

Walter Mesch, Michael Städtler,
Christian Thein (Hg.)

Einheit und Vielheit metaphysischen Denkens

Meiner

Mesch, Städtler und Thein (Hg.)

Einheit und Vielheit metaphysischen Denkens

Walter Mesch, Michael Städtler,
Christian Thein (Hg.)

Einheit und Vielheit metaphysischen Denkens

Festschrift für Thomas Leinkauf

Meiner

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4210-5

ISBN eBook 978-3-7873-4211-2

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten.
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen,
soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Umschlaggestaltung:
Andrea Pieper, Hamburg. Satz: SatzWeise, Bad Wünnenberg.
Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Werkdruckpapier.
Printed in Germany.

Inhalt

Vorwort	7
-------------------	---

I. PLATON UND PLATONISMUS

Niko Strobach

Platon singen – Was macht Erik Satie mit Sokrates?	13
--	----

Franco Ferrari

Dall'Uno al molteplice: La generazione dell'essere e del pensiero in Plotino, V 4	33
---	----

Filip Karfik

The body-soul relation upside down (Plotinus, Enn. IV.8 and VI.4–5)	47
---	----

II. MITTELALTER UND RENAISSANCE

Peter Nickl

Umberto Eco und Thomas von Aquin – Ästhetik zwischen schönen und nicht mehr schönen Künsten	57
---	----

Laura E. Herrera Castillo

Einheit, Andersheit und Perspektive bei Cusanus	73
---	----

Nikolaus Egel

Montaignes Turmzimmer: Selbstbetrachtung statt Metaphysik	92
---	----

III. FRÜHE NEUZEIT

Wilhelm Schmidt-Biggemann

In den Labyrinthen der Universalwissenschaft – Athanasius Kirchers Ars Magna Sciendi und ihre Aporien	111
---	-----

Lucia Oliveri

The Art of Division and the Unity of the Idea: Leibniz as Scholar of Plato . . . 143

Gianluca De Candia

›Le pays des réalités possibles‹: ›Possibile logicum‹ bei Duns Scotus und
G. W. Leibniz 162

Stefan Lorenz

Entelechie, Perfectihabia und Larifari: der Teufel als Ratgeber –
Von Barbaro und Leibniz bis Valéry, Oursler und Huber 181

Arnaud Pelletier

Les trois difficultés et les trois voies des définitions réelles selon Leibniz . . . 221

IV. IDEALISMUS UND MODERNE

Walter Mesch

Hegels Theorie der Sittlichkeit und ihre antiken Grundlagen –
Zur politischen Dimension des Einheitsproblems 241

Michael Städtler

Der Widerspruch: Antinomische Form philosophischen Selbstbewusstseins
und Einheit von Einheit und Vielheit im Bereich der Erkenntnis 268

Christian Thein

Moderne und Renaissance im Vexierbild nachmetaphysischen Denkens . . . 288

Autorinnen und Autoren 313

Vorwort

Mit diesem Band zur Einheit und Vielheit metaphysischen Denkens wird Mein Gelehrter und Philosoph geehrt, dessen Arbeiten sich seit Jahrzehnten im Kern mit der dadurch bezeichneten Problemkonstellation auseinandersetzen. Am 4. November 2019 hat Thomas Leinkauf, geboren 1954, sein 65. Lebensjahr vollendet. Schülerinnen und Schüler, Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunde sahen darin die willkommene Gelegenheit, einschlägige Perspektiven seiner Beiträge aufzugreifen, sie zu diskutieren und mit eigenen Vorschlägen zu reagieren. Entstanden ist ein Band, der ausgehend von Platon und dem antiken Platonismus über das Mittelalter, die Renaissance und die frühe Neuzeit bis zum Idealismus und zu zeitgenössischen Konzeptionen einen weiten Bogen spannt und sich damit an der historischen Breite von Thomas Leinkaufs Zugriff orientiert. Thematisch fokussieren die 15 Beiträge das Einheitsproblem metaphysischen Denkens aus verschiedenen historischen und systematischen Perspektiven. Zugleich wird diese Rahmenhandlung der Festschrift erweitert durch Beiträge, in denen die verhandelten metaphysischen Grundfragen zur Kunst, Musik und Wissenschaft in ein Verhältnis gesetzt werden. Dies erscheint angesichts des nicht nur historisch, sondern auch systematisch außerordentlich breit angelegten Arbeitens von Thomas Leinkauf unabdingbar, da sein Interesse an der übergreifenden geisteswissenschaftlichen Ideen- und Begriffsgeschichte immer schon mit synthetisierendem Blick die Beziehungen und Relationen zwischen den philosophischen Leitdisziplinen aus ihrem Kern heraus mitdenkt.

Von seinen zahlreichen Schriften sollen hier nur die wichtigsten erwähnt werden. Am Anfang steht die in Freiburg bei Werner Beierwaltes verfasste Dissertation *Kunst und Reflexion. Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runges zur philosophischen Tradition* (1987). Es folgt die Habilitationsschrift *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, die an der Freien Universität zu Berlin entstanden ist (1993). Von 1996 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2019 war Thomas Leinkauf Professor für Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und Direktor der dortigen Leibniz-Forschungsstelle. In dieser Zeit hat er vor allem folgende Schriften vorgelegt: *Schelling als Interpret der philosophischen Tradition. Zur Rezeption und Transformation von Platon, Plotin, Aristoteles und Kant* (1998), *Nicolaus Cusanus. Eine Einführung* (2006), *Einheit, Natur, Geist: Beiträge zu metaphysischen Grundproblemen im Denken von Gottfried Wilhelm Leibniz* (2012), *Cusanus, Ficino, Patrizi – Formen*

platonischen Denkens in der Renaissance (2014). Gerade zur Renaissance-Philosophie hat Thomas Leinkauf viele weitere Schriften verfasst. Außerdem ist er Herausgeber der italienisch-deutschen Ausgabe der Werke Giordano Brunos (2007–18). Eine besondere Erwähnung verdient die 2017 im Meiner-Verlag publizierte monumentale Darstellung *Philosophie des Humanismus und der Renaissance (1350–1600)* in zwei umfangreichen Bänden, durch die er das Studium dieser häufig vernachlässigten Epoche auf ein neues Niveau gehoben hat. Als Band VI der bei Beck erscheinenden Geschichte der Philosophie ist hiervon seit dem Jahre 2020 auch eine bündige einbändige Fassung zu greifen: *Die Philosophie des Humanismus und der Renaissance*. In diesen für die Philosophiegeschichtsschreibung der Epoche maßgeblichen Werken spielt das Verhältnis von Einheit und Vielheit nicht nur für die ausführlich erläuterten Themenblöcke Sprache, Ethik, Politik, Historik, Schönheit, Liebe, Natur und Seele eine wichtige Rolle, sondern auch für die darin vorausgesetzte metaphysische Basis, die immer wieder in den Vordergrund der Betrachtung rückt. Der Rückgang auf die antiken Ursprünge dieser Thematik ist hierbei kennzeichnend für den übergreifenden Zugriff von Thomas Leinkauf, der auf diesem Wege auch die Quellen des Denkens der Autoren des Humanismus und der Renaissance transparent macht.

Einheit und Vielheit sind seit jenen antiken Ursprüngen und ihren Überlieferungen Grundthemen metaphysischen Denkens. Greifbar wird dies schon in der milesischen Naturphilosophie, die nach der Genesis von allem fragt und – hält man sich an eine aristotelische Terminologie – Phänomene aus Prinzipien zu verstehen versucht. Dass es hier darum geht, phänomenale Vielheit aus fundamentalen Einheiten zu begreifen, zeigt spätestens die Transformation dieser Anfänge in der Logos-Spekulation Heraklits, die ausdrücklich geltend macht, dass alles eines sei, und der Ontologie des Parmenides, die ebenso nachdrücklich zum Ausdruck bringt, dass das Seiende schlechthin eines sein müsse. Vollends klar wird dies bei Platon, der im Ausgang von der Ideenannahme das Verhältnis von Einheit und Vielheit wesentlich schärfer fasst, auf verschiedene Stufen der Wirklichkeit bezieht und von hier aus das Verhältnis von einzelnen Körpern, umfassendem Kosmos, belebender Seele, erkennender Vernunft und leitendem Guten zu klären versucht. Aristoteles übernimmt hiervon eine ganze Reihe wesentlicher Gesichtspunkte, verleiht ihnen aber auf der Grundlage seiner Kritik an Platons transzendenten Ideen ein anderes Profil, indem er das einheitsstiftende Eidos als immanent auffasst und teleologisch versteht. Der spätantike Platonismus zielt nach den materialistischen Konzeptionen des Hellenismus darauf, diese beiden Varianten der klassischen Eidos-Metaphysik – wenn man so will: die Urformen des Idealismus – zu einem inneren Ausgleich zu bringen, der zwar primär am plato-

