

ZUR MUSIKÄSTHETIK DES ARISTOTELES

Wie Schopenhauer¹⁾ haben auch Platon und Aristoteles die Überlegenheit der Musik gegenüber den anderen Künsten voll anerkannt und stark betont. Obwohl Platon von der Kunst im allgemeinen keine hohe Meinung hatte²⁾, schätzte er doch den sittlich bildenden Wert der Musik, deren Begriff freilich bei ihm auch die Poesie umfasste, so hoch ein, dass er ihr in seinem Erziehungsprogramm die wichtigste Stelle anwies. Das Reich der Töne, meinte er, stehe in einer geheimen Beziehung zur menschlichen Seele. Die Rhythmen

¹⁾ Schopenhauer führt in seinem Hauptwerk (III 307) zum Beweise für die Macht der Musik, Gefühle und Leidenschaften darzustellen, sowohl Platon wie Aristoteles als Zeugen an. Aus Platon wird Ges. VII 812 C zitiert: *ἡ τῶν μελῶν μίμησις* (bei Sch. nach der Vulgata *κίνησις*) ... *μεμιμημένη, ἐν τοῖς παθήμασιν διὰ ψυχὴ γίνηται* (die Sänger des Dionysos müssen für die Rhythmen und Melodien ein besonders feines Ohr haben, um beurteilen zu können, ob in den Liedern die Darstellung einer in Leidenschaft geratenen Seele gelungen oder nicht gelungen ist). Die aristotelische Stelle steht Problem. XIX 29. 920 a 3 und lautet: *διὰ τί οἱ ὕμνοι καὶ τὰ μέλη, φωνῆ ὄσα, ἡθεοῖν ἔοικε*; (aus welchem Grunde können die Rhythmen und Melodien, die doch nur Töne sind, seelische Regungen widerspiegeln?). Die beweiskräftigeren Stellen in Platons ‚Staat‘ und Aristoteles‘ ‚Politik‘ scheinen unserm Philosophen entgangen zu sein.

²⁾ Auf den Widerspruch zwischen der hohen Wertung der Musik und der gesamten Kunstauffassung Platons hat schon H. Abert (Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik S. 11) aufmerksam gemacht. In einen ähnlichen Widerspruch verwickelt sich auch Schopenhauer. Denn während die Aufgabe der Kunst nach seiner Überzeugung darin besteht, den Menschen auf die erhabene Höhe einer wunschlosen, willensfreien Betrachtung der Ideen als der ewigen Musterbilder der Welt emporzuheben, zieht die Musik als das unmittelbare Abbild des ruhelosen Willens den Hörer geradezu hinein in den wilden Strudel des Gefühls- und Willenslebens und lässt ihn an dem Wallen und Wogen der Leidenschaften teilnehmen.

und Melodien dringen tief in das Innere¹⁾ und üben auf das Seelenleben eine umwälzende Wirkung aus. Wem der Geist durch die Musik genährt und geläutert ist, der erkenne an den Erzeugnissen der Kunst wie an den Schöpfungen der Natur mit Sicherheit das Mangelhafte und Unschöne. In gerechtem Unmut wende er sich davon ab und öffne sein Herz dem Schönen, das sich seiner Seele bemächtige und sie befähige, wenn die Vernunft erwacht, die höchsten Stufen der Erkenntnis zu ersteigen²⁾. So nimmt Platon einen fruchtbaren Gedanken Schillers voraus. Auch bei ihm dringt der Mensch nur durch das Morgentor des Schönen in das Land der Erkenntnis, und die Musik bildet den Vorhof des Tempels der Weisheit. Aristoteles spinnt den Faden dieser Gedanken weiter. Ist es die Aufgabe aller wahren Kunst, das geistige Leben lichtvoll zur Anschauung zu bringen, so ist die Musik in Verbindung mit dem Dichterwort oder auch allein den bildenden Künsten insofern überlegen, als diese das Wesentliche an ihrem Objekt nur anzudeuten vermögen, die Musik aber auf Grund ihrer Verwandtschaft mit der menschlichen Seele³⁾ die inneren Vorgänge treu und eindrucksvoll darstellen kann. Die Rhythmen und Melodien spiegeln alle Gemütsbewegungen, die sanften Stimmungen wie die leidenschaftlichen Aufwallungen, deutlich wieder und sind geradezu getreue Abbildungen (*ὁμοιώματα*) derselben, die Formen und Farben der bildenden Künste dagegen machen diese Vorgänge rein äusserlich kenntlich und können deshalb nur als Zeichen (*σημεῖα*) derselben gelten⁴⁾. Ja, die Tonkunst weiss die verschiedenen Gefühle des Menschen nicht nur auszu-

¹⁾ Staat III 401 D: *μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὁ τε ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία*. Unter *ἁρμονία* ist die Melodie zu verstehen; vgl. Plat. Ges. II 665 A (die regelmässige Bewegung werde *ῥυθμὸς* genannt, die regelmässige Verbindung der [aufeinander folgenden] hohen und tiefen Töne *ἁρμονία*) oder Arist. Poet. c. 1. 1447a 21 (die Vokalmusik hat als Mittel der Darstellung *ῥυθμὸς, λόγος, ἁρμονία*). Im allgemeineren Sinne bedeutet das Wort auch Tonart, und ein *ἁρμονικός* ist ein Mann, der sich mit den wesentlichen Eigenschaften der Tonarten beschäftigt, ein Musiktheoretiker (vgl. Plat. Phaidr. 268D; Hübner pap. I 13). Zur Bezeichnung der Harmonie, d. h. der Verbindung gleichzeitiger Töne von verschiedener Höhe und Tiefe dient der Ausdruck *συμφωνία*.

²⁾ Staat III 401 E.

³⁾ Pol. VIII 5. 1340 b 17.

⁴⁾ Ibid. 1340 a 33.

drücken, sondern auch in die Seele des Hörers zu übertragen. Das beweise die Tatsache, dass die Menschen durch das Anhören der blossen Rhythmen und Melodien umgestimmt¹⁾ und von denselben Gefühlen ergriffen werden, die in der Musik zum Ausdruck kommen. So haben die heiligen Weisen des Olympos²⁾, welche stürmische Gemütsbewegungen ausdrücken, die Kraft, die Seele des Hörers gewaltig zu packen und in Verückung zu versetzen. Nun besteht das Wesen der Tugend darin, dass man das Gute liebt und das Böse hasst. Wenn aber durch die musikalischen Darstellungen unsere Gefühle in die richtige Bahn geleitet werden und Freude an tugendhafter Gesinnung und edler Tat, Zorn und Verdruss über das gegenteilige Verhalten in uns geweckt wird, so werden wir auch im wirklichen Leben dieselben Empfindungen hegen, gleichwie jemand, der sich an der bildlichen Darstellung einer schönen Gestalt erfreut, auch von dem Anblick des Menschen selbst angenehm berührt wird³⁾.

