

Plutarchs Platonische Frage IX: Die Seelentrichonomie aus musiktheoretischer Perspektive (Politeia 443d-e)

[*Plutarch's Platonic Question IX: The Trichotomy of the Soul from the Perspective of Music Theory (Politeia 443d-e)*]

von

Lorenz Adamer
Universität Tübingen
lorenz.adamer@uni-tuebingen.de

Zusammenfassung

In der IX. Frage seiner *Platonicae Quaestiones* greift Plutarch die Musik-analogie von *Politeia* 443d-e auf, die anhand der drei *horoi* die Seelentrichonomie auf das Konzept der Harmonie anwendet. Die konkrete Frage, ob Platon dem Gemüt oder der Vernunft die Stelle der Mese zugewiesen hat, lässt Plutarch gemäß seines *Zétema*-Konzepts offen, eröffnet aber wichtige Impulse für das Verständnis der platonischen Seelentrichonomie: Sowohl die Eigenheit der *horoi* als auch die Doppeldeutigkeit von *harmonia* müssen gewissenhaft aus musiktheoretischer Perspektive beurteilt werden, um die Analogie der Seelentrichonomie umfassend verstehen zu können.

Schlüsselwörter: Plutarch, Musiktheorie, Seele, Trichonomie, Platon, *Politeia*, Harmonie, Psyche, *Platonicae Quaestiones*.

Abstract

In the IXth question of his *Platonicae Quaestiones*, Plutarch takes up the musical analogy of *Politeia* 443d-e, which applies the trichotomy of the soul to the concept of harmony by means of the three *horoi*. The concrete question of whether Plato assigned the place of mese to spirit or to reason is left open by Plutarch according to his *zétema* concept, but offers meaningful opportunities for the understanding of Platonic soul trichotomy: both the peculiarity of the *horoi* and the ambiguity of *harmonia* must be diligently assessed from a music-theoretical perspective in order to comprehensively understand the analogy of soul trichotomy.

Key-words: Plutarch, Music theory, Soul, Trichotomy, Plato, *Politeia*, *Platonicae Quaestiones*, Harmony, Psyche.

Wenngleich Platons Seelentrichonomie ein insgesamt stark rezipiertes Forschungsfeld ist, wird dem *Politeia*-Abschnitt 443d-e, in dem die Seelentrichonomie aus musiktheoretischer Perspektive erläutert wird, bislang wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht. Umso aufschlussreicher ist Plutarchs Auseinandersetzung mit dieser Musikanalogie in der *Platonischen Frage IX* (1007f – 1009b), die einige Kernpunkte dieses Vergleichs aufzeigt und wichtige Impulse für das weiterführende Verständnis der Analogie bereitstellt. Im Folgenden möchte ich (I.) den musiktheoretischen, platonischen Hintergrund verdeutlichen, um dann (II.) Plutarchs Herangehensweise an *Politeia* 443d-e näher auszdifferenzieren und abschließend (III.) kritische Anmerkungen zu Plutarchs Herangehensweise zu formulieren.

1. Musiktheoretischer, platonischer Hintergrund

Um näher zu bestimmen, wie die Struktur und die Harmonie der platonischen Seelenteile zu interpretieren ist, muss vorerst erklärt werden, wie der musiktheoretische Hintergrund für Platons Aussagen in *Politeia* 443d-e zu bewerten ist und welches Musikverständnis dem Text zugrunde liegt. Unter den zahlreichen

Eigenarten der antiken Musiklehre im Vergleich zu modernen Auffassungen muss vorerst vor allem die Vorstellung der spezialisierten Wirkung auf Charakter und Seelenzustand und die intensive theoretische Auseinandersetzung mit Musik angeführt werden¹. Die altgriechische Musik war nicht nur auf den Bereich der Ästhetik reduziert, sondern stand innerhalb verschiedener Zusammenhänge: Die Musik bzw. die Musiktheorie war eingebunden in ein umfassendes Analogiedenken von Musik, Mathematik, Logik, Astronomie, Psychologie, Ethik und Staatslehre, weshalb besser von einer „Musik-Theorie“ anstatt von einer „Musiktheorie“ gesprochen werden kann². Diese terminologische Feinheit erscheint deshalb wichtig, weil es nicht um eine Musiktheorie im Sinne einer immanenten Theorie der Musik geht, sondern vielmehr um ein Fundament für weitreichende interdisziplinäre Theorien bzw. Diskurse. Dementsprechend ist es für musiktheoretische Überlegungen zur platonischen Seelenlehre auch nicht ausschlaggebend, dass die Musik selbst bis auf wenige Lieder und Fragmente in keinen Quellen überliefert ist, da Ausgangspunkt für alle Untersuchungen rund um die Musik immer primär das reine Denken und nicht die empirische Messung ist³.

¹ NEUBECKER 1977: 144.

² SCHULZE 2010: 71.

³ NEUBECKER 1977: 21.

Im antiken Griechenland war es eindeutig, dass die Musik in einer Wechselbeziehung zu seelischen Vorgängen stand, indem bestimmte Arten von Musik bestimmte Affekte erzeugten, aber umgekehrt auch „Seelenstimmungen ihren Ausdruck in Musik suchten“⁴. Musik im platonischen Sinne ist zwar zunächst eine *techné* – eine Kunst mit einem lehrbaren Regelwerk, die allerdings nicht nur auf die praktische Ausübung und auf das Verständnis der harmonisch-rhythmischen Strukturen ausgerichtet ist, sondern als rational-methodische Kompetenz gesehen werden muss. Der musikalische Sachverstand steht für ein „Differenzierungsvermögen, das die Elemente eines Ganzen richtig sondert und zuordnet“⁵. Musik dient Platon insofern als Metapher für Philosophie oder wird sogar selbst als Philosophie identifiziert, weil sich der Mensch sowohl durch die Philosophie als auch durch die Musik auf den geistigen Bereich bzw. die geistigen Erkenntnisse richten kann⁶. In der Auseinandersetzung mit Platons Bezügen zur Musik fällt auf, dass gerade bei Aussagen zur Seele bzw. Seelenlehre immer wieder die Musik als Bezugspunkt herangezogen wird. Wichtig erscheint hierbei, dass die Seele vielfach durch