nischen Modell orientiert ist, aber auch aristotelische Auffassungen an wichtigen Stellen integriert. Und dabei rückt das Einheitsproblem noch weiter in den Vordergrund, weil Plotin Stufen des Seins als Stufen der Einheit versteht, geringere Einheitlichkeit von größerer Einheitlichkeit abhängig macht und die untergeordneten Ebenen der Seele und der Vernunft letztlich in einem schlechthin einfachen und bestimmungslosen Einen zu fundieren versucht. Einheit ist bei Plotin nicht mehr nur ein Thema der Dialektik und Ontologie, wie es bereits bei den Vorsokratikern in den Blick kommt und bei Platon und Aristoteles in alternativen Entwürfen herauspräpariert wird, sondern auch Thema einer vorgeordneten Henologie. Inwiefern dies bereits bei Platon angelegt sein könnte, wird in der Forschung kontrovers diskutiert, braucht hier aber nicht näher betrachtet zu werden. Wichtiger ist vielmehr etwas anderes, das mit dem philosophischen Zugriff auf das Einheitsproblem zu tun hat. Schon diese antike Ausgangslage zeigt nämlich, dass Einheit und Vielheit nicht nur zentrale Themen metaphysischen Denkens sind, sondern auch in dessen geschichtlicher Realisierung zum Ausdruck kommen. Was die Metaphysik zu fassen versucht, führt sie in eine variantenreihe Entfaltung von Konzeptionen, die einheitliche Grundfragen und -perspektiven ebenso erkennen lassen wie konkurrierende Transformationen, fundamentale Kritiken und epochale Innovationen. Metaphysisches Denken verwirklicht sich selbst in einer Spannung von Einheit und Vielheit.

Die Akzente können dabei sehr unterschiedlich gesetzt sein. Doch grundsätzlich dürfte man sich wohl immer in einem Kontext bewegen, der sowohl Kontinuität als auch Diskontinuität erkennen lässt. Und dies gilt selbstverständlich nicht nur für die Antike, sondern auch für das Mittelalter und die Neuzeit. Man hat sich zwar daran gewöhnt, bekannte Zäsuren in den Vordergrund zu rücken, um sich an der Abfolge dieser Großepochen orientieren zu können. Und ganz ohne solche Zäsuren dürfte im Umgang mit der Philosophiegeschichte kaum auszukommen sein. Dies ändert jedoch nichts daran, dass man auch für das Verhältnis zwischen solchen Großepochen mit grundlegenden Kontinuitäten zu rechnen hat und dass ihnen eine Fülle epocheninterner Diskontinuitäten gegenübersteht. Besonders deutlich zeigt sich das an der Serie neuzeitlicher Neuanfänge, mit der sich Thomas Leinkauf so eindringlich und ausführlich auseinandergesetzt hat. Einerseits ist kaum zu übersehen, wie im Humanismus und in der Renaissance Konzeptionen ausgearbeitet und vorgelegt werden, die mit dem Bewusstsein des Neuanfangs, der Verabschiedung und der Überbietung verbunden sind. Andererseits spielt dabei der Rückgriff auf Altes und Ältestes doch oft eine entscheidende Rolle. Gerade hier lässt sich gut sehen, wie sich die tradierte Einheit und Vielheit metaphysischen Denkens in wechselnden Formen variantenreich fortsetzt.

Dieses Bild prägt so auch die Philosophie des 17. Jahrhunderts. Nach den gängigen Einordnungen ist hier der meist auf Descartes bezogene Epochenschnitt zur Neuzeit zwar bereits vollzogen, und doch haben bei wenigstens einigen Autoren antike und mittelalterliche Konzeptionen ihre Bedeutung keineswegs eingebüßt. Ein einschlägiges Beispiel stellt die Philosophie des Universalgelehrten Leibniz dar, für dessen Verständnis von Metaphysik, Philosophie und Wissenschaft der Reichtum traditioneller Konzeptionen bis zurück zur Antike von enormer Bedeutung bleibt. Dies zeigt auch sein metaphysischer Grundbegriff der Monade, in dem sich sein Verständnis fundamentaler Einheiten am prägnantesten greifen lässt. Der nachkantische Idealismus ist eine weitere Konstellation, die in dieser Hinsicht lehrreich sein kann. Denn so einig sich Autoren wie Schelling oder Hegel darin waren, dass Kants Transzendentalphilosophie als Ausgangspunkt eines zeitgemäßen Philosophierens zu betrachten sei, so offensichtlich schien ihnen dieses doch ergänzungsbedürftig zu sein, und zwar nicht nur durch Spinoza oder Leibniz, sondern auch durch wesentlich ältere Konzeptionen. Und dabei ging es nicht nur um die angemessene Fundierung der Transzendentalphilosophie oder um ihre Ergänzung durch Naturphilosophie, sondern auch um die Frage nach deren Verbindung in einer grundlegenden Theorie des Absoluten und um das hierin liegende Fundament aller Einheiten von Einheit und Vielheit. Zugleich wird mit dem Übergang des neuzeitlichen Denkens in die Moderne und Postmoderne die Problematik eines Zugriffs auf metaphysische Grundfragen unter nachmetaphysischen Bedingungen virulent. Die Beiträge dieses Bandes gehen übergreifend den damit verbundenen Fragestellungen und Problemen nach, indem sie auf Autoren, Schriften und Konzeptionen rekurren, mit denen sich ebenso Thomas Leinkauf intensiv auseinandergesetzt hat. Die Achse der Beiträge bildet entsprechend das Werk des mit dieser Festschrift Gefeierten.

Die Herausgeber

Die Herausgeber danken dem Philosophischen Seminar der Universität Münster für Unterstützung bei der Veröffentlichung dieser Festschrift für Thomas Leinkauf.

I.
PLATON UND PLATONISMUS

Platon singen

Was macht Erik Satie mit Sokrates?¹

1. Einleitung

Eine der berühmtesten Einschätzungen der Rezeption von Platons Werken stammt von Alfred North Whitehead: »The safest general characterization of the European philosophical tradition is that it consists of a series of footnotes to Plato.«² Whiteheads These ist so stark, dass man leicht übersieht, wie klein der Bereich ist, auf den sie sich erstreckt: die »European philosophical tradition« in dem Sinne, dass sie überhaupt die Form von Fußnoten annehmen kann. Whitehead dürfte bei den Fußnoten an philosophische Fachtexte gedacht haben – wie auch immer man sie im Einzelfall von literarischen Texten abgrenzen mag. Die Rezeption der Werke eines Philosophen mag auch andere Formen annehmen. Als Extremfall wäre an eine Änderung des eigenen Lebens zu denken. Sie mag aber auch etwa ein Kunstwerk beeinflussen. Niemand versteht es besser, in den Kunstwerken vieler Jahrhunderte Platon-Rezeptionen zu entschlüsseln, als Thomas Leinkauf, der mit diesem Band Geehrte. Vielleicht wäre es ihm sympathisch, im Whitehead-Zitat das Wort »philosophical« durch »cultural« zu ersetzen und »footnotes to« durch »reflections of« oder einen ähnlichen Ausdruck.

In diesem Beitrag soll es um Platon-Rezeption in einem Werk der europäischen klassischen Musik gehen. Es ist, 1918 uraufgeführt, schon etwas über 100 Jahre alt. Aber das Werk wird auch unter denen, die diese Musik schätzen – und zu denen der Geehrte zählt –, eher wenigen vertraut sein. Dabei ist sein Komponist, Erik Satie (1866–1925), alles andere als wirkungslos gewesen. Wer als Künstler mit einem seiner Werke so viele Menschen unmittelbar und tief berührt wie Satie mit seiner *Gymnopédie No. 1*, dem ist Großes gelungen. Das Werk Saties, um das es im Folgenden geht, ist sein *Socrate*. Es ist mit einer halben Stunde Aufführungsdauer unter seinen Werken ungewöhnlich lang.

¹ Im Zusammenhang mit diesem Projekt danke ich Samuel Dorf, Gottfried Heinemann, Ludger Jansen, Jule Maciejewski, Walter Mesch, Steffen Neuß, Mechthild Strobach, Fabian Völker und Karl Waldeck.

² Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, New York: Macmillan 1919, 65.

Man muss nicht suchen, in welchem seiner Details sich Platon verstecken mag. Eher mag man sich fragen, wo im *Socrate* sich, vor lauter Platon, denn der Beitrag Saties versteckt. Der Text im *Socrate* stammt aus einigen der bekanntesten Passagen von Platons Werken. Ich muss sie dennoch referieren, um zu zeigen, was ich zeigen möchte. In allen geht es letztlich um die Seele – was den Geehrten als Freund der Seele auch beim Wiedersehen erfreuen möge.

