dem siebzehnten (und achtzehnten) Kapitel (nach *Opera* 1600/1970):

1. Musik erfreut Gott.

Musik mißfällt Gott:

2. Musik schmückt das Gotteslob.

Die Vorstellung vom gesungenen Gotteslob ist den Kirchenvätern und Kirchenschriftstellern keineswegs selbstverständlich. Athanasius (gest. 373) verbot die Musik in der Kirche „ob vanitatem suam“, Ambrosius (gest. 397), auf prunkvolle Zeremonie bedacht, führte sie wieder ein. Augustinus (gest. 430), „vero in medio haerens“ (S. 49), äußerte in seinen *Confessiones* zumindest nicht geringe Zweifel am gesungenen Gotteslob. Jenseits jeglicher Diskussion steht für Agrippa die zeitgenössische Kirchenmusik. Mitten in der Messe werden liederliche Melodien auf der Orgel gespielt. Und die Gottesdienstgesänge, ausgeführt durch hochbesoldete Musiker, lassen nichts mehr vom Text und seinem Gehalt verstehen, vielmehr nur

reichlich Getöne hören, „welches sie nicht durch Menschen-Stimmen, sondern durch ein viehisches Geräusche zu wegen zu bringen suchen, indem die Knaben den Discant wiehern, einige den Tenor brüllen, andere den Contrapunckt bellen, einige den Alt bläcken, wieder andere den Baß brummen“ (Übers. bei Mizler, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1739, S. 44).

3. Musik vermehrt die Freuden der Seligen.

Zur Musik, schreibt Agrippa sein achtzehntes Kapitel *De saltationibus & choraeis* eröffnend, gehören auch Tänze und Reigen. Im weltlichen wie im religiösen Leben aller Völker sind sie überaus verbreitet. Sokrates selbst preist den Tanz als göttliche Schöpfung. Anders Agrippa: kaum zu sagen ist es, was für üble Dinge hier zu sehen und zu hören sind. Derlei ist wahrhaftig nicht vom Himmel gekommen, sondern von bösen Geistern ersonnen zur Verachtung Gottes: „Exercitium profecto non e caelis exortum, sed a malis daemonibus excogitatum in iniuriam divinitatis“ (Kap. 18, *Opera*, 1560/1970, S. 52).

4. Musik gleicht die kämpfende Kirche der triumphierenden Kirche an.

Musik hebt die Entzweiung der irdischen und universalen Ordnungen nicht auf. Agrippa reflektiert hier wieder nicht den theologischen, sondern den kosmologischen Topos einer Verbindung irdischer und himmlischer Ordnungen über die Musik. Die Musiker schreiben der Musik größte Gewalt über die menschlichen Affekte zu. Sie erklären die Musik zur vollkommensten der Künste und sagen ihr auch divinatorische Kräfte nach, sie nennen diese Kunst unendlich und durch Menscheng Geist unerschöpfbar. Ja, sie treiben die Unsinnigkeit bis zu der gänzlich abwegigen Behauptung, selbst der Himmel pflege zu singen, mit Stimmen jedoch, die von keinem Sterblichen je vernommen wurden, außer eben von jenen Musikern in ihren trunkenen Traumphantasien. Indes ist von ihnen noch keiner vom Himmel gekom-

5. Musik bereitet zum Empfang des göttlichen Segens vor.
6. Musik hält die Seele zur Frömmigkeit an.
7. Musik vertreibt die Trauer.
8. Musik löst die Hartherzigkeit.
9. Musik vertreibt den Teufel.
10. Musik verursacht die Ekstase.
11. Musik erhebt den irdischen Geist.
12. Musik ruft den bösen Willen zurück.
- men und habe all diese Akkorde und Tonfiguren aufgedeckt (S. 49).
- Noch die Wachsamkeit der hundert Augenlichter des Argus wurde durch den Klang einer einzigen Fistula eingeschläfert und ausgelöscht (S. 48f.).
- Musik dient nicht frommer Veranschaulichung für die Hörenden und der Erhebung ihres Geistes, „sed ad fornicariam pruriginem“ (S. 49; in der Übersetzung Mitzlers: zum Kitzel der „geilen Ohren“, *Musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 1739, S. 44).
- Musik ist (Ephoros nach Polybios 4, 20, 5) nur dazu erfunden worden, die Menschen zum Gespött zu machen und trügerischen Trost zu spenden („ad illudendos ad fallendos homines“; S. 48).
- Musik wirkt gleichsam wie durch eine vergiftete Lieblichkeit („venenata quadam dulcedine“; ebd.).
- Musik ist des Teufels (pass.).
- Musik nimmt den Ohren und zugleich dem Verstand ihr Urteilsvermögen („auribus pariter & animo iudicii subtrahitur autoritas“; S. 49).
- Was aber gibt es Nutzloseres und Verächtlicheres und mehr zu Verschmähendes als diese Pfeifer, Sänger und all die anderen Sorten von Musikern, die mit ihrem so vielstimmigen Vorsingen, Nachsingen, Dazwischensingen, Dagegensingen und Zusammensingen noch das gesamte Vogelgezwitscher übertönen („qui tot vocibus canentium, praecinientium, decinentium, intercinentium, occinentium, & concinentium universarum avium garritus superantes“; S. 48.).
- Musik bezaubert und verführt die Menschen wie die Sirenen mit laszivem Gesang, Gesten und Geklinge („velut Sirenes hominum animos lascivientibus