musikalische Strukturen beschrieben ist und dabei auf die Ähnlichkeit von Musik und Psyche eingegangen wird. Die Frage nach dem Wesen der Seele wird bei Platon nicht mit Beweisen, sondern öfters mit Vergleichen oder Strukturanalysen beantwortet und die Musik scheint hier als ein besonders wichtiger Vergleichs- oder Strukturparameter zu dienen⁷. Die wesentliche Funktion der Musik bei Platon liegt folglich in der Entbindung und Entfaltung des menschlichen Intellekts: Nach dem Prinzip, dass Gleiches von Gleichem erkannt wird, dachte Platon offenbar an eine innere Affinität in dem Sinne, dass die musikalische Empfänglichkeit der Psyche in ihrer eigenen Struktur begründet sei⁸.

Aufbauend auf diesen Überlegungen möchte ich kurz auf zwei wesentliche Elemente bzw. Termini hinweisen, die für das musiktheoretische Verständnis von *Politeia* 443d-e relevant sind: (1) der Begriff von *harmonia* und (2) die *horoi* – die Grenztöne bzw. Bezugstöne. Generell ist anzumerken, dass die Harmonielehre der Griechen bzw. die Definition, was unter Harmonie zu verstehen ist, bis ins fünfte Jahrhundert v. Chr. bzw. eventuell sogar bis ins sechste Jahrhundert v. Chr. zurückgeht⁹. Der

⁴ NEUBECKER 1977: 127.

⁵ SIER 2010: 137.

⁶ ERLER 2007: 510.

⁷ ERLER 2006: 135.

⁸ SIER 2010: 133.

⁹ BARKER 1989: 1; NEUBECKER 1977: 16; WEST 1992: 218.

grundlegende Hauptunterschied zum heutigen Verständnis von Harmonie ist, dass *harmonia* (ἁρμονία) in der antiken Terminologie die Wissenschaft bezeichnet, die sich mit der geordneten Anordnung von Noten bzw. Tönen und deren Beziehungen innerhalb von Skalen bzw. Tonleitern befasst¹⁰. „Harmozein“ (ἁρμόζειν) bedeutet „fügen“ oder „zusammenfügen“ und kann sowohl auf das Stimmen bzw. die Stimmung eines Instruments als auch allgemein auf die Abstimmung von Teilen eines Ganzen bezogen werden. Man muss allerdings bedenken, dass hierbei die Proportionen gemeint sind und diese nicht mit der modernen Harmonielehre bzw. dem modernen Konzept der Akkorde oder Akkordbeziehungen deckungsgleich ist¹¹. Wie oben bereits angeführt, kann die Harmonielehre zusammen mit der Arithmetik, Geometrie, Stereometrie und Astronomie als etwas gesehen werden, das der Musik Struktur und Fundament gibt und „das Denken aus seiner Abhängigkeit von der Wahrnehmung befreien kann“¹². Wie beispielsweise Michael Erler verdeutlicht,

ist Harmonik für Platon auch eine Wissenschaft von der Zahl und es wird eine Beziehung zwischen der mathematischen Struktur der Musik und der Struktur der Seele hergestellt: „Platon geht es um die Etablierung einer mathematischen und metaphysischen Grundlage der Musik“¹³. Platon spricht in 443e dezidiert von *harmonia* und den drei wichtigen Grenzönen *Hypate* (Υπάτη), *Mese* (Μέση) und *Nete* (Νήτη) innerhalb der *harmonia* und deshalb ist es besonders wichtig auf die grundlegenden terminologischen Feinheiten und auch Schwierigkeiten dieses Begriffs zu insistieren. Etwas vereinfacht kann man vorerst festhalten, dass *harmonia* die „Fügung einzelner Töne zum sinnvollen Ganzen einer Tonleiter“ definiert¹⁴ und die Abstimmung oder die Struktur von Noten bzw. Tönen über der Spanne einer Oktave ein wesentlicher Hauptaspekt des Wortes *harmonia*¹⁵ ist. Im weiten Sinne ist griechische Harmonielehre demnach das Studium der Elemente, aus denen musikalische Melodien aufgebaut sind und meint die

¹⁰ WEST 1992: 5.

¹¹ Mehrstimmige Akkorde im heutigen Sinne gab es im antiken Griechenland gar nicht: Entweder wurde *unisono* oder in Oktavabstand musiziert. Vgl. hierzu: NEUBECKER 1977: 97 und ANDERSON 1980: 854.

¹² SIER 2010: 143.

¹³ ERLER 2007: 510–511.

¹⁴ SCHULZE 2010: 73.

¹⁵ Wie wir aus den musiktheoretischen Äußerungen von Philolaos wissen, ist als Bezugssystem von zwei Tetrachorden die Oktave als Grundeinheit gemeint – auch wenn in späterer Zeit ein größerer Ambitus möglich war. Vgl. HAGEL 2009: 112.

Struktur der Beziehungen, in denen sie zueinander stehen können¹⁶.