1) Ibid. 1340 a 13: ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς καὶ χωρὶς τῶν λόγων διὰ τῶν ῥυθμῶν καὶ μελῶν αὐτῶν (nach der Ergänzung von Susemihl). Der Ausdruck μέλος wird entweder im weiteren Sinn gebraucht und umfasst dann Melodie und Text, oder er bezeichnet im engeren Sinn nur die tonale Seite der Musik, die bloss Melodie. Hier hat er die engere Bedeutung und ist synonym mit ἀρμονία. Ebenso bei der Erwähnung der μέλη Ὀλύμπου. Platon liess nur die Verbindung von Dichtwort und Melodie gelten und bezeichnete die reine Instrumentalmusik als Geschmacklosigkeit und Blendwerk (Ges. II 670 A). Aristoteles erkannte beide Arten als berechtigt an, wollte aber die Instrumentalmusik ohne Gesang den Berufsmusikern überlassen (Pol. VIII 6. 1341 b 8).

2) Ibid. 1340 a 10. Dass die μέλη Ὀλύμπου, auf welche noch zweimal, 1341 a 21 und 1342 a 9, hingewiesen wird, instrumentale Tonstücke, sog. aulethische Nomen, waren, erkennen wir aus Plat. Symp. 215 C. Vgl. Guhrauer in Fleckeisens Jahrb., Suppl. 8, 312.

3) In den pseudoaristotelischen Problemen (XIX 27. 919 b 26) wird versucht, für die seelische Wirkung der Musik eine psychologische Erklärung zu geben. Der Verfasser fragt, warum das Akustische auch ohne Worte durch die bloss Melodie Ethos besitze, während doch weder Farben noch Gerüche noch Geschmackseindrücke eine solche Fähigkeit haben. Die darauf folgende Antwort ist nur verständlich, wenn wir Z. 32 hinter ὁμοιότητι ein ταῖς einschieben, das übrigens schon durch die Wort- und Satzfolge gefordert wird. Dann sagt der Verfasser, der Grund liege darin, dass der akustische Sinneseindruck allein eine seelische Bewegung erzeuge. Diese aber habe Ähnlichkeit mit den Bewegungen in den Rhythmen und der geordneten Folge

Endlich steht die Musik auch durch die Erregung des Lustgefühls allen andern Künsten voran. Denn sie bereitet einen in der Naturanlage des Hörers begründeten Genuss, weshalb alle Lebensalter und alle Bildungsstufen sich von ihr angezogen und ergötzt fühlen, sogar Kinder und Sklaven, selbst gewisse Tiere für ihren Reiz empfänglich sind¹⁾.

Bei dieser weit und tief gehenden Wirkung der Tonkunst ist es natürlich, dass der Staatstheoretiker, der den Aufbau des Idealstaates entwickelt, sich mit der Frage beschäftigt, wie sie in den Dienst der Jugenderziehung und der Kulturpflege zu stellen sei. Die Art, wie Aristoteles die Frage löst, stellt uns wieder den konzilianteren, aber immer dem höchsten Lebensideal zugewandten Geist seiner Philosophie lebhaft vor Augen. Er weist nämlich der Musik drei Aufgaben zu, sie soll Vergnügen (*ἡδονή*) und Kurzweil (*παιδιά*) bereiten, sie soll die sittliche Bildung (*παιδεία*) fördern, sie soll der höchsten Geisteskultur (*διαγωγή*) dienen. Diese dreigliedrige Zwecksetzung stellt einen Versuch dar, den damals herrschenden Streit über die seelische Wirkung der Musik zu schlichten und allen Parteien gerecht zu werden. Die Volksmeinung ging dahin, dass die Musik lediglich dazu bestimmt sei, das Herz des Hörers zu erfreuen, die Schule der Pythagoreer aber erkannte ihren ethischen Gehalt und betrachtete sie als das vornehmste Mittel sittlicher Bildung.

hoher und tiefer Töne. Da dies *κινήσεις πρακτικαί* seien, d. h. Bewegungen, welche Handlungen widerspiegeln, Handlungen aber ein Ethos anzeigen, so sei die Wirkung der Musik begreiflich. Stumpf sucht in der Abhandlung ‚Die pseudoaristotel. Probleme über Musik‘ (Abhandl. d. Berl. Akad. 1896, S. 60) der Stelle dadurch aufzuhelfen, dass er zu *δμοιότητα* in Gedanken ergänzt: mit unsern willkürlichen Bewegungen. Aber dazu fehlt im Text jede Andeutung.

¹⁾ Ibid. 1340 a 4. 1341 a 15. Auch diese Erscheinung wird in den ‚Problemen‘ psychologisch zu erklären versucht. Wir freuen uns, heisst es Problem. XIX 38. 920 b 29, an den Rhythmen und Melodien, weil wir teils von Natur, teils durch Gewohnheit an jeder natürlichen Bewegung, besonders an der geordneten und nach einem erkennbaren Zahlenverhältnis ablaufenden Bewegung Vergnügen empfinden. Die Konsonanz aber macht uns deswegen Freude, weil sie eine Mischung von entgegengesetzten Elementen ist, die in einem bestimmten Zahlenverhältnis zueinander stehen. Das Zusammengesetzte ist aber angenehmer als das Einfache, zumal wenn die beiden Elemente gleichmässig wahrnehmbar sind und die Mischung ein bestimmtes Verhältnis aufweist; denn solches wirkt von Natur immer angenehm.