Jemand könnte zu Saties *Socrate* fragen: »Ist das überhaupt Platon-Rezeption – oder ist es bloße Platon-Präsentation?« Man könnte zurückfragen: »Wie soll jemand etwas bewusst präsentieren, ohne es zu rezipieren?« Aber gehört nicht zur Rezeption ein Mindestmaß an Aneignung und Transformation? Ich wüsste zwar nicht, warum das *allgemein* so sein müsste. Aber man kann ja eine Rezeption, die das miteinschließt, eine *gestaltende* Rezeption nennen. Tut man das, so lässt sich als Ziel dieses Beitrags formulieren: Es soll aufgezeigt werden, inwiefern Saties *Socrate* als gestaltende Platon-Rezeption ein Kunstwerk in seinem eigenen Recht ist. Satie macht viel mit Platons Sokrates. Was, das soll im Folgenden *en détail* gezeigt werden.

Zudem soll gezeigt werden, inwiefern Satie das Ergebnis seiner Gestaltung durchaus treffend beschreibt mit der zunächst völlig rätselhaften Aussage, es handle sich dabei um ein *weißes* Werk.³

Sollte man, statt nur von einer gestaltenden Platon-Rezeption, gar von einer Platon-Interpretation durch Satie sprechen? Das ginge meiner Meinung nach zu weit. Was Satie mit Sokrates macht, lässt dafür zu viel offen. Er ist höflich genug, dem Hörer das Interpretieren zu überlassen – oder auch einfach nur das Hören, wenn er gerade nicht interpretieren mag. Auch das ist zu zeigen.

Sollte ich mein Ziel nicht erreichen, so bin ich zufrieden damit, Leser, die den *Socrate* noch nicht kennen, auf dieses Stück Musik und damit auf eine Tatsache hinzuweisen, die nicht selbstverständlich ist: Platon singen, das ist möglich; und wenn ein guter Komponist das ins Werk setzt, dann sogar sehr gut.

Über die Musik des *Socrate* wurde schon manches Gute geschrieben, auf das ich in den Fußnoten hinweise. Ich möchte den *Socrate* von der Textverwendung her erschließen. Es soll deshalb (2.) zuerst kurz um das Verhältnis von Text und Musik im *Socrate* gehen. Dann (3.) möchte ich auf die an der Texterstellung Beteiligten eingehen und die Textpassagen in Platons Werk einordnen. Danach (4.–6.) möchte ich jeden der drei Texte in den Kontext des Dialogs stellen, aus dem er jeweils stammt, und erläutern, worum es in ihm jeweils geht. Zum Schluss (7.) möchte ich ein Detail herausgreifen: ein Problem der

³ Erik Satie, *Correspondance presque complète*, hg. von O. Volta, Paris: Fayard 2000, 273 (= Correspondance).

Übersetzung im dritten Teil des *Socrate*. Das kann meiner Ansicht nach etwas zur Antwort auf die Frage beitragen, inwiefern der *Socrate* ein weißes Kunstwerk ist.

2. Das Verhältnis von Text und Musik im *Socrate*

Kann man den *Socrate* in ein *genre* einordnen? Die Gattungsbezeichnung »Drame symphonique« verwundert.⁴ Dramatisch im Sinne des deutschen Sprachspiels mit dem Wort »dramatisch« ist hier nichts. Der *Socrate* knüpft nicht an das antike Drama an wie die Oper des Frühbarocks. Er ist auch kein Melodram: Es wird – über Tönen eines Klaviers oder aber eines Kammerorchesters – durchweg gesungen, nicht gesprochen, ein Ton definiter Höhe pro Silbe. Satie schreibt während der Arbeit in einem Brief von einer »scène symphonique«.⁵ Sogar das Sortal »oratorio« findet sich.⁶ Ich habe auf Youtube nach Vergleichbarem gesucht: die Rezitation indischer Veden, der Tajweed genannte Koran-Vortrag, Bach-Rezitative (»Des Abends, als es kühle ward«), die gesungene französische Sprache in Debussys *Pelléas et Mélisande* (von Satie hochgeschätzt). Der Eindruck des Singulären blieb. Der *Socrate* hat einen ganz eigenen schwebenden Puls. Drei Texte werden zur Wirkung gebracht, indem sie rezitiert werden.

Die Noten sind mit peniblen Vortragsanweisungen versehen.⁷ Was auch immer zunächst geplant war: Das Ergebnis ist keine *musique d'ameublement*, sondern Dienst am Text. Das ist für Spezialisten rätselhaft, die eine musikhistorisch bedeutsame Notiz von Satie zum Konzept der *musique d'ameublement* kennen, die ausgerechnet das Projekt des *Socrate* damit verbindet.⁸ Satie

⁴ Alan M. Gillmor, *Eric Satie*, London: Macmillan Press 1988 (= Satie 1988), 222: »something of a misnomer«. Hierzu auch: George Vlastos, »Socrate in Context. Satie's ›Humble Homage‹ to the Past«, in: Levidou (Hg.), *Musical Receptions of Greek Antiquity*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing 2016, 136–168 (= Humble Homage), 146, der (ohne Bezug auf Saties Brief) deutlich macht, wieso auch »scène« nicht ideal gewesen wäre: »[T]he work [...] has no scenic action.«

⁵ Erik Satie, *Correspondance*, 322.

⁶ Winnaretta Singer, »Memoirs of the Late Princesse Edmond de Polignac«, in: *Horizon* (August 1945), 110–140, zugänglich unter <http://www.unz.org/Pub/Horizon-1945aug-00110> (= *Memoirs*), 138.

⁷ Gut beschrieben bei George Vlastos, *Humble Homage*, 159 ff. Im Kontext einer sonst treffenden Beschreibung dagegen unzutreffend Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Reinbek: Rowohlt 1998 (= Satie 1998), 108: »Die Musik läuft natürlich gleichzeitig mit dem Text, aber unabhängig von ihm«.

⁸ Alan M. Gillmor, *Satie* 1988, 232; Wolfgang Rathert/Andreas Traub, »Zu einer bisher

ist unter anderem revolutionär darin, sich vorurteilslose Gedanken zu Musik als akustischem Hintergrund zu machen – zu dem, was heute, allgegenwärtig, mit dem Wort »Muzak« bezeichnet wird. Soweit ich verstehe, meint Satie seinen Ausdruck ganz wörtlich: Die *musique d'ameublement* soll in einem Raum, etwa einem Salon, eine ähnlich unauffällige Wirkung haben wie eine geschmackvolle Möblierung, anstatt Aufmerksamkeit zu fordern. Aber was sollte denn die Musik des *Socrate* möblieren? Der Vorschlag, sie diene eben zur Möblierung des Platon-Textes⁹, vermag nicht zu überzeugen. Des Rätsels Lösung dürfte sein: Saties Notiz bezieht sich auf ein frühes Stadium des Projekts des *Socrate*. Sie passt, obwohl die drei Teile deutlich erwähnt sind, einfach nicht zum *Socrate* in seiner schließlich realisierten Form: »[>M]usique d'ameublement« [...] relied on the audience's inattention, whereas with *Socrate* Satie's aim was to demand attentiveness.«¹⁰

Nur scheinbar trivial ist: Man kann sich das Tempo, in dem man den Text aufnimmt, nicht aussuchen. Man wird darauf festgelegt, ihn im Detail zu verfolgen, wie bei einem Hörbuch. Satie veröffentlichte 1922 schöne feuilletonistische Notizen über den höflichen Vorleser.¹¹ In der Antike war lautes Lesen der zentrale Fall des Lesens, wenn auch leises Lesen wohl verbreiteter war als bisweilen angenommen.¹² Wir haben es – wenigstens bei einer solistischen Aufführung – beim *Socrate* am ehesten mit einem Pendant zur Arbeit eines gebildeten, sensiblen und dezenten antiken Vorlesesklaven zu tun.¹³

3. Die an der Texterstellung Beteiligten und ihr Werk

Wer sind die an der Texterstellung für den *Socrate* Beteiligten? Zum einen Platon; zum anderen, zwei Jahrtausende plus einige Jahrhunderte später in Paris, zunächst um 1825 der Übersetzer Victor Cousin (1792–1867) und dann

unbekannten Ausgabe des ›Socrate‹ von Erik Satie«, *Die Musikforschung* 28 (1985), 118–121 (= Ausgabe).

⁹ Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Regensburg: Gustav Bosse 1974, sowie Grete Wehmeyer, Satie 1998, 108.

¹⁰ George Vlastos, *Humble Homage*, 145 f.

¹¹ Erik Satie, *Écrits*, hg. von O. Volta, Paris: Éditions Champ Libre 1977 (= *Écrits*), 53 f. (No. 42, »De la Lecture«).

¹² Zur Debatte vgl. Stephan Busch, »Lautes und leises Lesen in der Antike«, *Rheinisches Museum* 145 (2002), 1–45; Carsten Burfeind, »Wen hörte Philippus? Leises Lesen und lautes Vorlesen in der Antike«, *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft* 93 (2002), 138–145.