Essentiell ist allerdings die zweifache Bedeutung von *harmonia*: Sie kann einerseits deskriptiv auf die melodische Struktur bezogen sein, aber andererseits auch normativ im Sinne einer ästhetischen oder ethischen Wertung verstanden werden. Jegliche Musik ist *harmonia* im ersten Sinne als eine abgestimmte Fügung aufeinander folgender höherer und tieferer Töne, aber *harmonia* im zweiten Sinne meint den Zusammenhang des Verschiedenen in der Einheit – „eine ästhetisch und ethisch zweckvoll-stimmige innere Ordnung und Trefflichkeit, wie in der Kunst so in der Lebenspraxis“¹⁷. Nochmals anders formuliert bedeutet *harmonia* folglich sowohl die linear-kontinuierliche Fügung der differenten Töne zu einer Melodie¹⁸ als auch die Konsonanz des Verschiedenen im Sinn eines *telos* (τέλος) und einer ästhetischen Idee¹⁹. Diese Sichtweise unterstützt bereits Annemarie Neubecker, indem sie festhält, dass *harmonia* im musikalischen Zusammenhang sowohl als Stimmung (eines Instruments) bzw. ge-

ordneter Zusammenklang als auch als strukturierte Ordnung von Tönen verstanden werden kann²⁰. Damit ist nicht nur die Mehrdeutigkeit von *harmonia* aufgezeigt, sondern auch angedeutet, dass Platons näheres Verständnis des Harmoniebegriffs umstritten ist: Es ist nicht eindeutig geklärt, ob Platons Verwendung des Begriffs *harmonia* konsistent die Ordnungsstruktur der Töne und Intervalle meint oder ob generell die Bedeutung von Zusammenklang und Mischung bei ihm im Vordergrund steht²¹.

Da Platon in 443d-e den Harmoniebegriff auf drei konkrete Töne bezieht, gilt allerdings noch darauf hinzuweisen, dass innerhalb der antiken Harmonielehre die (Ton-)Struktur so konzipiert ist, dass die jeweiligen Töne aus der praktischen Anwendung (Musizierpraxis) benannt, aber darauf aufbauend mit ihrer jeweiligen Funktion verknüpft wurden. Die Tonnamen sind deckungsgleich mit den Saitennamen der Lyra und beziehen sich damit ursprünglich auf das ausführende Musikinstrument²². Die Benennung der Töne ist sowohl pädagogisch als auch

¹⁶ BARKER 1989: 3 und 14.

¹⁷ SCHULZE 2010: 128.

¹⁸ Damit ist die aneinandergefügte (nicht gleichzeitig erklingende) Zusammenstellung von Intervallen gemeint.

¹⁹ SCHULZE 2010: 131.

²⁰ NEUBECKER 1977: 107.

²¹ ERLER 2007: 512.

²² ANDERSON 1994: 156.

systematisch relevant, da die Griffanweisungen für das Instrument und die Struktur des Tonsystems ineinander vereint sind²³. Wichtig ist dabei zu beachten, dass die Bezeichnung *Hypate* und *Nete* als oberste und unterste Saite auf dem Instrument in Umkehrung zur Tonhöhe stehen: *Hypate* ist zwar die oberste Saite des Instruments, erzeugt aber den tiefsten Ton, während *Nete* zwar die unterste Saite des Instruments bezeichnet, aber den höchsten Ton erzeugt. Diese Terminologie ist auf die Lage der Saiten der Lyra bzw. auf die Haltung des Instruments zurückzuführen, in der die am tiefsten erklingende Saite aus der Instrumentenhaltung die oberste Saite ist²⁴. In der altgriechischen Musiktheorie tauchen zwar noch weitere Tonnamen auf²⁵, wichtig für die Überlegungen zu Platons Ausführungen in 443d-e sind jedoch die Grenz- bzw. Bezugsstöne *Nete*, *Mese* und *Hypate*.

Wie sich eindeutig zeigt, leiten sich die Notennamen folglich aus ihrer Platzierung auf dem Instrument bzw. vom Saitennamen ab, die sich auf die

Stimmung der Lyra in der frühen und klassischen Periode beziehen. Es gab jedoch ohne Zweifel noch andere Möglichkeiten eine Lyra oder ein anderes Instrument zu stimmen und die Notennamen verlieren in all jenen Fällen ihren unmittelbaren Zusammenhang von Haltungsanweisung bzw. Grifftechnik. Lyraspieler haben sich nämlich unabhängig von der aktuellen Stimmung des Instruments dennoch auf ihre jeweils höchste Saite bezogen, wenn sie von der *Nete* sprachen. Konsequenterweise müssen die Notennamen dann folglich als dynamische Bezeichnungen und rein theoretische Abstraktionen verstanden werden²⁶. Der harmonische Rahmen als Ausgangspunkt für das Konzept der griechischen Musiktheorie ist demnach durch fest benannte funktionale, aber bewegliche Tonhöhen fixiert. Die Struktur von festen Noten²⁷, die abstrahiert und in verschiedene Schemata (Stimmungen) eingepasst werden konnten, war somit das abstrahierte Grundgerüst, auf das Platon in seinem Vergleich – auch unabhängig von Stimmung oder Instrument – aufbauen

²³ SCHULZE 2010: 78.

²⁴ NEUBECKER 1977: 103, Fußnote 28.

²⁵ WEST 1992: 221. Auch auf den Aufbau und die Strukturierung des altgriechischen Tonsystems in Tetrachorden kann hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden. Hierzu sei auf WEST 1992: 221 oder BARKER 1989: 11 verwiesen.

²⁶ HAGEL 2009: 105.

²⁷ Wie Hagel aufzeigt, war die Standardform des Tetrachords gemäß der dorischen Stimmung definiert und wurde als Standardform auch in verschiedenen Stimmungen übertragen: Vgl. HAGEL 2009: 114.

konnte²⁸. Es ist allerdings wichtig die direkten Beziehungen der drei bei Platon genannten Grenztöne *Nete*, *Mese* und *Hypate* zu betrachten und die Besonderheit ihres Bezugs zu erkennen. Wie bereits gezeigt, wurde die Harmonie vor allem durch einen Rahmen von festen Noten im sehr praxisnahen ursprünglichen Sinne des Wortes garantiert und das minimale Grundgerüst ist die triadische Beziehung *Hypate* - *Mese* - *Nete*, die zweifellos noch aus archaischen Zeiten stammt²⁹. Die *Mese* fungiert dabei als essentieller Ausgangs- und Bezugspunkt, da die beiden äußeren Bezugstöne *Hypate* und *Nete* in direkter Beziehung zum Stimmton *Mese* stehen und anhand der *Mese* gestimmt werden³⁰.