Nachdem nun der berühmte Musiker Damon in seinem Areopagitikos¹⁾ die pythagoreische Lehre von der Musik in ein System gebracht und genau festgestellt hatte, welche seelischen Wirkungen von den verschiedenen Klanggeschlechtern, dem diatonischen, chromatischen und enharmonischen, ausgehen, entbrannte zwischen den Musikethikern und den Musikästhetikern ein heftiger Streit, der sich jahrhundertlang hinzog und eine Reihe polemischer Schriften hervorrief. Das älteste Denkmal dieser merkwürdigen Polemik bildet für uns das im Hibeh-Papyrus I 13 erhaltene Fragment²⁾ einer Rede, deren Verfasser sich mit äusserster Schärfe gegen die musikalische Theorie Damons wendet und sie weniger durch Gründe als durch rhetorische Tiraden zurückzuweisen sucht. Er ist gewiss nicht original in seinem Angriff, aber von welcher Seite die Bewegung gegen Damon und seine Schule ausgegangen ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Abert³⁾ hat die Sophisten und Demokrit bezichtigt; sicherlich mit Unrecht. Die Sophisten haben im Gegenteil den bildenden Wert der Musik hoch eingeschätzt. Legt doch

1) Dass wir den Areopagitikos als eine von Damon verfasste Schrift — natürlich unter fingierter Adresse, wie schon Philodem (De mus. 104, 34 K.) vermutete — anzusehen haben, hat v. Wilamowitz (Ar. und Athen I 134) mit Recht gegen Bücheler (Rh. Mus. 40, S. 311) betont. Den Anlass hat dem Musiker Damon wahrscheinlich ein Volksbeschluss gegeben, der sich gegen die musikalischen Veranstaltungen richtete. Dies hat Bücheler aus den Worten Ps.-Xenophons (Staat der Ath. I 13) *τοὺς δὲ γυμναζομένους αὐτόθι καὶ τὴν μουσικὴν ἐπιτηδεύοντας καταλέλυκεν ὁ δῆμος* scharfsinnig gefolgert.

2) Grenfell-Hunt, The Hibeh-Papyri I 45. Die Abfassungszeit der Hibehrede glaubt Crönert (Hermes 44, 520) auf Grund sprachlicher Analyse um 390 ansetzen und als Verfasser einen gewandten Rhetor annehmen zu müssen, der seinen Angriff gegen eine Schrift Drakons, eines Schülers Damons, richtet. Aber aus der Anrede *ὦ ἄνδρες Ἕλληνας* möchte ich schliessen, dass der Rhetor auf Damon selbst zielt, den er dadurch zu übertrumpfen sucht, dass er seine Worte an alle Hellenen richtet. Doch hat er natürlich nicht nur ihn selbst, sondern seine ganze Schule im Auge, deren Vertreter *ἁρμονικοί*, d. h. Musiktheoretiker genannt und beschuldigt werden, dass sie zwar gewagte Theorien aufstellen, aber in der Praxis versagen. Da auch Platon Phaidr. 268D einen sonst bei ihm nicht vorkommenden Unterschied zwischen dem *ἁρμονικός* und dem *μουσικός* macht, so ist vielleicht der Schluss gestattet, dass die Hibehrede und der platonische Dialog sich zeitlich nahestehen.

3) a. a. O. S. 37.

Platon dem Protagoras in dem gleichnamigen Dialog (326 B), wahrscheinlich in Anlehnung an eine Originalschrift des Sophisten, feinsinnige Bemerkungen darüber in den Mund, wie die Musiklehrer sich bemühen, dass die Rhythmen und Melodien von den Seelen der Jugend Besitz ergreifen und ihren Sinn für taktvolles und harmonisches Verhalten wecken. Prodikos ist ein Freund des Musikers Damon gewesen (Plat. Lach. 197 D) und hat gewiss seine Ansichten über das Ethos der Musik geteilt. Von Hippias hören wir, dass er gründliche Betrachtungen über Rhythmen und Melodien angestellt habe (Plat. Hipp. mai. 285 D). Und endlich dürfte auch in den ‚Wolken‘ des Aristophanes (649) hinter Sokrates, der dem Strepsiades die Lehre vom Takt beibringen will, damit er sich in der Gesellschaft gesittet benehme, sich ein Sophist verbergen. Ebenso wenig kann Demokrit als Gegner der musikalisch-ethischen Richtung in Betracht kommen. Das ergibt sich schon aus seinem Ausspruch (Fr. 179 D): ‚Schlafte Knaben werden weder Lesen und Schreiben lernen noch Musik noch Turnen, noch das, worauf der Menschenwert hauptsächlich beruht, die Ehrfurcht, denn aus den genannten drei Lehrfächern pflegt vornehmlich die Ehrfurcht zu erwachsen.‘ Abert ist hauptsächlich durch Epikurs Missachtung der Musik bestimmt worden, an die Sophistik und Demokrit zu denken. Aber es ist wahrscheinlicher, dass Epikur wie die Lustlehre so auch die Musikauffassung von Aristipp übernommen hat, der sich jedenfalls nach Diog. L. II 90 mit der Frage beschäftigte, unter welchen Bedingungen durch Gesichts- und Gehörseindrücke ein Lustgefühl erzeugt wird.

Befinden wir uns hier auf dem schlüpfrigen Boden der Mutmassung, so haben wir bei Platon wieder festen Grund unter den Füßen. Er ist entschiedener Gegner der Ansicht, dass die Erregung des Lustgefühls Aufgabe der Musik sei, und vertritt durchaus den musikalisch-ethischen Standpunkt. Die Meinung der Menge, sagt er, das wahre Wesen der Musenkunst bestehe in der Macht, den Seelen einen Genuss zu bereiten, sei nicht zu ertragen (Ges. II 655 D). Man dürfe den Wert dieser Kunst keineswegs nach dem Genusse beurteilen, den sie verschafft, sondern es sei diejenige Musik am höchsten zu schätzen, die das Schöne und Gute am vollkommensten darstellt und in den Seelen das Streben nach der Tugend weckt (Ges. II 668 A). Deshalb will er auch für die Erziehung der