¹³ Zu Vorlesesklaven Theodor Birt, *Die Buchrolle in der Kunst*, Leipzig: Teubner 1907, 171 ff.

um 1918 der Komponist Erik Satie sowie die reiche Kunstmäzenin Winnaretta Singer, *princesse de Polignac* (1865–1943).

Zur mittleren Werkphase Platons gehören drei umfangreiche Dialoge, die immer auch als literarische Kunstwerke geschätzt wurden: das *Gastmahl*, der *Phaidros* und der *Phaidon*, jeder zwischen 50 und 60 Stephanus-Seiten lang, zusammen weniger als 10 % des Gesamtwerks. Eine deutsche Werkausgabe¹⁴ vereint sie in einem Band mit dem Titel »Meisterdialoge«. Die Struktur ist besonders komplex. Die Figuren sind individuell gezeichnet. Die Psychologie des Gesprächsverlaufs ist subtil, die philosophische Argumentation anspruchsvoll. Die Mythen – Gegengewicht, Illustration oder gar Übersteigen der theoretischen Äußerungen – sind von unvergesslicher Anschaulichkeit. Die Themen sind von existentiellern Gewicht. Jeder dieser drei Dialoge hat seine eigene Grundstimmung – und eine große Bandbreite aufeinander folgender Mikrostimmlungen in seinem Verlauf. Diese Texte sind Wunder der Atmosphäre. Die Gesamtatmosphäre des *Phaidon* ist unbeschreiblich ambivalent. Die Gesprächspartner der Rahmenhandlung machen das in der Retrospektive selbst zum Thema (*Phaidon* 58e-59a): Wie seltsam, dass man am letzten Lebenstag des Sokrates nicht nur geweint, sondern bei besonders überraschenden Wendungen des philosophischen Gesprächs auch gelacht habe! Der *Phaidros* atmet mediterranen Frühsommer mit schon sehr heißem Mittag. Die kultivierte Heiterkeit des *Gastmahls* eskaliert im Rausch bis zur Albernheit.

Victor Cousin hat im frühen 19. Jahrhundert Platons Werke ins Französische übersetzt.¹⁵ Etwa zeitgleich übersetzt Friedrich Schleiermacher praktisch den ganzen Platon ins Deutsche, meist sehr treffend und genau, wenn auch heute altertümlich wirkend. Cousin geht mit etwas leichterer Hand über den Text, hat jedoch einen gewissen feierlichen Grundton. Es wird darauf am Ende näher einzugehen sein.

Der Anteil der übrigen Beteiligten an der Texterstellung besteht in der Auswahl und im Weglassen. Der erklingende Text im ersten und im zweiten Teil rührt von jeweils etwas mehr als einer Stephanus-Seite her, aus der dann noch einiges herausgekürzt ist. Der disparate Text des dritten Teils summiert sich zu höchstens drei Stephanus-Seiten. Einerseits erklingt in der halben Stunde einer Aufführung des *Socrate* viel Text. Andererseits präsentiert der *Socrate* nur winzige Ausschnitte aus den Dialogen.

¹⁴ Platon, *Phaidon*, in: *Meisterdialoge. Übertragen von Rudolf Rufener. Jubiläumsausgabe zum 2400. Geburtstag*, Band 3, Zürich: Artemis 1974.

¹⁵ Da hier nur das Ergebnis interessiert, sei es so einfach gesagt. George Vlastos, *Humble Homage*, 151, vertritt dazu die These: »[T]he great French philosopher had only supervised the work done by his pupils and collaborators.«

Wer hat die Texte ausgewählt? Das ist schwer zu sagen.¹⁶ Der *Socrate* ist ein Auftragswerk, bestellt von Winnaretta Singer. Sie war eine Tochter des märchenhaft reichen amerikanischen Nähmaschinen-Fabrikanten Isaac Singer. Fürstin von Polignac war sie, weil sie bis 1901 glücklich mit Edmond de Polignac verheiratet war. Man verstand sich gut. Edmond machte sich nichts aus Frauen und Winnaretta nichts aus Männern: ein *mariage blanc*, eine weiße Ehe. Eine noch 1919 kurz nach der Erstausgabe erschienene revidierte Ausgabe des *Socrate* von 1919 ist nicht nur der Fürstin, sondern auch dem Andenken ihres verstorbenen Ehemannes gewidmet.¹⁷

Singer berichtet in ihren Memoiren über die Entstehung des *Socrate*. Sie war dabei, Griechisch zu lernen, plante mit Satie zunächst eine von ihr zusammen mit Freundinnen durchgeführte Platon-Lesung – auf Griechisch – mit Zwischenakt- oder Hintergrundmusik: »Madame de Wendel and Argyropoulo who knew Greek perfectly, and myself, would read in turns the glorious words of Plato.«¹⁸ Eine spätere Bemerkung von Satie,¹⁹ man solle dem Hörer nicht in einer Sprache vorlesen, die er nicht beherrscht, ist vielleicht als Reminiszenz an diese Projektphase auch wörtlich zu nehmen.

Anscheinend ist zunächst nur die Sterbeszene das Projekt gewesen.²⁰ Eine Notiz Saties, die wohl noch von Hintergrundmusik ausgeht, weist aber auch schon auf die ersten beiden Teile mit Texten aus dem *Gastmahl* (*Symposium*) und dem *Phaidros* hin.²¹ Es liegt nahe, dass Singer ganz bestimmte Texte verwendet wissen wollte. Das Projekt wandelte sich zum Gesangsstück, freilich weiterhin ohne Männerstimmen.²² Singer hat Satie offenbar nicht gesagt, welche Übersetzung er verwenden soll. Sonst hätte er keinen Grund gehabt,

¹⁶ Grete Wehmeyer, Satie 1998, 107, erkennt die Prinzipien der Auswahl, ist sich aber zu sicher, dass diese allein auf Satie zurückgeht. Vorsichtig *für* Auswahl durch Polignac: Samuel Dorf, »Étrange n'est-ce pas?«: The Princesse Edmond de Polignac, Erik Satie's *Socrate*, and a Lesbian Aesthetic of Music?, in: James Day (Hg.), *Queer Sexualities in French and Francophone Literature and Film*, FLS [Francophone Literature Series] XXXIV, Leiden: Brill 2007, 87–99 (= Princesse), 91.

¹⁷ Die zweite der im Anhang aufgeführten Ausgaben von Saties *Socrate* enthält eine separate Widmungsseite mit dem Eintrag: »A Madame la / Princesse Edmond de Polignac / Et à la Mémoire du / Prince Edmond de Polignac / E. S.«. Zu den verschiedenen Druckausgaben Wolfgang Rathert/Andreas Traub, Ausgabe, die aber diese zweite Ausgabe von 1919 offenbar nicht zur Verfügung hatten.

¹⁸ Winnaretta Singer, *Memoirs*, 138.

¹⁹ Erik Satie, *Écrits*, 54.

²⁰ Vgl. zu den Briefen auch Winnaretta Singer, *Memoirs*, 138. George Vlastos, *Humble Homage*, 144, schreibt, leider ohne Quellenangabe, Satie die von Singer gebilligte Hinzufügung der Texte der ersten beiden Teile zu.

²¹ Alan M. Gillmor, Satie 1988, 232.

²² Zuweilen wird der *Socrate* heute von einem Sänger dargeboten. Auch können sich

in einem glücklichen Brief zu schreiben: »J'ai trouvé une belle traduction: celle de Victor Cousin.«²³

Wie altertümlich Cousin zur Entstehungszeit des *Socrate* wirkte, ist nicht leicht zu sagen.²⁴ Die Alternativen zu Cousin waren 1917 noch nicht zahlreich.²⁵

Die Platon-Texte sind prominent, wenn auch für den ersten Teil ein eher unspektakulärer Ausschnitt gewählt ist. Sie gewinnen mit dem theoretischen Kontext im Hinterkopf an Tiefe, sind aber selbst untheoretisch, erst recht nicht argumentativ. Bloß gut: Argumente lassen sich schlecht in Musik setzen.

Satie hat vielleicht bei der Arbeit an Parallelen mit Sokrates gedacht: auch er ein Stadtexzentriker, inzwischen von begabten Jüngeren bewundert und von Singer für die Arbeit am *Socrate* vor dem Gefängnis bewahrt, das ihm wegen Beleidigung eines Kritikers unmittelbar drohte.²⁶ In einem Brief schreibt Satie: »Platon est un collaborateur parfait.«²⁷ Satie weiß es zu schätzen, dass der Textdichter seine Arbeit schon gemacht hat und beim Komponieren nicht mehr mit unpassenden Vorschlägen stört – wie bei der Arbeit am *Socrate* Jean Cocteau.²⁸ Und er genießt mit Staunen die Überbrückung der Jahrtausende.

Ich vermute: Es war Satie, der den Text bei der Komposition weiter gekürzt hat, und dies geschickt und musikalisch plausibel. Er kennzeichnet die Auslassungen in Platons Text in den Noten mit philologischer Genauigkeit. Man sieht an den minimalen Abweichungen: Satie hat den Text zwar geehrt, aber nicht sklavisch hingenommen.