2. Plutarchs Herangehensweise an Politeia 443d-e

Aufbauend auf diesen musiktheoretischen Grundlagen und der musiktheoretischen Analogie der Seelentrichonomie in *Politeia* 443d-e formuliert folglich Plutarch seine *Platonische Frage IX*: Er bezieht sich auf den Umstand, dass Platon die Übereinstimmung zwischen Vernunft, Gemüt und Begierden zwar mit der Harmonie der

obersten, mittleren und untersten Saite (bzw. den beschriebenen abstrahierten Bezugstönen) vergleicht, äußert jedoch damit einhergehend die konkrete Frage, ob Platon dem Gemüt oder der Vernunft die Stelle der mittleren Saite (*Mese*) zuweist, da Platon „sich selbst dort nicht deutlich erklärt“ (1007e). Diese offene Frage versucht er in mehreren Schritten zu klären bzw. ausdifferenzieren und ich möchte diese Schritte folgendermaßen nachzeichnen und kommentieren: (1) allgemein terminologische Herangehensweise, (2) vergleichende Ansätze und (3) von der Entsprechung zur Verhältnismäßigkeit.

2.1. Allgemeine, terminologische Herangehensweise

Plutarch präzisiert vorerst in einem terminologischen Ansatz, dass das Gemüt der mittleren Position entspreche, während die Vernunft an der höchsten Stelle angesetzt werden müsse. Das Wort *Hypatos* bedeutet gemäß Plutarchs Ausführungen bereits bei „den Alten“ das Oberste und Erste und als Beispiel führt er hierbei Aussagen von Xenokrates und Homer an, die mit *Hypatos* den Höchsten (Herren) meinen. Damit gleichgesetzt müsste folglich auch der Vernunft als

²⁸ Die Abstraktion der Noten- bzw. Saitennamen wurde sicherlich auch noch dadurch begünstigt, dass es in der antiken Musik keine festgesetzte absolute Tonhöhe gab, sondern immer ein (abstrakter) Bezugspunkt definiert werden musste. Vgl. NEUBECKER 1977: 98.

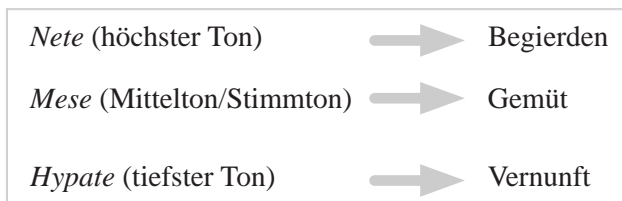
²⁹ HAGEL 2009: 133.

³⁰ Über die zentrale Wichtigkeit der *Mese* herrscht in der Fachliteratur eine weitgehende Übereinstimmung, aber es ist umstritten, ob die *Mese* auch Tonika-Charakter hatte: Vgl. NEUBECKER 1977: 102–103, WEST 1992: 219 und HAGEL 2009: 121.

Regentin über die Begierden der oberste Platz zugewiesen sein (1008a). Ebenso weist für ihn der Begriff *Nete* auf die unterste Stelle hin, da sowohl die Benennung der Toten als auch die Benennung des Südwindes *Notos* (Νότος), der scheinbar von unten aus einem unbekanntem Erdstrich wehe, diese Bezeichnung unterstütze (1008a)³¹. Damit sind die Bezeichnung in „hoch“ bzw. „höchst“ (*Hypatos*) und „unten“ (*Nete*) allgemein terminologisch abgesteckt und Plutarch verdeutlicht noch seinen Ansatz in Bezug auf das Verhältnis der beiden Begriffe: Wenn die Begierde im selben Gegensatz zur Vernunft steht wie das Niedrigste zum Höchsten und das Letzte zum Ersten, ist es nicht möglich, dass die Vernunft zugleich das Oberste und Erste genannt und dabei nicht die höchste Stelle einnimmt bzw. als das Höchste klassifiziert wird (1008a). Diese Aussage Plutarchs ist jedoch noch nicht zu den vorhin dargelegten Überlegungen in Bezug gebracht, dass die *Hypate* im musiktheoretischen Verständnis zwar die höchste Saite auf der Lyra (im Verständnis der Instrumentenhaltung) ist, aber eben den tiefsten Ton erzeugt.

Plutarch liefert hier zu Beginn seiner IX. *Platonischen Frage* demnach eine allgemein terminologische Erklärung, die allerdings die Spezifität der musiktheoretischen Terminologie nicht zu berücksichtigen scheint. Ungeachtet dieser terminologischen Frage weist er jedoch darauf hin, dass man der Vernunft scheinbar ihre Dominanz entzieht, wenn man ihr die mittlere Position (*Mese*) zuweist. Die Vernunft sei schließlich dann in der Mitte zwischen den Begierden und dem Muthaften angesiedelt und kann deshalb nicht mehr als die höchste Instanz angesehen werden. Dabei sollte es doch in der Natur des Systems sein, dass die Begierden und der *thymos* von der Vernunft regiert werden und damit der Vernunft als höchste Instanz auch die Bezeichnung *Hypatos* (Höchstes) zukommen muss (1008b). Plutarch bleibt hier folglich in einer etwas starren Terminologie und Lokalisierung von *Hypate* und *Nete*, versucht aber durch weitere Vergleiche die Überlegungen hierzu voranzutreiben.