Krieger nur zwei Tonarten zulassen, die dorische und die phrygische, die erstere, weil sie zur Mässigung und Besonnenheit, die andere, weil sie zur Tapferkeit und Standhaftigkeit im Tun und Leiden erziehe¹⁾. Aristoteles gibt die einseitige Auffassung seines Lehrers auf und vermittelt zwischen den Musikethikern und Musikästhetikern, indem er beide Zwecke, sowohl die sittliche Bildung wie den Kunstgenuss, als berechtigt anerkennt. Doch unterscheidet er den niederen mehr sinnlichen Genuss (*ἡδονή*) und den höheren rein geistigen (*διαγωγή*) und erörtert die Frage, ob die Musik mehr dem einen oder dem andern Zwecke dienen soll. Die Alten, meint er, schätzten am höchsten den idealen Wert der Musik und sahen darin ein Mittel edler Geisteskultur und Weisheitspflege²⁾; die Neueren machen sie praktischen Zwecken dienstbar und verwenden sie zu ihrem Vergnügen, indem sie sich dadurch Belustigung und Erholung von anstrengender Arbeit verschaffen. Beide Zwecke haben ihre Berechtigung, das beschauliche, der Pflege von Kunst und Wissenschaft gewidmete Leben ist nur für den geistigen Genuss empfänglich, das arbeitsreiche und mühevollle Dasein verlangt für die Erholung und Ausspannung eine den Sinnen schmeichelnde Musik. Aber die Denktätigkeit hat höheren Wert als die praktische Arbeit. Denn jene ist höchstes Lebensziel, schliesst wahre Glückseligkeit in sich, diese ist nur Mittel zum Zweck. Darum muss als die höchste Aufgabe der Musik nicht die Erregung der sinnlichen Lust, sondern die Ergötzung des denkenden Geistes angesehen werden. Andererseits ist die Glückseligkeit nicht ohne ein Lustgefühl denkbar, wie auch die sittlich wirkende Musik auf die Erweckung der Freude nicht verzichten darf. Es hat also die Lusterregung bei der Musik einen zweifachen Sinn, sie dient zwar in erster Linie

¹⁾ Wenn Aristoteles die Zulassung der phrygischen Tonart als Erziehungsmittel missbilligt (Pol. VIII 7. 1342 a 32), so lässt er ausser Acht, dass Platon die Erziehung des Kriegerstandes im Auge hat, denen von Jugend an Kampfesmut und Todbereitschaft einzuflüssen ist. Dieselbe Erklärung gilt für den Vorwurf, dass Platon die sanften (*ἀνειμέναι*), einschläfernden Weisen für den Jugendunterricht als untauglich verwerfe (ibid. 1342 b 23). Für die Krieger taugen sie tatsächlich nicht, wohl aber für das entkräftete Alter.

²⁾ Pol. VIII 5. 1339 a 25 *φρόνησις* im Sinne von *σοφία* gebraucht, wie VII. 1. 1323 a 29 sq., ist von W. Jaeger, Aristoteles S. 291, mit Recht als Beweis für die Frühzeit der Bücher *H* und *Θ* benutzt.

der Erholung, ist aber auch ein Element geistiger Erbauung und sittlicher Bildung.

Die ethische Wirkung, die bei Platon den ausschliesslichen Zweck bildete, wird von Aristoteles auf die jugendliche Altersstufe beschränkt. Hier entfaltet dann freilich die Musik mannigfaltige Kräfte. Sie befriedigt in hohem Grade den natürlichen Beschäftigungstrieb der Jugend und findet bei ihr durch ihr einschmeichelndes Wesen freudige Aufnahme. Doch soll sie nicht lediglich der Kurzweil dienen, sondern ein Gegenstand ernstlicher Bemühung sein. Denn während die Erwachsenen sich nur den musikalischen Genüssen hingeben sollen, muss die Jugend sich auch der praktischen Ausübung in Form des Gesanges und der eigenen Musikbegleitung widmen, weil jedermann ein sicheres Geschmacksurteil nur in dem Fach besitzt, worin er sich praktisch betätigt hat. Aber der Jüngling darf nicht in das Virtuosenium verfallen, sich nicht mit musikalischen Künsteleien und Verschnörkelungen abgeben, sondern muss Geist und Sinn an schönen Rhythmen und Melodien bilden, den Abbildern edler Gefühle und tugendhafter Bestrebungen. Wenn diese sich in das Herz schmeicheln, so erzeugen sie die Neigung zum Guten und den Widerwillen gegen das Schlechte, worauf der sittliche Wert des Menschen beruht. Nach dem Bildungszweck richtet sich auch die Auswahl der Instrumente, welche die Jugend spielen soll. Die Flöte ist abzulehnen, einmal weil sie den Spielenden am Singen hindert, und dann weil das Flötenspiel nicht eine sittlich bildende Kraft entwickelt, sondern eine berauschte Wirkung ausübt und deshalb geeignet ist, eine Katharsis d. h. eine homöopathische Heilung krankhaft Erregter zu bewirken¹⁾. Auch von den verschiedenen Ton- und Taktarten sind nur diejenigen auszuwählen, die ein sittliches Verhalten widerspiegeln und erwecken. Aristoteles prüft daraufhin, unter Berufung auf die aus der Erfahrung schöpfenden und mit diesem Zweig der Erziehung vertrauten Musiktheoretiker, vier Tongattungen, die mixolydische, die Gruppe der schlaffen²⁾

1) 1341 a 23. Über den Begriff der Katharsis wird noch zu sprechen sein.

2) Aristoteles nennt sie *ἀνεπιμέναι ἁρμονίαι*, Platon (Staat 398 E), den technischen Ausdruck vermeidend, *χαλαραί* oder *μαλακαί*. Es sind nach Platon gewisse jonische und lydische Tonarten weichlichen

Melodien, die dorische und die phrygische. Die mixolydische Tonart versetzt in eine traurige und gedrückte Stimmung, die Gruppe der schlaffen Melodien hat einen unmännlich weichlichen Charakter, die dorische dagegen erzeugt eine massvolle und gesetzte Haltung, die phrygische wirkt aufregend und berauschend. In gleicher Weise unterscheiden sich die Rhythmen. Die einen haben einen ruhigen, die andern einen bewegten Charakter und bei diesen sind die Bewegungen bald plumper bald edler Art. Für die Jugenderziehung kommen allein die dorischen Takt- und Tonarten in Betracht.

Das sind in Kürze die Grundlinien der Musiktheorie, die Aristoteles in den ersten sechs Kapiteln des Buches Θ der ‚Politik‘ entwirft. Damit stehen mehrere Ausführungen des letzten Kapitels in einem offenbaren Widerspruch¹⁾, der nur durch die Annahme zu erklären ist, dass die Abfassung dieses Kapitels durch eine geraume Zeit von den früheren getrennt ist. W. Jaeger hat überzeugend dargetan²⁾, dass die Bücher $B \Gamma H \Theta$ in die Frühzeit der aristotelischen Schriftstellerei, etwa in die Zeit von Assos, fallen. Aber dies gilt nicht für das 7. Kapitel von Θ , das vielmehr der letzten Entwicklungsperiode zuzuweisen ist³⁾. Denn wenn Aristoteles

Charakters, die den Gegensatz zu den *σύντονοι*, den kraftvollen, bilden und sich nach Pol. VIII 7. 1342 b 22 für das kraftlose Alter zum Singen eignen. Der Gegensatz zwischen der *ἀνειμένη* und der *σύντονος ἁρμονία* findet sich schon bei Pratinas (Fr. 4 Cr.), der sowohl die gespannte wie die schlaife jonische Tonart ablehnt und die in der Mitte stehende äolische empfiehlt.