(1) Im zweiten Teil²⁹ komponiert Satie »conduis« anstelle des schwer verständlichen Imperfekts »conduisais« von Cousin für den Aorist ἤγγεσ in *Phaidros* 230b.

mehrere Sängerinnen abwechseln. Die ersten Aufführungen 1919 sang *eine* Solistin mit Klavierbegleitung. Dies scheint mir die überzeugendste Art der Aufführung zu sein.

²³ Erik Satie, *Correspondance*, 277f.

²⁴ Ausführlich zum Stil Cousins: Samuel Dorf, »Erik Satie's *Socrate* (1918), Myths of *Mar-syas*, and un style dépouillé«, in: *Current Musicology* 98 (Herbst 2014), 95–119 (= Myths), 99–101. Jean Cocteau fand die Übersetzung gerade *nicht* altertümlich (»pourrait être écrit ce matin«, vgl. Volta, Ornella, *Satie/Cocteau: Les Malentendus d'une entente*, Bègles: Le Castor Astral, 1993, 134; zum Kontext: Vlastos, *Humble Homage*, 151).

²⁵ George Vlastos, *Humble Homage*, 150 f.

²⁶ George Vlastos, *Humble Homage*, 156.

²⁷ Erik Satie, *Correspondance*, 277.

²⁸ George Vlastos, *Humble Homage*, 145.

²⁹ Erik Satie, *Socrate*, 28, 2/3. System. Auf den Notentext des *Socrate* wird hier und im Folgenden anhand der vierten im Anhang aufgeführten Ausgabe (Paris, La Sirène 1973) mit

(2) Cousin übersetzt in 230b Sokrates' Ausdruck des Wohlgefallens am blühenden Buschwerk um die Platane mit: »Ne dirait-on pas, qu'il est là tout en fleur, pour embaumer l'air?« Satie komponiert das »là« vor »tout en fleur« nicht.³⁰

(3) Im dritten Teil klingt Cousins Übersetzung an einer Stelle so, als enthalte sie eine Dopplung: »[M]ais pour toi, depuis que tu es ici, je t'ai toujours trouvé le plus courageux.« Warum »depuis que tu es ici« und »toujours«? Im Original in *Phaidon* 116c bilden die Worte »ἄλλως [...] ἐν τούτῳ τῷ χρόνῳ« eine Phrase, die Schleiermacher genau nachbildet als »auch sonst schon in dieser Zeit«. Satie streicht »depuis que tu es ici«.³¹

(4) Der Diener der Elfmänner sagt in *Phaidon* 116c εἶ οἶδ[α] – »Ich weiß gut«. Cousin übersetzt das mit »je suis bien assuré«. Im Text des *Socrate* wird dasselbe εἶ οἶδα gleich noch einmal übersetzt mit »je sais bien«. Das führt zu einer Dopplung: »et en ce moment je sais bien que je suis [...] assuré que tu n'es pas fâché contre moi [...]«.³² Allerdings führt dies zu einem rhythmisch attraktiven Text. Hat Satie die Dopplung aus diesem Grund bewusst eingeführt?

4. Erster Teil: Ein Porträt des Sokrates?

Der Text im ersten Teil des *Socrate* stammt ganz überwiegend aus einer Passage kurz vor dem Ende des *Gastmahls* (*Symp.* 215a–e). Der Teil hat bei Satie die Überschrift »portrait de Socrate«.

Das Setting verdient Erinnerung: Bei einem Symposion lag man auf Liegen für zwei bis drei Personen, trank (verdünnten) Wein und amüsierte sich. Bei diesem speziellen Symposion besteht das Amusement darin, reihum Lobreden auf den (Gott) Ἐρως bzw. (den Ergriffenheitszustand) ἔρως zu halten.³³ Worum geht es? Dem verlangend Verliebten wird ἔρως zugeschrieben. Man

Angabe der Seite und, wo sinnvoll, des Notensystems verwiesen. Leider hat die Ausgabe keine Taktzahlen.

³⁰ Ebd. 30, 2. System. Dass aus »agnus castus« in der verwendeten Ausgabe, 29, 3. System, ein »agnus cactus« (sic!) geworden ist, schreibe ich dem Setzer zu. Ich vermute, dass diese Textvariante noch nie gesungen wurde.

³¹ Vgl. ebd., 51, 3. System.

³² Ebd. 52, 3. System.

³³ Zur Sprache der Liebe im Altgriechischen vgl. einführend Niko Strobach, »Is this love?« – Liebe und Ähnliches in der (griechischen) Antike«, in: Yvonne Niekrenz/Dirk Villányi (Hgg.), *LiebesErklärungen. Intimbeziehungen aus soziologischer Perspektive*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, 23–39.

kann auch sagen, *der Ὕερως* habe ihn ergriffen. Dass das einem Mann beim Anblick einer Frau geschieht, oder umgekehrt, ist zwar nicht ausgeschlossen. Der Komödiendichter Aristophanes bezieht in seinen Beitrag, dem Mythos von den zerschnittenen Kugelmenschen (*Symp.* 189d–193d), diesen Fall mit ein. Auch Sokrates integriert ihn (*Symp.* 208e). Aber im Vordergrund steht im *Symposion* der ἔρωϛ eines Mannes auf einen Mann oder Knaben hin. Er ist unter den reichen, gebildeten Ehemännern und Familienvätern in Athen ein Alltagsphänomen³⁴, jedenfalls Platons Darstellung zufolge. Aber er ist nicht völlig unumstritten, bedarf doch der Verteidigung (*Symp.* 182a–185c, Pausanias), anders als in Sparta. Es geht um das richtige Verhalten in Gegenwart des ἔρωϛ: Soll die Gesellschaft Verständnis aufbringen für einen in seinen Liebling Vernarrten? Was darf er mit ihm machen?³⁵

Fünf geistreiche Reden sind schon gehalten, dann ist Sokrates an der Reihe und stellt alles auf den Kopf (*Symp.* 198a–212b), indem er sich an ein wichtiges Gespräch mit der kundigen Diotima erinnert: ἔρωϛ ist Drang, Streben *zu* etwas, zum Schönen. *Der Ὕερωϛ* ist gar nicht selbst schön, gar nicht vollkommen, sondern aufs Schöne und Vollkommene ausgerichtet. Er ist deshalb kein Gott, sondern Dämon und Mittler. Er entstand (*Symp.* 203b–c), als der Überfluss mit der Armut zusammentraf. Sokrates verbindet die Strebestruktur des ἔρωϛ mit dem Streben nach dem Schönen an sich, der Idee des Schönen. Im Rahmen des Strebens nach der Idee ergibt sich das richtige Verhalten in Gegenwart des ἔρωϛ. Barbarisch verkürzt, um auf die nicht ausgesprochene Pointe zu kommen: Sokrates strebt als Philosoph nach Weisheit, er hat sie nicht schon. Sokrates ist auch selbst kein körperlich attraktiver Mann, sondern *strebt* nach dem Schönen. Seiner eigenen Darstellung des Ὕερωϛ zufolge hat Sokrates selbst die relevanten Züge des Ὕερωϛ. Sokrates hat Ὕερωϛ porträtiert und zugleich ein Selbstporträt gemalt – wohl zwar unbewusst, aber, so darf man als Platons Absicht annehmen: treffend.

Noch bevor man Sokrates' Beitrag diskutieren kann, wird das Gastmahl von einem schwer angetrunkenen Randalierer unterbrochen, den man aber doch gerne integriert (*Symp.* 212c–213b): Alkibiades, kein Knabe, sondern der charismatische Polit-Star Athens, vielleicht mit ca. 35 schon im besten Mannes-

³⁴ Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, London: Duckworth 1978 (= Homosexuality), *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle*, Indianapolis/Indiana: Hackett 1974 (= Morality); John W. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York: Routledge 1990. Die Bedeutung dessen, was im Libretto ausgelassen ist, wird bemerkt von George Vlastos, *Humble Homage*, 153, und besonders von Samuel Dorf, *Princesse*, der eine verdienstvolle und faktenreiche Einordnung des *Socrate* im Rahmen der *queer studies* vornimmt.

³⁵ Vgl. Kenneth J. Dover, *Morality*, 213–215 f., *Homosexuality*.

alter.³⁶ Er wird der Stadt sehr schaden. Als das Gastmahl stattfindet, ist ausgerechnet Alkibiades der Liebling des Sokrates. Die Beziehung ist nicht spannungsfrei (*Symp.* 213b–e). Alkibiades muss nun eigentlich auch eine Lobrede auf den Ἐρωσ halten, setzt aber durch, dass von nun an jeder über den Nächstliegenden reden darf, er also über Sokrates (*Symp.* 214b–e). Er meint: stattdessen. Der Leser weiß mehr: Beides lässt sich nicht voneinander trennen.