Option 1



³¹ Dies deckt sich mit der Aussage von West, dass *Hypatos* und *Neatos* archaische Wörter sind, die im klassischen Griechisch vor allem in der Dichtung in der hier beschriebenen Verwendung auftauchen: Vgl. WEST 1992: 220.

2.2 Vergleichende Ansätze

Beim ersten zusätzlichen Vergleich zur Seelentrichonomie und Harmonie-Struktur im Verhältnis *Hypate-Mese-Nete* fokussiert Plutarch sich vorerst auf sprachliche Aspekte, nämlich das Verhältnis der Laute *Vokal*, *Halbvokal* und *Konsonant*: Wie unter den Lauten der Sprache die Halbvokale in der Mitte der Vokale und Konsonanten zu verorten sind, weil sie mehr Laute als diese und weniger als jene haben, so ist das Gemüt in der Seele nicht rein passiv, sondern hat auch eine Vorstellung vom Guten, das mit dem irrationalen Moment der Rache vermischt ist (1008b-c). Diesen Vergleich bringt Plutarch dann sogleich in Beziehung zu dem Gleichnis des berühmten Pferdegespanns in *Phaidros* 253e: Platon selbst hat, nachdem er die Seele bzw. Seelenteile mit einem Paar von Pferden und einem Wagenlenker verglichen hatte, die Vernunft mit dem Wagenlenker gleichgesetzt: Das eine Pferd, das unlenksam und unbändig ist, entspricht dabei den Begierden und das andere Pferd, das der Vernunft beisteht, wird dem Gemüt (Muthaften) zugeordnet (1008c). Die Überlegung geht dahin, dass bei einem Zweigespann nicht der Lenker der Mittlere in Tugend und Macht ist, sondern jenes der Pferde, das zwar schlechter als sein Lenker, aber besser als sein Gefährte (Nebenross) ist. Plutarch schlussfolgert hier, dass Platon innerhalb der Seele nicht dem Vernunftteil den mittleren Platz zuweist, sondern derjenigen Fä-

higkeit, die weniger Vernunft als der herrschende Teil (Vernunft) und mehr als der dritte (Niedere Begierden) besitzt (1008d). Plutarch versucht hier durch weitere Vergleiche die Sichtweise zu untermauern, dass die Vernunft auch die oberste Stelle (*Hypatos*) innerhalb der musikalischen Harmonie einnehmen muss, scheint aber, wie bereits angemerkt, vorerst die spezifische Sonderstellung der musiktheoretischen Analogie zu übersehen.

Im Anschluss daran (1008d-e) geht Plutarch allerdings etwas detaillierter auf die Ordnung der Seelenteile entsprechend den Verhältnissen der Klangstufen ein und versucht dabei an die vorangegangenen Vergleiche anzuknüpfen. Das Gemüt nimmt für ihn die mittlere Position, die *Mese*, ein und steht im System der Oktave zur Vernunft (*Hypate*) im Abstand einer Quart, zu den Begierden hingegen im Abstand einer Quint. Damit sind für ihn die Vernunft (*Hypate*) und die Begierden (*Nete*) die beiden äußeren Bezugstöne, die im Abstand der Oktave zueinanderstehen. Plutarch thematisiert allerdings auch die alternative Entsprechung der Seelenteile zu den Tonstufen, bei der die Vernunft die mittlere Position (*Mese*) und das Gemüt die hohe Position (*Hypate*) der harmonischen Struktur einnimmt. Seinen Ausführungen in 1008e zufolge ist in dieser Ordnungsstruktur allerdings das Gemüt dann zu weit von der Begierde entfernt, da beide eigentlich in einem Naheverhältnis stehen oder von

einigen Philosophen³² sogar für dasselbe gehalten werden.

2.3 Von der Entsprechung zur Verhältnismäßigkeit

Ohne hier die zweite Variante näher in Betracht zu ziehen, relativiert Plutarch allerdings im Anschluss die genaue Lokalisierung oder Entsprechung der Seelenteile anhand der unterschiedlichen harmonischen Positionen. Wie er festhält, mag es nämlich eventuell „lächerlich“ sein das Höchste, Mittlere und Unterste nach ihrem Platz zu beschreiben, da beispielsweise bei unterschiedlichen Instrumenten die *Hypate* unterschiedliche (lokale) Plätze (auf den jeweiligen Instrumenten) einnimmt. Wichtig als Bezugspunkt scheint nur die *Mese* als Stimmtone zu sein und dass jegliches Instrument so gestimmt wird, dass die *Hypate* tiefer als die *Mese* und die *Nete* höher als die *Mese* erklingt (1008e). Dazu ergänzt Plutarch zwei Vergleiche zwischen Auge und Sehkraft und zwischen Lehrmeister und Zögling: Das Auge ist nicht bei jedem Tier an derselben Stelle, aber es besitzt in der natürlichen Sehkraft die gleiche Funktion. Ebenso ist es nicht ausschlaggebend, ob der Lehrmeister vor oder hinter dem Zögling agiert, sondern es kommt auf die Führung bzw. Macht des Lehrmeisters an (1008f).