¹⁾ Darauf hat schon Leonhard Spengel (Über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων* S. 17) hingewiesen. Bernays hat in seiner Entgegnung (Zwei Abhandl. S. 124) den Widerspruch nicht ganz zu beseitigen vermocht.

²⁾ W. Jaeger, Aristot. S. 271 ff. H. von Arnim (Zur Entstehungsgeschichte der aristot. Politik‘ in den Abh. der Wiener Akad. Bd. 200 Abh. 1) weicht in bezug auf B und Γ sowie auf $\Delta E Z$ nicht sonderlich von Jaeger ab; aber A rechnet er zum ältesten Bestandteil und $H \Theta$ rückt er in die Zeit nach 330. Ich kann hinsichtlich der Bücher $H \Theta$ nur für Θ 7 die späte Abfassungszeit zugeben, die andern Kapitel von Θ wie ganz H weisen inhaltlich wie stilistisch unverkennbare Spuren der Frühzeit auf. Vgl. J. L. Stocks in The Classical Quarterly 1927 vol. XXI p. 186 und in der Deutschen Literaturztg. 1927 Sp. 1057.

³⁾ Wir müssen annehmen, dass Aristoteles die Darstellung des Idealstaates in den Büchern $B \Gamma H \Theta$ nach Abschluss von Θ 6 abgebrochen hat, weil unterdessen die Politisamsammlung vollendet war, die

1341 b 39 eine eingehendere Behandlung der Katharsis in der Poetik in Aussicht stellt, so kann das nicht lange vor der Abfassung dieses Werkes geschehen sein. Die Poetik gehört aber anerkanntermassen zu den letzten Schriften des Philosophen. Denn sie steht in enger Verbindung mit der sicher nach 336 verfassten Rhetorik. Die Poetik verweist ja auf die geplante Rhetorik hin und wird ihrerseits in der Rhetorik als vollendet erwähnt¹⁾. Nehmen wir also an, dass das 7. Kapitel erst später hinzugefügt ist, so finden manche Unausgeglichenheiten ihre natürliche Erklärung. So hatte Aristoteles im 5. Kapitel (1339 a 8) einleitend erklärt, er wolle mit seinen Erörterungen über die Musik nur für andere, die etwa diesen Gegenstand eigens behandeln möchten, eine Art Vorspiel liefern. Im 7. Kapitel (1341 b 27) spricht er davon, dass manche unter den jetzigen Musikern und musikalisch gebildeten Philosophen vortreffliche Ausführungen über die Musik machen, deshalb wolle er nur in allgemeinen Umrissen das Thema erörtern, es den Kunstbeflissenen überlassend, bei jenen das Genauere nachzulesen. Auch das Urteil über die schlechte Musik hat sich in der Zwischenzeit geändert. Am Schluss des 6. Kapitels (1341 b 15) heisst es, dass der ungebildete Zuhörer einen nachteiligen Einfluss auf die Musik ausübe, insofern die Künstler, die sich nach seinem Geschmack richten, sowohl geistig wie in ihren körperlichen Bewegungen ihm ähnlich werden²⁾. Dagegen wird im 7. Kapitel (1342 a 19) weitherzig den Berufsmusikern empfohlen, der ungebildeten Menge mit einer ins Ohr fallenden Tonweise von falscher Klangfarbe gemäss ihrer abnormen Naturanlage aufzuwarten. Noch stärker ist der Wechsel in der Beurteilung der für die Jugendbildung passenden Tonarten. Im 5. Kapitel (1340 a 40) werden die vier Tonarten so charakterisiert, dass für die Erziehung nur die dorische geeignet erscheint. Im 7. Kapitel (1342 a 30) wird empfohlen, auch noch andere Tonarten zu-

ihn veranlasste, die Bücher Δ—Z einzuschieben und A voranzustellen. Nach Beendigung dieser Arbeit muss er die letzte Hand an den Abschluss des ganzen Werkes gelegt haben durch Hinzufügung von θ 7 und des verlorenen Abschnitts. Dass er die Politik unvollendet gelassen habe, ist eine unbegründete Vermutung, der schon durch die Tatsache, dass die Poetik erst nach der Politik verfasst ist, der Boden entzogen wird.

¹⁾ Vgl. Susemihl in der Einleitung zur Poetik S. 24.

²⁾ Für ποιός ist 1341 b 18 ὁμοίους zu lesen; vgl. Wochenschrift für klass. Philol. 1916, S. 838.

zulassen, wenn Männer mit philosophischer und mit musikalischer Bildung¹⁾ dafür eintreten, und in breiterer Ausführung dieses Gedankens wird nicht nur die lydische Tonart für passend erklärt, weil sie neben der sittlichen Bildung auch äusseren Anstand gewähre, sondern auch Platon getadelt, weil er die Gruppe der schlaffen Melodien vom Jugendunterricht²⁾ ausgeschlossen habe, Melodien, die doch für das entkräftete Alter sich zum Singen so gut eignen. Hier tritt der Widerspruch mit den früher geäusserten Ansichten (vgl. S. 42) so stark hervor, dass Susemihl sich entschloss, den Schluss des Kapitels dem Aristoteles abzusprechen und einem Interpolator zuzuweisen. Aber die hier entwickelten Gedanken gehen offensichtlich auf die 1342 a 1 erwähnten Männer zurück, die eine freiere Auffassung der musikalischen Jugend-erziehung vertraten und auch leichtere Tonarten zulassen wollten. Ihre Anschauungen hat sich Aristoteles jetzt zu eigen gemacht. Aus ihren Darstellungen hat er auch die neue Einteilung der Tonarten geschöpft, auf Grund deren er ethische, praktische und enthusiastische Musikstücke unterscheidet. Darüber noch ein paar Worte.