Der erste Teil von *Saties Socrate* enthält praktisch nur den *Beginn* dieser Rede (*Symp.* 215a–e, 216c): Sokrates sieht nicht nur so ähnlich aus wie der flötenspielende Satyr Marsyas, er hat mit Worten, den λόγολι, auch dieselbe Zauberkraft wie jener mit Tönen.

In einem weiteren Teil seiner Rede (*Symp.* 216c–219e) berichtet Alkibiades, wie er – ebenso unverschämt aktiv wie erfolglos – versuchte, Sokrates zu verführen.³⁷ Diese Passage ist im *Socrate* nicht in Musik gesetzt. Wer das *Gastmahl* ganz kennt, weiß, dass sie auf das Gesungene folgt.

Der erste Teil des *Socrate* endet mit der überleitenden Bemerkung des Sokrates, er werde nun die nächste Rede halten. Sie soll wohl bei *Satie* als kühle Reaktion wirken und Sokrates als immun gegenüber schmeichelnder Lobrede zeigen. *Satie* dekontextualisiert hier stark: Bei Platon kommt dieser Satz weit später (*Symp.* 222e) und steht im Kontext von Eifersüchteleien über die Liegeordnung. Zur zweiten Rede des Sokrates kommt es nicht mehr, weil eine weitere Gruppe von fröhlichen Randalierern das Gastmahl endgültig ins Chaos stürzt. Nur Sokrates steht über dem Rausch. Obwohl er viel trinkt, diskutiert er den Rest der Nacht durch und verbringt den nächsten Tag wie jeden anderen. *Satie* nennt ihn in einem Brief einen »m[on]sieur semblant sympathique [...]«. ³⁸

Kann ein Alkibiades den Sokrates gut porträtieren? Er spricht nicht sofort von Marsyas, sondern zuerst (*Symp.* 215a–c) von *Abbildern* von Silenen bzw.³⁹ Satyrn in Form von Gegenständen, die ich mir wie russische Matroschka-Figuren vorstelle: Puppen in Puppen.⁴⁰ Die äußere Puppe ist hässlich. Denn ein Satyr ist ein Dämon im Gefolge des Dionysos, Gott des Weines, zuweilen körperlich unattraktiv, nicht selten obszön dargestellt, oft betrunken, oft stupsnasig wie Sokrates. Die Konvergenz der Ikonographie im Hinblick auf

³⁶ Ute Schmidt-Berger, *Nachwort und Erläuterungen zu Platon: Das Trinkgelage*, Frankfurt/M.: Insel 2004 (= *Trinkgelage*), 212.

³⁷ Samuel Dorf, *Myths*, 102, platziert irrtümlich diese Stelle schon an den Beginn von Alkibiades' Rede.

³⁸ Erik Satie, *Correspondance*, 406.

³⁹ Vgl. Ute Schmidt-Berger, *Trinkgelage*, 223.

⁴⁰ Manche Übersetzer vermuten eine Schatulle mit zwei Türen. Mir scheint hingegen δειχάδε δειοιθέντες in 215b für eine Matroschka-artige Figur zu sprechen.

die Gesichtszüge ist verblüffend. Die innere Figur ist schön, ja ein Götterbild. Im *Staat* beschreibt Sokrates den vernünftigen Seelenteil als inneren Menschen (*Pol.* IX 588c–589b). Alkibiades wird später auf die innere Figur zurückkommen (*Symp.* 216d–217a). Doch wie schief: Er wird in dem, was der inneren Figur entspricht, das Wissen⁴¹ verorten, das er meinte von Sokrates im Tausch gegen Sex erwerben zu können. Dass Sokrates Wissen hat, wird hier übrigens nicht ausgeschlossen. Es könnte eben sein, dass er das selbst nicht weiß. Wenn er welches hat, so sind jedenfalls die Avancen des Alkibiades als direktes Gegenteil der Sokrates-Nachfolge nicht der rechte Weg, um es zu erlangen.

Schon der Einstieg (*Symp.* 215a–b) ist schwer zu entwirren. Gibt es zwei enggeführte, aber voneinander unabhängige Vergleiche – nämlich einerseits mit der *Satyrpuppe*, andererseits mit dem Satyr Marsyas selbst? Oder gibt es nur einzigen Vergleich, der in seinem zweiten Schritt auf den ganz bestimmten Satyr Marsyas hereinzoomt? Cousin wählt für die Übersetzung die erste, Schleiermacher die zweite Lösung.⁴² Jedenfalls spricht Alkibiades zu Beginn von »jenen Silenen«, während es eigentlich um *Abbilder* von Silenen geht. Eine unbeachtliche Kleinigkeit? Vielleicht nicht, wenn man daran denkt, dass auch die Gefesselten im Höhlengleichnis nicht gut zwischen Abgebildetem und Abbild zu unterscheiden vermögen (*Pol.* VII 514a–515b).

Im Vergleich mit der Musik des Marsyas berichtet Alkibiades von den *Worten* des Sokrates (*Symp.* 215de). Er versteht zwar, dass sie anders sind als die der Rhetorik-Profis, weil er merkt, dass sie anders auf ihn wirken, ihn gar für die nächste Viertelstunde demütigen. Er sagt sogar später (*Symp.* 222a), allein sie hätten Geist bzw. Vernunft (νοῦς) in sich. Dennoch beschreibt er ihre Wirkung als rein emotionales Phänomen. Sicher ist Sokrates beeindruckend, aber keiner der Gesprächspartner, die seinen Gedanken zu folgen vermögen, reagiert so wie Alkibiades. Sokrates erreicht ihn nicht *als Philosoph*, sondern für Alkibiades ist er bloß der bessere Manipulator.⁴³ In einem späten Dialog Platons, dem

⁴¹ Schleiermacher dichtet übrigens in 216d ein »Weisheit« hinzu, wo nur von *sophrosyne* die Rede ist.

⁴² Cousin nimmt *φημι γάρ ... καὶ φημι αὖ* auf als »d'abord« und »ensuite«. Schleiermacher schließt *καὶ φημι αὖ* als »und so behaupte ich« an. Die Mehrheit der Übersetzer macht es wie Cousin. Dafür spricht auch der Plural *δι' εἰκότων* in 215a.

⁴³ Stanley Rosen, *Plato's Symposium*, New Haven: Yale University Press, 2. Aufl. 1987 (= Symposium), 296f., 298: »Alcibiades confused his own susceptibility to Socratic irony with the response of the many to sophistic rhetoric [...] His desire for Socrates' speech is distorted by the tacit assumption that it is a deed or epiphenomenon of the body, directed entirely toward bodily ends.« Deshalb wertet Rosen es als Fehleinschätzung, wenn Alkibiades in *Symp.* 215d meint, der *einzig* Unterschied zwischen Marsyas und Sokrates sei, dass Sokrates genau dasselbe mit bloßen Worten erreiche, wozu Marsyas Musikinstrumente verwende.

Sophistes, heißt es: Der Philosoph wird mit dem Sophisten verwechselt wie der Hund mit dem Wolf (*Sophistes* 231a). Dazu passt: Alkibiades hat Sokrates im Trubel vor Augen, erkennt ihn aber zunächst nicht (*Symp.* 213b–c). Fazit: Das Sokrates-Porträt von Alkibiades ist ein Zerrbild, weil der Maler den Porträtierten verkennt.

Ich war überrascht, wie gut Alkibiades in der Literatur weggommt.⁴⁴ Hätten Satie oder Singer meine kritische Interpretation geteilt? Unmöglich zu sagen. Falls ja, so ist der Titel »portrait de Socrate« viel komplexer und schillernder, als man zunächst meint. Die zurückhaltende Musik steht dem jedenfalls nicht entgegen.

Ein Detail fällt auf, gerade wenn Satie an der Textauswahl mitgewirkt hat: Der Marsyas, den Alkibiades beschreibt, ist nicht nur Flötenvirtuose, sondern *Komponist*. Denn seine Weisen werden nachgespielt (*Symp.* 215c). Und Alkibiades beschreibt ihn als gleichsam romantischen Komponisten, als Erzeuger von Emotionen. Gerade deshalb kann er ihm zu seiner Verzeichnung des Sokrates dienen.⁴⁵ Diese Beobachtung hätte Satie, der sich als Komponist fernab der Romantik positioniert, gefallen können.