Es kommt somit auch bei den Seeleninstanzen nicht auf gewisse Stellen oder Namen an, sondern vielmehr auf ihre Bedeutung im Verhältnis zueinander. Er geht sogar davon aus, dass es nur ein zufälliger Zustand sei, wenn die Vernunft im menschlichen Körper der Lage nach die oberste Stelle einnimmt. Die Vernunft hätte aber auch als *Mese* im Verhältnis zur *Hypate* oder *Nete* eine herrschende Rolle, da sie als Stimmungsinstanz – sofern sie die beiden Saiten anzieht oder nachlässt – eine Mäßigung und Symmetrie schafft (1009a). Denn was gemäßigt und symmetrisch ist, definiert sich über das Mittelmaß der Vernunft, die die Leidenschaften auf das Mittelmaß zurückführt und die Extreme sowohl in gegenseitigem Verhältnis als auch in Bezug auf die Vernunft in Einklang bringt. Plutarch verstärkt diesen Ansatz, indem er nochmals auf den Vergleich aus dem Phaidros zurückkommt und damit seine Ausführungen der IX. Platonischen Frage schließt: Auch beim Pferde-Gespänn ist das beste der Tiere nicht in der Mitte; ebensowenig kann man die Lenkung bzw. Fähigkeit des Fahrens als Extreme einstufen; es kommt auf das Mittelmaß zwischen der Ungleichheit von Schnelligkeit und Langsamkeit der Pferde an (1009b). Die Kraft der Vernunft greift also die

³² Ob Plutarch selbst eher mit einer dualistischen Seelenteilung sympathisiert hat, aber als Platoniker selbstverständlich auch die Dreiteilung thematisieren musste, sei dahingestellt. Vgl. hierzu OPSOMER 2012: 319–321 und DILLON 1977: 202.

irrational bewegten Leidenschaften auf und bringt sie im Mittelmaß zwischen dem „Zuviel und Zuwenig“ in das

richtige Verhältnis zu sich selbst.

Option 2

<i>Nete</i> (höchster Ton)	→	Begierden
<i>Mese</i> (Mittelton/Stimmton)	→	Vernunft
<i>Hypate</i> (tiefster Ton)	→	Gemüt

3. Kritische Anmerkungen zu Plutarchs Überlegungen

Plutarchs Überlegungen innerhalb der *IX. Platonischen Frage* sind einerseits sehr aufschlussreich, da sie unterschiedliche Aspekte aus *Politeia* 443d-e aufgreifen und mit anderen Überlegungen verknüpfen, lassen aber andererseits eine gewisse Systematik oder detaillierte Verknüpfung der Erkenntnisse vermissen. Betrachtet man die einzelnen Ansatzpunkte Plutarchs etwas genauer, ist auffällig, dass Plutarch seine konkrete Frage, nämlich ob Platon dem Gemüt oder der Vernunft die Stelle der *Mese* zuweist, ebenfalls nicht eindeutig beantwortet³³. Zu Beginn seiner Ausführungen erscheint es vorerst klar, dass Plutarch die Vernunft mit der *Hypate* identifiziert und das Gemüt mit der *Mese*. Dies basiert einerseits auf

den terminologischen Überlegungen (*Hypate* = Oberste Instanz) und wird andererseits durch weitere Vergleiche Plutarchs gestützt. Später – gegen Ende seiner Ausführungen – wird dies allerdings durch die Überlegungen zur Verhältnismäßigkeit und dem Mittelmaß relativiert, da die Vernunft ihre Rolle als erste und herrschende Gewalt auch als *Mese* wahrnehmen könne. Die Rolle wird hierbei auf die ausgleichende Funktion der Vernunft gelegt, die zwischen Begierden und Gemüt vermitteln soll. Plutarch lässt es gewissermaßen offen, ob er nun entweder der Vernunft oder dem Gemüt die Stelle der *Mese* zuweist. Er präsentiert keine finale Antwort, die die andere Möglichkeit negiert, sondern formuliert seine Ausführungen eher in einem optionalen Sinne³⁴. Sowohl die Vernunft als auch das

³³ Hierbei sei auf die Ausführungen von Geert Roskam verwiesen, der auf das grundlegende Schema des *Zétema*-Ansatzes bei Plutarch hinweist: Die verschiedenen Alternativen werden lediglich in ihrem bloßen Wesen gegenübergestellt und Kommentare zu ihrem Wert sind relativ selten bzw. in der Regel kurz: Vgl. ROSKAM 2017: 200.

³⁴ Herwig Görgemanns und Rainer Hirsch-Luipold vertreten die Meinung, dass Plutarch nicht dafür ist, dem *logistikon* die oberste, herrschende Stelle zuzuweisen, sondern die mittlere (Vgl. GÖRGMANN & HIRSCH-LUIPOLD 2010: 251), aber meiner Ansicht nach

Gemüt scheinen ihm zufolge die Stelle der *Mese* einnehmen zu können. Lediglich die Funktion der Vernunft dürfte sich je nach Option oder Betrachtungsweise ändern: Entspricht die Vernunft der *Hypate*, liegt der Fokus auf der höchsten und führenden Funktion im terminologischen, lokalen Ansatz, entspricht die Vernunft hingegen der *Mese*, steht die ausgleichende Funktion (Stimmungsfunktion) zwischen den beiden anderen Seelenteilen im Vordergrund.

Abgesehen davon ist allerdings auffällig, dass Plutarch in den musiktheoretischen Grundlagen bzw. in der Verknüpfung der platonischen Seelentrichonomie mit dem Harmonie-Konzept etwas oberflächlich umzugehen scheint. Dies äußert sich zu Beginn seiner Ausführungen in 1007f, wenn er von der *Hypate* als oberste Instanz und von der *Nete* als unterste Instanz spricht ohne auch damit einhergehend die „verkehrte“ Benennung der Tonhöhe und Saitenlage auf der Lyra zu erwähnen³⁵. Diese Doppeldeutigkeit enthebt in gewisser Weise die terminologische Herangehensweise von Plutarch, könnte allerdings auch bewusst vernachlässigt worden sein, da es ihm darum geht die Entsprechung

eines Seelenteils zur *Mese* zu klären. Es fehlt dennoch eine differenzierte Argumentation, warum dezidiert aus musiktheoretischer Perspektive die Entsprechung Vernunft=*Hypate*, Gemüt = *Mese* und Begierden=*Nete* als plausibel erscheint. Plutarch hält lediglich *ex negativo* fest, dass das Gemüt nicht als *Hypate* fungieren kann, da ansonsten der Abstand von Gemüt und Begierde zu groß wäre und diese beiden Seelenteile doch näher miteinander verbunden seien. Dieser Schwerpunkt auf die Nähe von Gemüt und Begierde ist Plutarch wohl deshalb ein Anliegen, da er wohl manchmal eine Zweiteilung der Seele gegenüber einer Dreiteilung zu präferieren scheint und das muthafte und begehrende Seelen-Element deshalb als eine Unterteilung des irrationalen Teils ansieht³⁶.