13. Musik erfreut den Menschen. Musik bietet in der Tat eine reizvolle Annehmlichkeit. Doch ist sie - allgemeiner Meinung und aller Erfahrung nach - eine Beschäftigung nur für verächtliche Leute von unglücklicher Gemütsart und unkontrolliertem Temperament („[...] esse illam vilium ac infelicis intemperantisque ingenii hominum exercitium“; S. 47)
14. Musik heilt den Kranken. [Musik macht krank - Agrippa, der Arzt, greift diesen Topos, für den es zahlreich Beispiele gibt, hier auch nicht mit nur einer Bemerkung auf!].
15. Musik erleichtert die Arbeit. Musik ist etwas für Müßiggänger und Possenreißer. Die Könige der Perser und Meder verachteten die Musiker als Schmarotzer und Gaukler. Und Agrippa zitiert das Urteil des Philosophen Antisthenes, der den ausgezeichneten thebanischen Flötenspieler Ismenias (vgl. *De occulta philosophia* unter den Heilwirkungen der Musik) allein um seiner Kunst willen als Nichtnutz bezeichnete: „homo nequam est, inquit: non enim, si probus foret, tibicen esset: non enim, vut dicitur, ars est illa viri sobrii & probi, sed otiosi & iocantis“ (S. 48).
16. Musik treibt die Geister in den Kampf. Musik verweichlicht die Männer. Daher hat Antigonos, der Erzieher Alexander des Großen, als er ihn einmal singen hörte, seine Zither zerbrochen und zu Boden geworfen mit den Worten: In deinem Alter hast du zu regieren, nicht zu singen. Und die Ägypter, wie Diodor bezeugt, verboten ihren Jugend Musik zu lernen, weil sie die Gemüter der Männer weibisch mache („[...] tanquam virorum animos effoeminantem“; ebd.). Deshalb auch verfolgten die kikonischen Mütter und Frauen den Orpheus wie Furien, weil er mit seinen Gesängen ihre Männer weibisch machte („[...] quod modulis suis mares effoeminaret“; ebd.).

vocibus, gesticulationibus ac sonis praestigiant atque corrumpunt“; ebd.).

## 17. Musik lockt die Liebe an.

Musik ist noch immer mit Geld und Lohnerwerb verknüpft gewesen und stand stets in engem Zusammenhang mit dem Kuppeleigewerbe („lenociniorum clientula“; S. 47).

## 18. Musik vermehrt die Freuden des Festes.

Musik ist etwas für Leute, die beim An-fangen und beim Aufhören kein Maß kennen („qui nec incipiendi, nec finiendi rationem teneant“). Agrippa berichtet von dem Pfeifer Archabio, dem man mehr geben mußte, damit er mit dem Spielen aufhörte, als für sein Spielen selbst. Die Griechen nannten die Musiker gewöhnlich Gesellen von 'Väterchen Liber' (Dionysos) („Liberi patris artifices“; ebd.) oder, so Aristoteles, „artifices bacchanales“ (ebd.; Mauthner, 1913, S. 83, übersetzt „Schmaussekünstler“).

## 19. Musik rühmt die in ihr Kundigen.

Musiker gelten als moralisch verkommene Menschen, die ein ausschweifendes und lasterhaftes, zugleich meist aber auch ein armseliges und entbehrungsreiches Leben führen. Niemals noch hat sich ein ernsthafter, bescheidener, sittlicher und rechtschaffener Mann („vir gravis, modestus, pudicus, fortis“; ebd.) als Musiker ausgegeben. Scipio Aemilianus und Cato betrachteten die Musik als generell den römischen guten Sitten zuwiderlaufend. Agrippa nennt aber auch konkrete Beispiele hochgestellter Persönlichkeiten aus Mythos und Geschichte, die wegen ihrer Musikübung verachtet wurden, so Kaiser Augustus (der daraufhin von der Musik abließ) und den allgemein verspotteten und verhaßten Nero. König Philipp, als er hörte, sein Sohn habe bei einer bestimmten Gelegenheit schön gesungen, tadelte ihn mit den Worten: „Schämst du dich nicht, daß du so schön singen kannst? Mehr als zu viel ist es für einen Fürsten, wenn er die Zeit hat, beim Gesänge anderer zuzuhören“. Die griechischen Dichter haben sich Zeus niemals singend oder Kithara spielend vorgestellt. Und die gelehrte Pallas Athene verabscheute die Tibiamusik. Andere Helden

(Agrippa erwähnt Odysseus sowie Dido und Äneas) hörten der Musik höchstens zu (S. 48).

20. Musik befördert das Seelenheil.

„[...] et ludi tegmine obducitur scelus“  
(Kap. 18, S. 52).

Es ist der Kontext der Paradoxie, der die beide Schriften des Agrippa von Nettesheim aufeinanderbezieht, *De occulta philosophia* und *De incertitudine et vanitate*, dies aber nicht in einem komplementären Verhältnis, sondern durchaus exklusiv. Offen und unaufgelöst bleiben die Widersprüche, formuliert nicht als individuelle, vielmehr, unter den Vorgaben einer *declamatio invectiva*<sup>55</sup>, als fundamentale Skepsis.

<sup>55</sup> Hierzu R. H. Popkin, *The history of scepticism from Erasmus to Descartes*, New York 1960, revid. 1964 und 1968, erw. Neuausg.: *The history of scepticism from Erasmus to Spinoza*, Berkeley und Los Angeles 1979, S. 23 ff.; zur Zurückweisung der Skepsis: Metzke (wie Anm. 4).