5. Zweiter Teil: Unter der Platane

Der zweite Teil des *Socrate* steht als eine Art Intermezzo im Sechachteltakt. Diese Taktart wird in der europäischen klassischen Musik oft mit Hirten- und Landschaften assoziiert. Ein prominentes Beispiel ist die weihnachtliche Hirtenmusik, die *Pifa*, in Händels *Messiah*. Der Text des zweiten Teils steht fast ganz am Anfang des *Phaidros* (229a–230c). Im späteren Verlauf des Dialogs wird es unter anderem wieder um das richtige Verhalten in Gegenwart des ἔρως gehen, dessen Problematik sich noch drastischer formuliert findet als im *Gastmahl* (*Phaidr.* 237a–241d, erste Rede des Sokrates). Sokrates' Gesprächspartner Phaidros dürfte deutlich jünger sein als Alkibiades und wirkt ziemlich

⁴⁴ Auch Samuel Dorf, *Myths*, 102, und George Vlastos, *Humble Homage*, 152, sehen nicht, dass Alkibiades ein sehr problematischer Laudator des Sokrates ist. Treffend Ute Schmidt-Berger, *Trinkgelage*, 127: »Nicht weil Sokrates sein Lehrer war, gedieh er zum Katastrophenspolitiker, sondern weil er seine Lehren in den Wind schlug!« Eine komplexe, gegenüber Alkibiades kritische Interpretation liefert Stanley Rosen, *Symposium*. Schon das Vorgeplänkel zur Rede des Alkibiades lässt demnach deren Absicht als gegenüber Sokrates nicht wohlwollend dastehen (283–294).

⁴⁵ Dies scheint mir plausibler als Dorfs, *Myths*, eher weit hergeholte Idee, man müsse beim *dépouillement* der Musik mitdenken, dass Marsyas in der Sage schließlich von Apollon gehäutet wird.

naiv.⁴⁶ Er hat vom Kunstredner Lysias eine aufgeschriebene Rede über den ἔρως mitgenommen, die er Sokrates zeigen will (*Phaidr.* 227a–228e). Sokrates lässt sich von ihm aus der Stadt hinausführen. Er ist dort sonst nicht (*Phaidr.* 230c).⁴⁷ Phaidros verspricht einen schönen Platz, wo sie sich zur Lektüre und einem Gespräch setzen oder hinlegen (*Phaidr.* 229b) können. Sie wandern barfuß durch das Bächlein zur Nymphenquelle.⁴⁸ Und sie sprechen währenddessen über den Wahrheitsgehalt einer Nymphenraubgeschichte.⁴⁹

Im überlieferten Text referiert Sokrates sogar verschiedene Varianten davon (*Phaidr.* 229b–d). Manche Herausgeber haben vermutet: Hier ist eine Randbemerkung eines bildungsbeflissenen und geschwätzigen Kommentators in den Text gerutscht.⁵⁰ Doch findet sich der überlieferte Text schon auf einem Papyrus des 3. Jh., und zwar dort, wohin auch Cousin ihn stellt.⁵¹ Mir erscheint der Text nicht überflüssig: Der Weg braucht Zeit, die Platon nur präsentieren kann, indem er sie mit Text füllt. Vielleicht werden die angesprochenen rationalisierenden Mythos-Deutungen als Schwatz parodiert. Auch würde ein verlegen-geschwätziger Sokrates in die erotische Situation passen.⁵² Satie könnte nach Belieben kürzen. Er tut es nicht, sondern komponiert den ganzen überlieferten Text.

Umso stärker ist der Kontrast, wenn Sokrates von der Schönheit des Ortes an der Platane überwältigt ist, als die beiden schließlich dort ankommen. Zwar fasst er auch dies in Worte – wie sollte der Leser sonst davon erfahren! – doch in ganz andere Worte als zuvor, für ihre Zeit ungewöhnliche. Man muss sich beim Lesen aktiv daran erinnern: Der Text ist nicht aus dem 18. Jh. n. Chr., sondern aus dem 4. Jh. v. Chr.

⁴⁶ Dafür, dass er kein Knabe mehr ist, Stanley Rosen, Symposium, 304.

⁴⁷ Nicht richtig die Einschätzung von George Vlastos, Humble Homage, 153, dies sei ein »typical day of the philosopher's life«.

⁴⁸ Man hat wohl ein Steinrelief, das die Quelle identifiziert, ausgegraben und kennt ihren Ort. Ernst Heitsch, *Kommentar zu Platon: Phaidros* (Mainzer Werkausgabe), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, 72.

⁴⁹ Samuel Dorf, Myths, 101 f., sieht hier unterschwellig Gewalt.

⁵⁰ Zusammenfassung: Walther Kraus, »Platon, Phaidros 229b–d«, in: *Wiener Studien* 106 (1993), 5–7.

⁵¹ Papyrus Oxyrhynchus VII 1016, Zeile 164, schon dort am Anfang von 229d: Arthur S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri*. Part VII, London: Egypt Exploration Fund 1910, 120 f.

⁵² Man mag auch mit Samuel Dorf, Myths, 101, sagen, Sokrates sei »in a playful mood«.

6. Dritter Teil: Eine Sterbeszene

Der dritte Teil des *Socrate* hat den Titel »mort de Socrate«. Der größte Teil des Textes ist die Sterbeszene, das Ende des *Phaidon*. Aber dem ist, sehr geschickt montiert, eine Art von Medley verschiedener anderer Textstücke aus verschiedenen Stationen des Dialogverlaufs vorangestellt. Auch sie passen unter die Überschrift, denn der *Phaidon* beschreibt ja insgesamt den letzten Tag des Sokrates.

Es fehlen die vier langen und verwickelten Argumente für den Leib-Seele-Dualismus und die Unsterblichkeit der Seele samt Reaktionen der besonders individuell gestalteten Gesprächspartner Simmias und Kebes, ebenso der große Schlussmythos.

Das erste Textstück ist vom Beginn des Dialogs (*Phaidon* 59d–60b): Phaidon, am letzten Tag des Sokrates noch jung, berichtet dem Echekrates Jahrzehnte später, dass Sokrates' Freunde ihn täglich im Gefängnis besucht haben. Der Dialog steht als erzählter da, in Distanz. Man wird beim Hören der gesungenen Übersetzung daran immer wieder erinnert durch die vielen Formen der 3. Person singular des *passé simple*.

Wie der Verurteilte zu Tode kommt, ist aus heutiger (ggf. christlicher) Perspektive befremdlich: Immerhin hat er es selbst in der Hand, in welchem Moment er den Gifttrank zu sich nimmt. Tötet er sich selbst? Und kann das moralisch vorbildlich sein? Es gab vermutlich ein gewisses Zeitfenster dafür, bevor die Stadt Athen zu anderen Mitteln gegriffen hätte.

Dass Sokrates an diesem Tag sterben soll, ist ihm am Morgen mitgeteilt worden. Es stand nicht schon länger fest, da man aus rituellen Gründen die Rückkehr eines Schiffs von einem Heiligtum nach Athen abwarten musste. Der Schließer macht es an diesem Tag ungewöhnlich kompliziert. Den Freunden wird schnell klar, was das bedeutet. Sokrates sind die Fesseln gelöst worden, er reibt sich die tauben Schenkel. *Das* kommt im dritten Teil vor. Als nächstes (*Phaidon* 60a) lässt Sokrates seine Frau Xanthippe hinauswerfen, weil sie in dieser Lage heult und klagt. *Das* ist im *Socrate* herausgekürzt.

Gleichsam stellvertretend für die lange Passage, in der Sokrates den Körper zum Gefängnis der Seele erklärt, wird dann ein kurzer Satz aus einer späteren Passage (*Phaidon* 83d) eingesetzt, der die Schroffheit des zuvor Ausgeführten kaum erahnen lässt: »N'est-ce pas [...] dans la jouissance et la souffrance que le corps subjugué et enchaîne l'âme?« (»[Sobald sie über irgend etwas sich heftig erfreut oder betrübt,] wird am meisten die Seele von dem Leibe gebunden.«). Samuel Dorf vertritt: »Satie's libretto excises all references to the body from Plato's texts.«⁵³ Tatsächlich enthalten damit die ersten beiden Teile weniger Körpernahes, als bei Platon zu finden gewesen wäre (wobei die Auftrag-

geberin die Auslassungen erkennen konnte). Doch im Hinblick auf den dritten Teil sollte man nicht übersehen, dass damit im Libretto auch die Körperfeindlichkeit des *Phaidon* gestrichen wird. Und so allgemein, wie Dorf es formuliert, stimmt es auch nicht. Hätte Satie *jeden* Körperbezug streichen wollen, so hätte er die eigentliche Sterbeszene streichen müssen. Das tut er natürlich nicht. Sie fällt, wie sich zeigen wird, in ihrer musikalischen Gestaltung sehr körperlich aus – was meinem Eindruck nach umso deutlicher hervortritt, als die körperfeindlichen Passagen zuvor fehlen.

Die Erwähnung des Schwanengesangs, wieder einige Stephanus-Seiten später (*Phaidon* 84d–85a), lassen sich Satie und Singer nicht entgehen. Sie hat eine genau umrissene Funktion: Sokrates beklagt sich, dass er bis zu diesem Punkt seine Freunde noch nicht davon überzeugen konnte, dass ihm nichts Schlimmes passiert. Dabei singe er doch, wie ein Schwan, an seinem letzten Tag am besten.