Versucht man hingegen zusätzlich zu Plutarchs Überlegungen aus musiktheoretischer Argumentation zu erklären, warum die Vernunft der *Hypate* und das Gemüt der *Mese* entsprechen soll, ergeben sich mehrere vertiefende Ansatzpunkte: Primär ist es richtig von Plutarch den harmonischen Abstand der Bezugstöne zu beachten. *Mese* und *Hypate* stehen in einer Quart zueinander

äußert sich Plutarch hierzu nicht eindeutig. Er führt die Entsprechung bzw. Positionierung der Vernunft vielmehr in Überlegungen zur Harmonie als ausgleichende Norm bzw. Lebensführung über.

³⁵ Wie in Punkt I dargelegt, bezieht sich die Saiten-Bezeichnung *Hypate* auf die Instrumentenhaltung der Lyra beim Spielen, obwohl durch diese Saite der tiefste Ton erklingt.

³⁶ OPSOMER 2012: 321.

und haben daher eine besondere Beziehung zueinander, da die Quart eine besondere Rolle im antiken Tonsystem spielt. Sie umgrenzt den Tetrachord (= Viertonreihe), das Grundelement des griechischen Tonsystems³⁷. Wenn man davon ausgeht, dass die Vernunft die leitende Rolle hat und das Gemüt als Adjutant bzw. Gehilfe der Vernunft agiert, müssen die Vernunft und das Gemüt generell mit der *Hypate* oder *Mese* gleichgesetzt werden. Plutarch hat in seiner Ausgangsfrage bereits nur darauf abgezielt, ob die Vernunft oder das Gemüt der mittleren Position (*Mese*) entspricht und die Begierden damit automatisch der *Nete* zugeteilt. Da die Begierden eine untergeordnete Rolle gegenüber der Vernunft und des Gemüts spielen, erscheint diese Vorüberlegung durchaus plausibel und die Entsprechung der *Mese* bleibt zwischen Vernunft und Gemüt zu beurteilen. Plutarchs Ausführungen, dass die Vernunft die Stelle der *Hypate* einnehmen muss, führt er, wie bereits verdeutlicht, auf den Umstand zurück, dass die Seelenteile im richtigen und notwendigen Abstand zueinander stehen müssen: Die Vernunft und die Begierden müssen entgegengesetzte Positionen (*Hypate* und *Nete*) einnehmen und das Gemüt (*Muthafte*) muss einerseits eine Naheverhältnis zur Vernunft haben, aber auch nicht zu entfernt von den Begierden angesiedelt

sein. Diese Verhältnisstruktur scheint sich bei Plutarch jedoch nur auf eine gewisse (abstrakt-)räumliche Ebene zu beziehen und nicht auf die Intervall- oder Harmoniestruktur einzugehen. Man könnte nämlich durchaus fragen, ob nicht auch das Gemüt als *Hypate* fungieren kann, wenn man die räumliche Struktur zugunsten einer harmonischen Struktur vernachlässigt: Zwischen Gemüt (*Hypate*) und Begierden (*Nete*) würde dann zwar ein weiterer (räumlicher) Abstand liegen, aber harmonisch (im Sinne einer Konsonanz) gesehen wäre der Oktavabstand nicht unbedingt „weiter“ als der Quintabstand. Bei beiden Intervallen handelt es sich um Konsonanzen (wichtige Grenz- bzw. Bezugstöne) und die Oktav rahmt zwei Töne ein, die beide einen mittleren Bezugspunkt in der *Mese* haben.

Dies leitet zum zweiten Teil bzw. Schlussteil von Plutarchs Überlegungen über, bei dem er die Instanzen der Seele „nach ihrer Bedeutung und ihrem Verhältnis zueinander“ (1008f) befragen möchte. Hierbei scheint er die Entsprechung Vernunft = *Mese* und Gemüt = *Hypate* zu präferieren, jedoch die doppelte Bedeutung von *harmonia* nicht klar zu differenzieren. Aus musiktheoretischer Perspektive ist bemerkenswert, dass er erst in 1008e die terminologische Doppeldeutigkeit von

³⁷ NEUBECKER 1977: 99.

Nete und *Hypate* anspricht, indem er anmerkt, dass die *Hypate* auf der *Lyra* zwar grifftechnisch den oberen Finger bzw. die oberste Saite, aber den tiefsten (Grund-)Ton bezeichnet, während *Hypate* beispielsweise auf der Flöte auch grifftechnisch den untersten Platz bzw. Stelle meint. Es ist nicht ganz klar, warum Plutarch erst an dieser Stelle von der terminologischen Doppelbedeutung spricht und nicht bereits im ersten Teil, in welchem er Begriffsüberlegungen zur *Hypate* und *Nete* trifft. Deutlich wird jedoch, dass er zumindest die musiktheoretischen Implikationen von *Hypate*, *Mese* und *Nete* peripher mitzudenken scheint. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass er durch die mehrdeutigen Tonbezeichnungen das Hauptaugenmerk auf das Verhältnis der drei Bezugstöne zueinander legt. Die Vernunft nimmt für ihn dann die Stelle der *Mese* ein, da hier keine terminologische Doppeldeutigkeit wie bei *Hypate* und *Nete* gegeben ist und er versucht die Funktion der *Mese* als Bezugspunkt für die harmonische Stimmung herauszuarbeiten. Wie er richtig beschreibt, war die *Mese* die Stimmsaite bzw. der Stimmtone nach der die *Hypate* und *Nete* gestimmt wurden.