In der ersten Einteilung, die schon in ihrem Wortlaut den aristotelischen Ursprung bezeugt, war der Zweck zum leitenden Gesichtspunkt genommen und der Grundsatz aufgestellt worden, dass die Musik der *παιδεία*, *ἡδονῇ* und *διαγωγῇ* diene. Die Musiktheoretiker aber haben den Gegenstand der Darstellung als Einteilungsprinzip zugrunde gelegt und ethische, praktische und enthusiastische Tonarten unterschieden. Denn die Objekte aller Kunstdarstellung (*μίμησις*) sind nach dem Zeugnis der Poetik (c. 1. 1447 a 29) *ἡθῆ καὶ πάθη καὶ πράξεις*. Demgemäss spiegeln die ethischen Tonarten Gesinnungen oder Charaktereigenschaften wieder, die praktischen Weisen stellen Handlungen im weitesten Sinne dar, so dass darunter sowohl

¹⁾ Es ist bemerkenswert, dass Aristoteles wiederholt sich auf Musiker und musikalisch gebildete Philosophen beruft. Dass er bei der Erwähnung der Musiker vornehmlich an Aristoxenos denkt, hat schon Bergk (Rhein. Mus. 19, S. 603) vermutet. Die musikalischen Philosophen dürften Theophrast und Herakleides aus Pontus gewesen sein. Dass alle drei schon zu Aristoteles' Lebzeiten sich schriftstellerisch betätigten, entspricht ihrem Alter und der Gewohnheit in den Philosophenschulen.

²⁾ Immisch hat mit Unrecht 1342 b 25 *παιδεῖαν* in *παιδιάν* verwandelt.

Erlebnisse und Zustände wie äussere Vorgänge verstanden werden¹⁾, die enthusiastischen endlich drücken starke Gefühlserregungen aus. Aristoteles sucht nunmehr diese neue Einteilung mit seiner früher aufgestellten Tafel der Zweckbestimmungen in Einklang zu bringen, indem er einen neuen Zweck, die Katharsis, hinzufügt, so dass sich folgende Übersicht ergibt: die ethischen Tonarten zielen auf sittliche Bildung, die enthusiastischen bewirken Katharsis, die praktischen dienen der Erholung und dem geistigen Genuss. Man sieht, dass der Philosoph, um an der Dreiteilung der Zwecke festzuhalten, die auf Erholung gerichtete *ἡδονή* und die *διαγωγή* jetzt zu einem Begriff zusammengefasst hat. Nach dem Zwecke richtet sich natürlich die Auswahl der Tonstücke. Für die Erziehung der Jugendlichen, welche die Musik auch praktisch ausüben sollen, eignen sich nur die am meisten sittlich bildenden Tonarten, für die Erwachsenen, die sich mit der praktischen Ausübung nicht mehr befassen, sondern auf das Anhören fremden Spieles beschränken²⁾, die praktischen und enthusiastischen Melodien.

Was nun weiter die seelischen Wirkungen der drei Gruppen anbetrifft, so bedurften die ethischen keiner weiteren Erklärung, auch bei den praktischen³⁾ konnte sich Aristoteles mit der Bemerkung begnügen, dass sie eine unschädliche Freude

¹⁾ Wie die Griechen durch rein instrumentale Musikstücke Handlungen dargestellt haben, zeigt Guhrauer (Fleckeis. Jahrb., Suppl. S. S. 312 f.) an dem Pythischen Nomos, Hiller (Rhein. Mus. 31, S. 79 f.) an der Kunst des Auleten Sakadas. Die Musik diente ursprünglich als Begleitung bei Kampf, Marsch, Tanz, Arbeit (vgl. Bücher, Arbeit und Rhythmus S. 175). Dabei entwickelten sich konventionelle Darstellungsmittel, mit deren Hilfe es auch dem selbständigen Musikvortrag möglich war, die Vorstellung von Handlungen zu erwecken. Welche Ausdrucksfähigkeit bei primitiven Völkern die Musik gewinnen kann, lehrt uns Leo Frobenius in seinem Werke ‚Das sterbende Afrika‘ I 72: ‚Auf kleinen Flöten erzählen sie sich von Dorf zu Dorf das Neueste. Die Leute können auf diese Weise jeden mit Namen aufrufen, jede Zeit und Stunde angeben, jeden Gegenstand, jede Pflanze, jedes Tier benennen, auf ihren Flöten alles so gut ausdrücken wie mit der Sprache. Das scheint mir das Merkwürdigste unter allem, was Frau Musika in Afrika vollbracht hat.‘

²⁾ 1342 a 2 *πρὸς δὲ ἀκρόασις ἐτέρων χειρονογούντων.*

³⁾ Die Veränderung von *καθαρινὰ* in *πρακτικὰ* (1332 a 15) nach dem Vorschlage Sauppes scheint mir notwendig, ist jedoch für den Begriff der praktischen Tonarten belanglos, da ein neues Merkmal damit nicht gegeben wird.

bereiten. Hatte er doch schon 1341 b 40 f. darauf hingewiesen, dass sie den Beschäftigten Erholung von anstrengender Arbeit, den Intellektuellen geistigen Genuss gewähren, d. h. beiden Klassen unschädliche Freuden verschaffen, wie 1339 b 25 ausgesprochen ist. Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass diese Zielsetzung der praktischen Tonarten nicht nur unvollkommen, sondern auch gekünstelt erscheint. Nach dem Grundsatz, dass jede Musik die Stimmung, welche sie widerspiegelt, auch im Geist des Hörers erweckt, sollte man erwarten, dass diese Tonarten auf den Willen des Menschen wirken, seine Arbeitsfreude und Schaffenslust stärken und nicht zu einer angenehmen Ausfüllung der Musstunden dienen. Die Beziehung der das tätige Leben darstellenden Musik zur *ἡδονή* ist nur dann gerechtfertigt, wenn unter der *ἡδονή* nicht die träge Musse, sondern die neuen Tätigkeitsdrang weckende, Kräfte sammelnde Freude verstanden wird. Diese Auffassung finden wir tatsächlich in der Nikomachischen Ethik (X 6. 1176 b 34), wo entwickelt wird, dass der Mensch eine ununterbrochene Anstrengung nicht ertragen kann, vielmehr der Erholung bedarf, die ihm durch das Vergnügen zuteil wird. Die Erholung ist ihm aber nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Krätesammlung für die Arbeit. Wir müssen annehmen, dass Aristoteles diese Auffassung der Erholung im Sinne hatte, als er sie mit den praktischen Tonarten in so enge Verbindung brachte.