Der nächste Textschnipsel ist eine bewundernde Bemerkung des *Phaidon* aus dem Rahmengespräch (*Phaidon* 88e). Und auch eine der berührendsten kleinen Szenen im *Phaidon* ist in die Textauswahl aufgenommen. Auch hier Körperbezug: Sokrates streicht *Phaidon* durch die schönen Locken und bemerkt, dass er sie zum Zeichen der Trauer am nächsten Tag abschneiden werde (*Phaidon* 89a–b).

Nach dem Schließer treten im Laufe des Geschehens zwei weitere Personen in offizieller Funktion auf. Man muss sich klarmachen, dass sie, je länger das Gespräch dauert, in umso kürzerer Zeit erwartet werden.

Der Diener des zuständigen Verwaltungsgremiums der elf Männer verkündet, wenn die Sonne sinkt, dass es Zeit ist (*Phaidon* 116a–d). Ich stelle ihn mir einen langen Schatten werfend im Gegenlicht der untergehenden Sonne vor, in seiner Erscheinung und ihrer Bedeutung die ultimative Angstgestalt. Führt man sich das vor Augen, dann kann man bemerken, wie ungewöhnlich sein Auftritt in diesem besonderen Fall verläuft. Als er geht, bricht er in Tränen aus.

Schließlich (*Phaidon* 117a–118a) ist der »Mensch, der das Gift reicht«, für die technische Seite der Tötung zuständig. Sokrates bittet ihn selbst herein, lässt sich instruieren und trinkt. Nun weinen die Freunde doch, und Sokrates weist sie zurecht. Die letzten Worte des Sokrates sind eine Aufforderung, dem Gott Asklepios einen Hahn zu opfern, der diesem geschuldet sei. Noch durch sein letztes Handeln führt Sokrates den Anklagepunkt der Gottlosigkeit ad absurdum.⁵⁴ Asklepios ist der Gott der Heilkunst. Das griechische Wort, das

⁵³ Samuel Dorf, *Princesse*, 95; ähnlich George Vlastos, *Humble Homage*, 153.

⁵⁴ So richtig Theodor Ebert, *Kommentar zu Platon: Phaidon* (Mainzer Werkausgabe), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004 (= *Kommentar Phaidon*), 459–461. Hier wenig über-

man notgedrungen mit »poison« bzw. »Gift« oder »Trank« übersetzen muss, passt dazu in seiner Doppeldeutigkeit: *φάρμακον* (*Phaidon* 117a). Ein sorgfältiger Kommentator hat recherchiert, dass Sokrates' Tod bei Platon unrealistisch friedlich dargestellt ist, da das Gift des Schierlings zum Tod durch Ersticken aufgrund einer Lähmung des Zwerchfells führt.⁵⁵ Realistisch ist das Aufsteigen der Lähmung im Körper. Man möchte vielleicht sagen, dieser Text ist deshalb so beeindruckend, weil Platon einfach nur beschreibt. Aber so etwas gibt es nicht, und schon gar nicht bei Platon. Auch die aufsteigende Lähmung dürfte eine symbolische Dimension haben, ungefähr: Die Vernunft geht zu- letzt.⁵⁶

Phaidons abschließendes, viele Jahre später an Echekrates gerichtetes Lob des Sokrates erscheint im *Socrate* leicht gekürzt. Es enthält das glatte Gegenteil aller Anklagepunkte vor dem Volksgericht gegen Sokrates.

Die Musik an dieser Stelle ist nur schwer zu beschreiben. Am besten, man schaut in die Noten.⁵⁷

Für den durchgängigen Viervierteltakt des dritten Teils gibt Satie ein Tempo von 72 Viertelschlägen pro Minute an: ein gesunder menschlicher Ruhepuls. Während das Tempo in der Rezitation ohnehin nie völlig konstant sein dürfte, sind Temposchwankungen auch immer wieder ausdrücklich vorgeschrieben. Gegen Ende häufen sie sich. Als Sokrates das Gift trinkt, ist ein *ritardando* zum *lent* und *plus lent* hin notiert. Aus diesem Grundtempo heraus singt Sokrates die Anweisung für das Hahnenopfer *accelerando*, das sogleich *rallentando* aufgehoben wird. Das letzte »mouvement convulsiv« hat abermals *accelerando*, das unvermittelt ins *lent* übergeht. Beim Schließen der Augen durch Kriton, nur drei Takte später, ist *a tempo* vorgeschrieben, also wieder ca. 72 Viertel pro Minute, der Puls der Lebenden. Nach dem an Echekrates gerichteten Fazit verlangsamen sich die Viertel in den zwei Schlusstakten immer weiter (*ralentir de plus en plus*).

Während die nachdrückliche Aufforderung, das Opfer nicht zu vergessen, auf »n'oublie« *forte* zu singen ist, geht sie schon auf »pas« ins *pianissimo* zurück, praktisch in eins mit dem *rallentando* und bleibt *pianissimo* bis zum

zeugend Samuel Dorf, *Myths*, 101, der meint, Saties Präsentation der letzten Worte des Sokrates lasse den Eindruck entstehen, wir alle seien schuld an seinem Tod (»the responsibility of Socrates's death falls on all of our shoulders«).

⁵⁵ Theodor Ebert, Kommentar *Phaidon*, 461.

⁵⁶ Es ist freilich nicht leicht, die in ihrer Gänze immaterielle Seele ohne erwähnte Teile im *Phaidon* mit der dreiteiligen Seele im *Staat* oder gar der teils sterblichen, teils unsterblichen Seele im *Timaios* (69a–72d) in Übereinstimmung zu bringen.

⁵⁷ Für das Folgende vgl. Erik Satie, *Socrate*, 61–71.

a tempo des Fazits von Kriton, das aus dem *mezzoforte* rasch wieder zurückgeht.

Ein immer wieder vorkommendes Strukturelement, das den dritten Teil durchzieht, ist eine geradezu lakonisch in Vierteln fortschreitende Folge von Akkord-Rückungen über vier aufeinander folgenden Skalentönen.⁵⁸ Sie ist zum letzten Mal unter der Aufforderung zum Hahnenopfer, den letzten Worten des Sokrates, zu hören als h-Moll – C-Dur – D-Dur – e-Moll. Die einzigen Töne, die die nächsten elf Takte hindurch bis zum Fazit an Echekrates erklingen, sind e und a: in Quart- und Quintabstand in der Begleitung; im Gesang jeweils die ganze Phrase hindurch e, bis auf den Abschlusston der Phrase eine Quarte höher auf a. Zum Fazit wird einen Ganzton nach oben gerückt auf fis – h, und wieder auf e – a zurück. Die beiden Schlusstakte pendeln zwischen dem Tritonus h – eis und der Quinte h – fis, kein Dreiklang mehr, kein Schlussakkord.

Vor Ohren geführt wird ein Körpertod. Das widerspricht nicht dem Text Platons, der ja einen Körpertod berichtet.

Jean Cocteau schreibt in einem von Satie letztlich abgelehnten Vorwort zum *Socrate*, das Werk sei »quelque chose comme l'évangile selon saint Phédon«. ⁵⁹ Das ist zwar etwas grob gesagt, aber es deutet die interessante Idee an, Saties *Socrate* als Phaidon-Passion in eine Traditionslinie mit Bachs *Johannes-* und *Matthäus-Passion* zu stellen. Jeder Hörer, der den Vergleich unternimmt, muss selbst feststellen, ob das eine und das andere auf ihn ähnlich wirkt. Mein Eindruck ist, dass die Wirkung in den beiden Fällen auf völlig unterschiedliche Art entsteht und eine ganz und gar verschiedene ist. Bach schreibt Passionsmusik – unabhängig davon, ob er bei Johannes gleichermaßen einen Leidensbericht vorfindet wie bei Matthäus. Satie schreibt keine Passionsmusik. Seine Musik überlässt es dem Hörer, zu entscheiden, ob der *Phaidon* ein Leidensbericht ist oder nicht, ob vielleicht Xanthippe der Situation gerechter wird als die Männer – oder sich erst gar nicht um solche Fragen zu kümmern, sondern nur zuzuhören. Aber das heißt nicht etwa, dass Saties Musik irgendwie maschinenhaft wäre oder von mechanischer Kälte. Dem stehen die sensiblen Vortragsanweisungen als Bestandteil des Notentexts entgegen. Eine Aufführung, die den Eindruck des Mechanisch-Kalten hinterließe, würde diese Anweisungen nicht umsetzen. Doch hat nicht Satie selbst den *Socrate* als weißes Kunstwerk beschrieben? Ja. ⁶⁰ Nur sollte man nicht reflexartig die Farbe Weiß mit dem Mechanisch-Kalten assoziieren. Das stünde einer Rezeption, die der Fein-

⁵⁸ Ausführliche Analyse: Gillmor, Satie 1988, 223–228.

⁵⁹ George Vlastos, *Humble Homage*, 155.

⁶⁰ Erik Satie, *Correspondance*, 273.