Diese Überlegung bestätigt auch Peter Steiner, indem er festhält, dass das Gegensätzliche, das in der Seele vorhanden ist eine vernunftgeleitete Vermittlung bedarf, d.h. nach einem mittleren Teil verlangt, der die „unvergleichlich gegenübergestellten Teile“ verbindet³⁸. Insofern ist die Überlegung Plutarchs nachvollziehbar, dass er die Vernunft mit der *Mese* gleichsetzt, da die Vernunft die Leidenschaften und das Gemüt in Einklang bringen bzw. stimmen muss. Dennoch erweckt Plutarch in diesen Ausführungen den Eindruck, dass er hier den Harmoniebegriff nicht eindeutig trennt³⁹. Wie bereits in Punkt I angedeutet, kann *harmonia* einerseits die Struktur bzw. Aufbau des Tonsystems bezeichnen und andererseits auch den gelungenen (normativen) Zusammenklang des Verschiedenen. In 1009a dürfte sich Plutarch wohl auf beide Bedeutungen beziehen – ohne die Bedeutungsunterschiede jedoch explizit anzusprechen.

Resümierend möchte ich deshalb strukturieren, welchen Beitrag Plutarch für ein tieferes Verständnis der platonischen Seelentrichonomie leistet: Der wichtige Grundimpuls von Plutarch ist die konkrete Frage, ob die Vernunft

³⁸ STEINER 1992: 156.

³⁹ Wie Herwig Görgemanns und Rainer Hirsch-Luipold aufzeigen, verwendet Plutarch den Leitbegriff „Harmonie“ ähnlich wie Platon als eine feine Abstimmung der Teile eines Ganzen und als Bestandteil des kultivierten Lebens und Norm guter Lebensführung: Vgl. GÖRGEMANNS & HIRSCH-LUIPOLD 2010: 251.

oder das Gemüt als *Mese* identifiziert werden kann und dies ist durchaus eine essentielle Frage, die aus *Politeia* 443d-e nicht eindeutig hervorgeht. Trotz nicht eindeutiger Antwort dieser Frage ist durch seine Ausführungen zu erkennen, dass die Terminologie der Bezugstöne *Hypate*, *Mese* und *Nete* gewissenhaft aus musiktheoretischer Perspektive zu beurteilen ist. Durch die Doppelbedeutungen muss die Eigenheit der musiktheoretischen Bezeichnungen herausgearbeitet werden. Dies beinhaltet auch die Ausdifferenzierung der beiden unterschiedlichen Bedeutungen von *harmonia* und klare, systematische Überlegungen, welche Argumente für die Annahme Vernunft=*Mese* oder Vernunft = *Hypate* sprechen. Eine behutsame Terminologie reicht nicht aus, sondern muss mit mindestens zwei Aspekten kombiniert werden: (1) Wie ist das musiktheoretische Verhältnis von Gemüt und Vernunft zu bewerten und (2) wie geht man mit der Funktion der *Mese* als Stimmton um, auf den die *Hypate* und *Nete* ausgerichtet werden. Plutarchs unterschiedliche Argumente zeigen, dass beide Optionen (Vernunft = *Mese* und Vernunft=*Hypate*) möglich scheinen, allerdings eindeutig argumentiert werden muss, welchen Argumenten man mehr Gewicht einräumt. Nicht notwendigerweise mit den Überlegungen der Positionierung bzw. Entsprechung einhergehend ist die Bedeutung von *harmonia* als Zusammenklang (der Seelenteile), die insge-

samt wohl als geschickter Aspekt von Platon für die Analogie in *Politeia* 443d-e ausgewählt wurde.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSON, W.,
 - "Plato", *New Grove*, Bd. 14, Oxford, 1980: 853–857.
 - *Music and Musicians in Ancient Greece*, London, 1994.
- BARKER, A.,
 - *Greek Musical Writings. Volume II. Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989.
- DILLON, J.,
 - *The Middle Platonists. A Study of Platonism. 80 B.C. to A.D. 220*, London 1977.
- ERLER, M.,
 - *Platon*, München 2006.
 - "Platon", in H. FLASHAR (ed.), *Die Philosophie der Antike*, Bd. 2, Basel 2007.
- GÖRGEMANNS, H. & HIRSCH-LUIPOLD, R.,
 - "Plutarch", in M. SCHRAMM & S. L. SORGNER (eds.), *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*, Würzburg 2010: 249–255.
- HAGEL, S.,
 - *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge, 2009.
- NEUBECKER, A. J.,
 - *Altgriechische Musik. Eine Einführung*, Darmstadt, 1977.
- OPSOMER, J.,
 - "Plutarch on the division of the soul", in R. BARNEY, T. BRENNAN & C. BRITAIN (eds.), *Plato and the Divided Self*, Cambridge 2012: 311–330.
- ROSKAM, G.,
 - "On the multi-coloured robes of philosophy", in M. ERLER & M. A. STADLER (eds.), *Platonismus und spätägyptische Religion. Plutarch und die Ägyptenrezep-*

- tion in der römischen Kaiserzeit*, Berlin 2017: 199–218.
- SCHULZE, W.,
- “Grundzüge der antiken Musiktheorie”, in M. SCHRAMM & S. L. SORGNER (eds.), *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*, Würzburg 2010: 71–86.
- SIER, K.,
- “Platon”, in M. SCHRAMM & S. L. SORGNER (eds.), *Musik in der antiken Philosophie. Eine Einführung*, Würzburg 2010: 123–166.
- STEINER, P.,
- *Psyche bei Platon*, Göttingen 1992.
- WEST, M.,
- “Platon”, *MGG²*, Personenteil, Bd. 13, Kassel 2005: 675–676.
 - *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.