Wir kommen zur dritten Gruppe. Richten sich die ethischen Tonarten auf die Veredelung der Gesinnung, die praktischen auf die Belebung des Willens, so haben die enthusiastischen eine Beschwichtigung starker Gefühlseregungen zum Zweck. Dies geschieht vermittels der Katharsis. Aristoteles hat zwar zur Zeit der Abfassung dieses Kapitels die Katharsislehre im Geist schon ganz ausgebildet, wie besonders aus der wiederholten Erwähnung der Affekte Furcht und Mitleid hervorgeht (1342 a 7. 12), überlässt aber die eingehende Erörterung der Poetik, weil das Problem in der Behandlung der Tragödie seinen Ursprung und seinen Mittelpunkt hat. Denn hier drängte sich dem denkenden Menschen die Frage auf, wie aus dem Anblick leidvoller Vorgänge auf der Bühne beim Zuschauer ein Gefühl der Befriedigung und des geistigen Genusses erwachsen könne. Man hat ja auch schon lange vor Aristoteles um eine Lösung des Problems

sich bemüht. Ob freilich der Sophist Prodikos¹⁾ bei seiner Untersuchung, welche Sinneseindrücke ein Lustgefühl erzeugen, schon an die Tragödie gedacht hat, ist sehr zweifelhaft. Aber Aristipp²⁾ von Kyrene hat ganz klar die Problematik der Tatsache erkannt, dass die Klagen auf der Bühne in uns ein Lustgefühl erwecken, während sie in der Wirklichkeit von einem Unlustgefühl begleitet sind. Und Platon³⁾ weist auf den Widerspruch in dem Verhalten der Menschen hin, die bei eigenem Leid ein ruhiges Ausharren, eine männliche Standhaftigkeit im Ertragen der Schicksalsschläge verlangen, dagegen im Theater beim Anblick trauernder und klagender Helden innerlich ergötzt werden und voll Mitgefühl der Vorstellung folgen. Aber Platon wirft nicht nur das Problem auf, sondern gibt auch eine Lösung, die schon in der Richtung der tragischen Katharsis liegt. Dem Menschen ist, sagt er, von Natur das Verlangen eingepflanzt, das ihn bedrückende Leid durch Klagen und Tränen zu erleichtern. Wird dies Bedürfnis bei eigenem Schmerz nach dem Gebot der Sitte gewaltsam unterdrückt und zum Schweigen gebracht, so öffnen sich bei der Darstellung fremden Leides die Schleusen und der Schmerz findet ungehemmten Abfluss, weil es jetzt nicht mehr als Schande gilt, dem Mitgefühl sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Diese im Gemüte des Zuschauers sich abspielenden Vorgänge werden also als natürliche Entladungen eines durch Erziehung und Sitte unterdrückten Gefühls aufgefasst. Auch dass Furcht und Mitleid die Affekte sind, auf deren Erregung es bei der Tragödie ankommt, hat Platon schon gewusst, ja scheint damals allgemein verbreitet gewesen zu sein⁴⁾. Endlich hat Platon auch das Problem der musikalisch-kultischen Therapie aufgedeckt und zu lösen versucht. Er vergleicht die Heilung der Psychopathen durch rauschende Tonstücke und wilde Tänze mit dem Verfahren der Kinderwärterinnen, welche die Kinder durch schaukelnde Bewegung und lebhaften Gesang gewissermassen bezaubern, und erklärt den Erfolg dieses Mittels dadurch, dass die innere Unruhe durch die äussere stürmische Bewegung überwunden und

¹⁾ Xen. Mem. II 1, 24.

²⁾ Diog. L. II 90.

³⁾ Staat X 606 C, worauf zuerst Rohde, Psyche S. 336, aufmerksam gemacht hat.

⁴⁾ Phaidr. 268 C. Vgl. Bernays, Zwei Abhandl. S. 71.

geglättet werde¹⁾. Das ist gewiss keine befriedigende Lösung. Darin hat Bernays völlig recht. Aber überhaupt auf das homöopathische Heilverfahren der Priester die Augen gelenkt zu haben, ist ein grosses Verdienst. Platon nennt diese Heilmethode eine *ἴασις* oder ein *ἴαμα* und gebrauchte nicht den Ausdruck *κάθαρσις*, obgleich er dies Wort im metaphorischen Sinn häufig anwendet. Er fasst die Kritik als eine dialektische Katharsis auf²⁾, die sittliche Besserung als eine ethische Katharsis³⁾, die Enthaltensamkeit als eine asketische Katharsis⁴⁾, endlich die Sühnung als eine kultische Katharsis⁵⁾. Als Bezeichnung der musikalisch-kultischen Therapie finden wir den Ausdruck zuerst bei Aristoteles und haben keinen Anlass daran zu zweifeln, dass er ihn zuerst darauf angewandt hat⁶⁾. Schon im älteren Teil des 8. Buches der ‚Politik‘ begegnet uns das Wort in der Bemerkung, dass die Flöte mehr eine Katharsis bewirke als eine Belehrung (1341 a 21), mit deutlichem Hinweis auf die 1340 a 8 erwähnten Flötenweisen des Olympos. Aber erst im 7. Kapitel erhalten wir volle Aufklärung. Die Katharsis ist danach das homöopathische Heilverfahren, das von den Priestern bei den krankhaft Erregten angewandt wurde. Durch die rauschende Musik der sog. heiligen Tonweisen wurde ihre Erregung derart gesteigert, dass eine Entladung stattfand und der normale Gemütszustand wieder hergestellt wurde. Mit dieser therapeutischen Katharsis hat nun die seelische Wirkung der enthusiastischen Musik insofern eine Ähnlichkeit, als auch durch sie die Gefühle der Hörer gesteigert und zum Abfluss gebracht werden. Deshalb kann auch diese ästhetische Wirkung Katharsis genannt werden. Aber sie ist nur ‚eine Art Katharsis‘ (*κάθαρσις τις*); denn der Gegenstand ihrer Wirkung sind ja nicht Kranke, sondern Gesunde, und der Erfolg ist nicht eine Heilung, sondern eine lustvolle Erleichterung. Sind doch alle Menschen mehr oder weniger den Gefühlen unterworfen, deshalb erfahren auch alle je nach der Stärke ihrer Gefühlserregungen die wohlthuende Wirkung der enthusiastischen Musik.

¹⁾ Ges. VII 790 D ff.

²⁾ Soph. 230 D.

³⁾ Soph. 227 D.

⁴⁾ Phaidon 67 C.

⁵⁾ Krat. 405 A. Vgl. Aristot. Poet. c. 17. 1455 b 15.

⁶⁾ Vgl. Döring im Philol. 21, S. 523.

Aber dürfen wir wirklich dem Aristoteles für die musikalische Katharsis die Priorität zuerkennen? Wissen wir nicht, dass nach dem Zeugnis des Aristoxenos die Pythagoreer mit dem Ausdruck Katharsis sowohl die Heilung des Körpers durch die Arzeneikunde wie die Heilung der Seele durch die Musik bezeichnet haben?¹⁾ An der Zuverlässigkeit des Aristoxenos, der ursprünglich der pythagoreischen Schule angehörte, ist ebensowenig zu zweifeln wie daran, dass Aristoteles die Terminologie der Pythagoreer gekannt hat. Scheint es doch, als ob er mit den Worten ‚was ich unter der Katharsis verstehe‘ (1341 b 38) seinen Katharsisbegriff einem andern gegenüberstelle. In der Tat sind die beiden Auffassungen grundverschieden. Die pythagoreische Katharsis ist eine ethische Wirkung und bedeutet eine Besserung des sittlichen Charakters, die aristotelische Katharsis ist ästhetischer Natur und umschliesst die Erregung eines Lustgefühls, jene erstreckt sich auf abnorme Gemütszustände, diese auf alle Gefühlserregungen von einer gewissen Stärke, jene ist die Wirkung einer den betreffenden Gemütszustand bekämpfenden Musik, diese die Wirkung einer die Gefühlserregung steigernden Musik. Die Pythagoreer betrachteten die sittliche Vervollkommnung als eine Reinigung der Seele von den Schlacken der Leidenschaften. Dazu schien ihnen die Musik wegen der Übereinstimmung ihrer Tonskalen mit der Stufenreihe der seelischen Erregungen besonders geeignet. Aus dem Hibeh-Fragment entnehmen wir, dass Damon die Wirkungen der einzelnen Melodien genau bestimmt hat in der Weise, dass gewisse Melodien Selbstbeherrschung, andere Besonnenheit, wieder andere Gerechtigkeit oder Tapferkeit oder Feigheit erzeugten. Und von Jamblich²⁾ erfahren wir, dass entsprechend den menschlichen Affekten ein vollständiges System von Melodien aufgestellt war, woraus sich ergab, welche Melodie sich zur Bekämpfung eines bestimmten Affektes

¹⁾ Cramer, Anecd. Paris. I 172: *οἱ Πυθαγορικοί, ὡς ἔφη Ἀριστοξένος, καθάρσει ἐρχῶντο, τοῦ μὲν σώματος διὰ τῆς ἰατρικῆς, τῆς δὲ ψυχῆς διὰ τῆς μουσικῆς.* Jambl., *De vita Pythagorica* 110 N.: *εἰώθει γὰρ οὐ παρέργως τῇ τοιαύτῃ χρῆσθαι καθάρσει· τούτο γὰρ προσηγόρευε τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατείαν.* Schol. V Il. X 391: *ἡ πάλαι μουσικὴ καὶ μέχρι τῶν Πυθαγορείων ἐδανμάζετο καλουμένη κάθαρσις.* Über Aristoxenos als Quelle vgl. Rohde im *Rh. Arch.* XXVII S. 38.

²⁾ *De mysteriis* 3, 9 p. 118 P.

eigne. Das allgemeine Prinzip aber ging dahin, den Affekt dadurch zu unterdrücken, dass man die Seele durch die Musik in den entgegengesetzten Zustand versetzte¹⁾. Es scheint deshalb nicht unberechtigt, die pythagoreische Katharsis eine allopathische zu nennen²⁾ im Gegensatz zur homöopathischen des Aristoteles. So wurde von den Pythagoreern die Musik völlig in den Dienst der Ethik gestellt und ihr die Aufgabe zugewiesen, nicht ästhetischen Genuss zu verschaffen, sondern die sittliche Bildung zu fördern. Aristoteles hat das Verdienst, sie von dieser Dienstbarkeit befreit und wieder in die Rechte der Kunst eingesetzt zu haben, deren Endzweck nicht das Gute, sondern das Schöne ist. Dass die kathartische Musik wie jede echte Kunst mittelbar auch ethische Wirkungen erzeuge³⁾, ist selbstverständlich und gerade bei der Katharsistheorie des Aristoteles leicht zu verstehen. Denn diese steht in engster Beziehung zu seiner Affektenlehre. Der Affekt wächst bei ihm nicht auf dem Boden grundsätzlicher Schlechtigkeit, moralischer Verderbtheit, sondern hat seinen Ursprung in einer Willensschwäche. Trotz entschieden sittlicher Lebensrichtung kann ein triebhaftes Gefühl eine solche Stärke annehmen, dass es den Vorstellungslauf verwirrt und das Gemüt beschwert. Wenn dies durch eine packende, fortreissende Musik zum Anschwellen und Abströmen gebracht wird, dann tritt eine wohltuende Befreiung von seelischem Druck ein, der an sich gute Wille gewinnt wieder die Herrschaft und die innere Harmonie, das seelische Gleichgewicht kehrt zurück. So besteht die ethische Wirkung nicht in einer Änderung des sittlichen Bewusstseins, sondern in der Wegräumung der dem guten Willen sich entgegenstellenden triebhaften Hemmungen.

Berlin.

Adolf Busse.

1) Aristox. fr. 91: *ἡ δὲ μουσικὴ τῇ περὶ αὐτὴν τάξει τε καὶ συμμετρίᾳ εἰς τὴν ἐναντίαν κατάστασιν ἄγει τε καὶ πράσσει.* Jambl., De vita Pyth. 114 N.: *σὺμπαν τὸ Πυθαγορικὸν διδασκαλεῖον τὴν λεγομένην ἐξάρτησιν καὶ συναρμολογίαν καὶ ἐπαφὰν ἐποιεῖτο μέλεσι τισὶν ἐπιτηδέοις εἰς τὰ ἐναντία πάντα περιάγον χρησίμως τὰς τῆς ψυχῆς διαθέσεις.*

2) Vgl. Alexis Kahl, Die Philosophie der Musik nach Aristoteles S. 22.

3) Abert a. a. O. S. 15.